

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 24-49



# O wzniosłości „Dziadów”

Maria Cieśla-Korytowska

*Maria Cieśla-Korytowska*

## **O wzniosłości *Dziadów***

Myślę, że wszystkich uderza to, jak ważną rolę w budowaniu III części *Dziadów* odgrywa wzniosłość. Jest ona oczywista tak dla czytelników, jak i dla widzów. Podobnie jak — po zastanowieniu — to, że pozostałe części tego dramatu Mickiewicza nie są zbudowane na wzniosłości; pojawia się ona w niektórych miejscach, ale nie jest ich elementem konstytutywnym.

Czy działanie poety było świadome i zamierzone? Czy wzniosłość, jako kategoria estetyczna, była dla niego ważnym czynnikiem, w oparciu o który ukształtował materię poetycką swego dramatu (jego najważniejszej części) i warstwę sensów, także tych najgłębszych?

Trudno byłoby stwierdzić, czy Mickiewicz miał jakąś spójną koncepcję wzniosłości, ku którym poglądom się przychyłał; nigdzie bowiem nie wypowiadał się na ten temat jako teoretyk: estetyk bądź filozof.

Czy oznacza to jednak, że swojego dramatu, tego, który posłużyć miał mu w przyszłości jako przedmiot analizy (przyszłego, wyidealizowanego i profetyzowanego „dramatu słowiańskiego”), nie zbudował świadomie na zasadzie wzniosłości? A jeśli jednak tak, to na jakiej? Jak owa wzniosłość powstaje, jak jest budowana, w oparciu o jakie założenia, koncepcje, czy zabiegi? Czy, jako poeta, Mickiewicz kreuje wzniosłość instynktownie, czy w oparciu o jakieś założe-

nia (estetyczne, ideologiczne)? Na te pytania warto chyba próbować odpowiedzieć, choć odpowiedź nie przyjdzie łatwo.

Mickiewicz, po latach od napisania *Dziadów*, podjął zagadnienie wzniosłości w wykładach paryskich:

U Słowian, jak mówiłem, instynkt boski, duch, jest w wyższym może stopniu rozwinięty niż u jakiegokolwiek innego ludu; stąd ich skłonność do wszystkiego, co religijne, co głębokie i wzniosłe, stąd to ustawiczne zapuszczanie się w przeszłość i w przyszłość, ta obojętność dla teraźniejszości.<sup>1</sup>

Wzniosłość jest tu przeciwstawiona szyderstwu („poezje szydzące”), które jest skutkiem działania rozumu, i przedstawiona jako efekt działania intuicji, imaginacji i uczucia. Wzniosłość występuje więc u niego w opozycji do satyry, tak jak idylla u Schillera. Wymieniona zostaje obok tego, co głębokie i religijne.

Analizując *Wacława dzieje* przeciwstawia „uczucia szlachetne i podniosłe”, „miłość rodzaju ludzkiego” — suchemu, martwemu i logicznemu wykładowi, jaki daje chrześcijaństwu duchowieństwo, i mówi:

[...]myśl wysoka jest świadectwem wzniosłego serca, [...] ta wysoka myśl, zrodzona z serca, tworzy dzielne czyny, [...] prorocy łącząc przecucie i wiedzę dają świadectwo prawdzie. Wszystko ma więc początek w sercu.<sup>2</sup>

Nie mamy tu co prawda do czynienia z Kantowskim i Schillerowskim przeciwstawieniem rozumu i wyobraźni, lecz, w przypadku Mickiewicza (jak wskazuje przyjrzenie się u niego pojęciu i kategorii uczucia, a w tym przypadku jego hipostazy — serca), jest to przesunięcie nieznaczące — swoista „emocjonalizacja” kategorii wyobraźni. Jest to jednak już inny, choć niezmiernie pasjonujący temat.

W wykładzie III kursu IV Mickiewicz zbliża do siebie z kolei pojęcia intuicji, natchnienia i wzniosłości (czy, jak mówi, „podniosłości”), to ostatnie pojmuje jako szlachetność, wielkość, wyjątkowość:

Wielcy ludzie wszystkich wielkich epok twórczych, ci, co tworzyli prawa, co odnosili zwycięstwa, co przynieśli światu ułamki wyższej filozofii i arcydzieła sztuki, wszyscy oni są podobni między sobą; wszyscy działali pod wpływem tegoż samego ducha i wpływ, jaki na bliźnich wywierali, był zawsze tejże samej natury, posiadał też same znamiona.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, kurs II, wykład X, w: *Dzieła*, Warszawa 1955, t. X, s. 208.

<sup>2</sup> Tamże, wykład XXX, s. 389.

<sup>3</sup> Tamże, kurs IV, wykład III, t. XI, s. 346.

Traktuje wzniosłość jako immanentną w stosunku do wszelkiej działalności, nie tylko artystycznej; jest to kategoria przysługująca rzeczywistości. Jest ona ponadto związana w sposób szczególny z postawą tych, których Schiller określiłby mianem „pięknej duszy”; generalnie rzecz ujmując, można powiedzieć, że wzniosłość dostrzega Mickiewicz przede wszystkim w człowieku (indywidualnie lub zbiorowo), i traktuje jako swoistą skłonność, impuls, motywację — ale i przymiot.

Zaskakujące jest to, że, mówiąc o wzniosłości w duchu w gruncie rzeczy Kantowsko-Schillerowskim, Mickiewicz powołuje się (czy raczej odwołuje) na Edmunda Burke'a, i to traktując go jako „hasło wywoławcze” raczej, niż jako prawdziwy punkt odniesienia (w cytatach wybiera to, co dlań niekoniecznie najbardziej charakterystyczne). Jak wiemy poeta od najmłodszych, filomackich lat znał jego teorię; Burke'a tłumaczył bowiem filomata Józef Kowalewski.

W *Literaturze słowiańskiej* Mickiewicz cytuje takie oto słowa angielskiej estetyki:

Kiedy nas uderza coś wzniosłego — powiada — odczuwamy jakiś mimowolny dreszcz. Piers nam się podnosi, oko otwiera szerzej.

Podkreśla więc reakcję odbiorcy na wzniosłość, reakcję fizjologiczną i psychiczną zarazem. Przesuwa tym samym akcent z wzniosłości jako cechy przedmiotu na zdolność do jej odczuwania. Jest ona dla niego wyznacznikiem pełnego człowieczeństwa, tak, jak je pojmuje:

Ci, co doznają takiego wrażenia, przybierają mimo woli postawę odpowiednią uczuciu wydanemu w dziele sztuki. Taki jest więc wpływ wzniosłości w naturze i sztuce na tych, którzy ją odczuwają. Cóż stanowi znamię zgrzybiałości epoki kończącej się? Oto brak siły zdolnej wznieść w ludziach takie uczucia. Kiedy przewodawcy starożytnego Rzymu, kiedy mówcy i rządcy nie mieli już tego ognia, tego natężenia życia [...], wtedy to nadszedł koniec świata rzymskiego i ku wielkiemu zdumieniu starożytnego świata spotykano ludzi nowych, których nowa siła, chrześcijaństwo, rzuciła nagle pełnych życia pomiędzy zgrzybiałą społeczność. Jeśli trzeba być natchnionym, żeby sprawiać takie skutki, to aby je odczuć, potrzeba mieć duszę podniosłą i zdolną wlecieć za ludźmi natchnionymi w przyszłość. Potrzeba tego, co Schelling nazywa osobnym organem. Ów szacowny organ nie jest dany wszystkim narodom i że w obrębie jednego narodu nie wszyscy posiadają go w równym stopniu[...]. Poszukajcie nakreślonego przez Edmunda Burkego typu ludzi wrażliwych na wzniosłość.<sup>4</sup>

Rozwijając dalej swą myśl, wskazuje Mickiewicz na gest sięgania po szablę, jako odruchową, mimowolną reakcję na wzniosłe słowo. Mówi o „organie wielkich uczuć, będącym źródłem wielkich czynów”:

<sup>4</sup> Tamże, s. 346-347.

Otóż aby pojmować sztukę, aby pojmować filozofię, a nawet aby pojmować przyszłość, trzeba koniecznie dobyć z naszego wnętrza ten boski ton, który w nim gości; trzeba koniecznie podnieść się do stanu, jaki przed chwilą opisałem. Naród tak podatny do pojmowania rzeczy podniosłych, zapalania się ku nim, realizowania ich, zawdzięcza te przymioty długiej tradycji poświęcenia, walk, ofiar. Nie będzie mógł nawet zachować w sobie i doskonalić tych przymiotów, jeśli nie będzie pamiętał o owym stanie, jeśli nie będzie się ustawicznie zagłębiał w owo tradycyjne ognisko, aby otrzymać iskrę elektryczną wytryskującą z tak daleka i aby udzielać jej każdemu, kto się do nas zbliża. [...] Kto niezdolny wzruszyć się myślą o rzeczach wielkich i boskich, ten nie należy do naszego narodu, to nie czysty Słowianin. Z tym światłem przebiegając dzisiejsze społeczeństwo, można by łatwo znaleźć drogę do przyszłości.<sup>5</sup>

Wzniosłość wprzężona zostaje przez poetę, jak widzimy, w służbę ideologii, która zajmowała wówczas, gdy mówił te słowa, wszystkie jego myśli. Zdolność do odczuwania jej uznaje za swego rodzaju „organ kolektywny” narodu (a zwłaszcza jego niektórych przedstawicieli), a w domyśle — szczególną cechą narodową (w duchu Herderowskim), tak jak o tym była mowa przy charakteryzowaniu Słowian.

Jednakże zapał, niezwykajne drgnięcie ducha, które wynosi człowieka ponad niego samego, nie ma w sobie nic mistycznego, nic urojonego. Nie sami tylko artyści zdolni są go doznawać; wasi jenerałowie, wasi żołnierze doznawali go na polach bitew; wy sami doznajecie go niekiedy przy czytaniu książek.

W ten sposób chłodne pogaństwo nie przestaje walczyć z życiem chrześcijańskim, ale to życie odniesie na koniec zwycięstwo. Właśnie zapał stworzył chrześcijaństwo, utrzymał je dotychczas, a ognisko zapału istnieje, ku wielkiemu zapewne zdumieniu doktorów zakonu, w sercach oddalonych na pozór najbardziej od prawdy chrześcijańskiej.<sup>6</sup>

Mickiewicz wiąże najwyraźniej wzniosłość z jednej strony z pewnego rodzaju usposobieniem, skłonnością do entuzjazmu, egzaltacji („zapał”)<sup>7</sup>, z drugiej zaś — czyni ją immanentną cechą chrześcijaństwa, rozumianego jako pewna formacja kulturowa i postawa religijno-kulturowa zarazem. Zdolność do odczuwania wzniosłości nie jest więc dana w sposób szczególnie wyłącznie niektórym ludziom czy niektórym narodom, ale także — religii chrześcijańskiej. Najdalej w utożsamieniu wzniosłości i chrześcijaństwa (jego istoty) idzie wówczas, gdy mówi: „Najwznioslejszą i najgłębszą jest teoria Baadera”<sup>8</sup> — gdyż jest to teoria ofiary.

<sup>5</sup> Tamże, s. 348.

<sup>6</sup> Tamże, s. 349.

<sup>7</sup> „Idea dobra połączona z afektem nazywa się entuzjazmem. Ten stan umysłu zdaje się być tak dalece wzniosłym, że zazwyczaj powiada się, iż bez niego nie da się nic wielkiego dokonać”, I. Kant *Analityka wzniosłości*, w: *Krytyka władzy sądzienia*, przekł. J. Gałęcki, Warszawa 1964, s. 176; „estetycznie jest jednak entuzjazm mimo to wzniosły, gdyż polega na napięciu sił przez idee, które nadają umysłowi rozmach” tamże, s. 177.

<sup>8</sup> A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, kurs II, wykład XXXII, *Dziela* t. X, s. 409.

Mickiewicz, omawiając dramat słowiański, jego cudowność, przy okazji wypowiada się na temat bohatera, człowieka, jego koncepcji. Chwali Homera jako tego, kto potrafi zrozumieć, na czym polega prawdziwa wzniosłość:

Ludzie Homera mają chwile szczęścia, odwagi, chwile powodzenia, których sami sobie wytłumaczyć nie mogą. Ale tenże sam bohater, opuszczony przez bóstwo, niepokoi się, waha; nie lęka się wtedy wyznać swego niepokoju, ucieka nawet, opuszcza pole bitwy. Jeden z najdzielniejszych marszałków cesarstwa wyraził się opowiadając o bitwie: Tego dnia byłem odważny; nie wstydził się dać do zrozumienia, że nie zawsze był jednakowo usposobiony duchowo.<sup>9</sup>

Mickiewicz widzi pełnego człowieka, człowieka wzniosłego, tylko w kimś, kto niekiedy upada, ulega słabości, nie zaś w tym, kto jest zawsze „odważny, szlachetny, wspaniałomyślny”, jak bohaterowie Waltera Scotta. Sięgając do Homera idzie, być może, za Burke'em, ale podkreśla u starożytnego poety to, co w nim najbardziej „chrześcijańskie”. Z drugiej strony powołuje się na ów gest, „którego Burke nie opisał, ów mimowolny ruch prawicy, jakby sięgający po oręż”<sup>10</sup>; można by pomyśleć, że Mickiewicz ma przed oczyma — dla przykładu — *Przysięgę Horacjuszy*, i że wzniosłość utożsamia z zapalem, entuzjazmem („piersi się wznoszą, oczy błyszczą”) — na co wskazywałyby już poprzednie cytaty.

Podsumujmy więc: Mickiewicz łączy z wzniosłością takie pojęcia, jak instynkt boski, religijność, duch, głębia, szlachetność („wysoka myśl”), wyjątkowość, wielkość, szczerłość, blask i moc, zapal, a przede wszystkim — intuicja, natchnienie, imaginacja i uczucie. Wzniosłość jest dla niego — może być — w pierwszym rzędzie przymiotem człowieka, człowieka wyjątkowego (lub wytworu jego umysłu). I to człowieka, jeśli tak wolno powiedzieć, publicznego; człowieka postrzeganego w kontekście historycznym lub kulturowym. Nie w naturze czy sztuce upatruje Mickiewicz wzniosłości (jak czyniła to większość myślicieli w jego czasach) — lecz właśnie w człowieku.

Zasadniczo jednak poetę interesuje zdolność do odczuwania wzniosłości, z której pojęciem łączy wymienione powyżej pojęcia „wysokie”. Mówi o potrzebie osobnego „organu”

<sup>9</sup> Tamże, kurs III, wykład XVI, *Dzieła* t. XI, s. 125.

<sup>10</sup> Tamże kurs IV, wykład III, s. 348.

odczuwania wzniosłości i zdolność jej odczuwania określa jako cechę pozytywną, „młodą” (a wiemy, co to znaczyło dla romantyka); kładzie akcent na indywidualny charakter tej zdolności, ale i na jej kulturotwórczy aspekt zarazem: wiąże wzniosłość z chrześcijaństwem. Stawiając ów „organ”, ową zdolność odczuwania wzniosłości, obok intuicji, natchnienia, imaginacji i uczucia, uznaje ją za jedną z najważniejszych kategorii poznawczych, jakie znał romantyzm; tak jak wcześniej zrobił to Kant. Skądinąd jednak wzniosłość wiąże Mickiewicz z *działaniem*, a nie tylko z odbiorem (np. sztuki). Jako kategorię estetyczną wiąże wzniosłość z *czudownością*; jako „kategorię religijną” — z *ofiara*.

Wzniosłość (jako przymiot człowieka) łączy się dla poety ze słabością, zdolnością do upadku — i podniesienia się z niego. Przewycięzanie słabości, o jakim mówili Kant i Schiller (każdy inaczej), to u Mickiewicza już nie pokonywanie strachu czy innej słabości, lecz (chrześcijańska, choć wywodząca się z etosu starożytnego) zdolność do wydzwignięcia się z najgłębszego choćby upadku — ale i możliwość, *zdolność do upadku* zarazem. Wzniosły jest, powiedzmy to jasno, człowiek pojmowany tak jak go widział św. Augustyn i ci, których antropologia ma mu wiele do zawdzięczenia. Tak wyglądają bezpośrednio wypowiedzi poety na temat wzniosłości i modyfikacje, jakie do tego pojęcia wniósł (czy może raczej sposób, w jaki je pojmował).

Spróbujmy prześledzić teraz konstrukcję III części *Dziadów* — w sposób linearny — właśnie pod kątem budowania wzniosłości: zarówno w poszczególnych scenach, jak i w całości tego dramatu (mam na myśli III część). Co jest tu dominującym elementem: retoryka poszczególnych scen, retoryka budowy dramatu, czy może jeszcze coś innego? Pseudo-Longinos pisał:

Można powiedzieć, że jest pięć źródeł zasilających wzniosły styl. Wspólną jakby podstawą tych pięciu rodzajów jest zdolność wystąpienia, bez której nic się w ogóle nie osiągnie. Otóż pierwszym i najsilniejszym źródłem jest *zdolność do wzniosłego sposobu myślenia*, [...] drugim jest *żarliwy i natchniony patos*. Te dwa czynniki górności są po większej części darem przyrodzenia, a wszystkie inne dadzą się osiągnąć już przez sztukę, jak tworzenie figur, i to dwojakich: *myśli i mowy*; dalszym czynnikiem jest *słachetny wyraz*, polegający znow na wyborze słów tudzież na *tropach i ozdobach stylistycznych*. Piątą zaś przyczyną górności, która zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione, jest *pełen godności i połotu układ wyrazów i zdań*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Pseudo-Longinos *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 100.

Mickiewiczowi, jak wiadomo, nie zbywało ani na zdolności do wzniosłego sposobu myślenia, ani na patosie, ani na umiejętności „tworzenia figur myśli i mowy”.<sup>12</sup> Które z nich było najważniejsze?

*Prolog* III części *Dziadów*, jako scena, zbudowany jest na rosnącym natężeniu wzniosłości. Zaczyna się od rozwlekłych „lamentacji” Anioła, by skończyć się na mocno brzmiącym dwuwierszu-sentencji, wypowiedzianym przez Ducha:

Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony,  
Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony.

[*Prolog*, w. 153]

Rozważania Gustawa (snute w więzieniu!) wprowadzają w nastrój „podniosły”. Nagromadzenie określeń z repertuaru wzniosłości (noc cicha, ciemna, smutna, gwiaździste niebo), przywodzi na myśl to, co na temat „naturalnie wzniosłych przedmiotów” pisał Immanuel Kant.<sup>13</sup>

Owe wzniosłe przedmioty występują tu w podwójnej roli: jako przedmiot rozmyślań, refleksji bohatera oraz (w postaci swoistych „didaskaliów wewnętrznych”) w wypowiedziach duchów i aniołów. W tym drugim przypadku budują „retorykę wzniosłości” dzieła (a konkretnie tej sceny). Jako przedmiot refleksji Gustawa gwiaździsta noc, prawa rządzące kosmosem, występują obok snu, marzenia, wyobraźni jako równie niepoznane (i, można by sądzić, niepoznawalne!) — ich naturalne współwystępowanie symbolicznie wyraża wers „Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży” (*Prolog*, w. 63).

Niemожność poznania istoty zjawisk snu, marzenia, wyobraźni — wprowadza nastrój kantowskiej „matematycznej wzniosłości”<sup>14</sup>, uczucia nieskończoności, którego doznają — potencjalnie — i czytelnik,

<sup>12</sup> Szczegółowe zbadanie retoryki wzniosłości u Mickiewicza w oparciu o drobiazgową analizę „figur myśli i mowy, tropów i ozdób stylistycznych, pełnych godności i polotu układów wyrazów i zdań”, podobnie choćby, jak zrobił to Wacław Kubacki z *Sonetami krymskimi*, byłoby zajęciem pasjonującym, przekracza ono jednak ramy tego szkicu.

<sup>13</sup> „Przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności. To zaś może nastąpić tylko wtedy, gdy największe usiłowania naszej wyobraźni okazują się niedostateczne do oceny wielkości pewnego przedmiotu”. I. Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 148.

<sup>14</sup> „Uczucie wzniosłości jest więc uczuciem przykrości, wypływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni w jej estetycznej ocenie wielkości do oceny dokonywanej przez rozum, a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu (o nieodpowiedniości najdalej nawet sięgającej zdolności zmysłowej) z ideami rozumu, jako że dążenie do tych idei jest przecież dla nas prawem”. I. Kant, tamże, s. 152.



i bohater. O ile jednak czytelnik nie traci swej szansy, o tyle u Gustawa przeżycie wzniosłości uniemożliwia fakt, że nad zadumą nad rzeczywistością przeważa u niego pełen wyższości stosunek do „mędrców przeklętych” (czy zaliczyłyby do nich również Kanta?).

Podobnie wygląda rzecz z następnym przedmiotem refleksji (i rozpacz) bohatera — z wolnością. To, co o niej mówi, brzmi patetycznie (opozycja wolności ciała i zniewolenia osoby), i patos ten buduje wzniosłość tej sceny — dla nas. Bohater nie jest jeszcze gotów przeżyć Schillerowskiej wolności człowieka wzniosłego<sup>15</sup>, który przezwy cięża ograniczenie, jakim jest dla niego cierpienie.

Dodajmy na marginesie, że wzniosły monolog–lament bohatera nad niezrozumieniem (wolnego–zniewolonego) poety kończy słynne porównanie:

I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,  
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu.

[*Prolog*, w. 141]

Drugi człon tego porównania potraktować można jako metaforę następującej bezpośrednio po nim przemiany bohatera, która jest jak gdyby „wydobyciem diamentu” z kamienia. Zauważmy, że podobna metaforyka uśpienia, zamknięcia w niedoskonałej (czy wręcz odstręczającej) formie prawdziwej wartości jest tak rozpowszechniona w III cz. *Dziadów*, że należałoby zwrócić na nią baczniejszą uwagę. Wystarczy wspomnieć tylko, obok wyżej wymienionej, „myśl, w brudne obleczoną słowa”, która spoczywa w prochu jak pokutująca królowa.

Owe porównania i współtworzące je metafory, pomagają budować koncepcję dojrzewającego bohatera, postępującego na drodze ku realizacji siebie jako „pięknej duszy” (i takąż koncepcję narodu — por. słynne porównanie „nasz naród jak lawa...”). Skądinąd zaś opierają się na podstawowej w preromantycznej estetyce opozycji piękna i — wzniosłości, którą buduje niekiedy także brzydota (jak to podkreślał E. Burke). I brudny kamień, w którym tkwi diament, i tarzająca się w prochu królowa, i zaschła lawa, kryjąca wrzące jądro, są bez wątpienia wzniosłe...

Przemiana Gustawa w Konrada, tak nagła i całkowicie nieoczekiwa-

<sup>15</sup> Por. „Patosowi musi zawsze towarzyszyć cierpienie, które przemawia do zmysłów, i wolność, która przejmie ducha. [...] Poprzez wolność duszy zawsze musi przeświecać człowiek cierpiący, a poprzez cierpienie ludzkiej natury duch niezależny lub zdolny do niezależności”, F. Schiller *O patetyczności*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. J. Krońska, J. Prokopiuk, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 215.

na, jest wzniosła przez swą zwięzłość, prostotę i nagły charakter.<sup>16</sup> Nic jej właściwie nie zapowiadało — ani faktu, ani kierunku przemiany. Sposób, w jaki się o przemianie bohatera dowiadujemy, wyraźnie apeluje też do wzniosłego wyobrażenia nagrobnych napisów, które w lakonicznej formie podsumowują całe, jakże bogate w treści, ludzkie życie — i są wzniosłe tak jak ruiny.

*Prolog* kończą przytoczone wyżej słowa Ducha, będące hymnem na cześć myśli ludzkiej, jej władzy i potęgi. Zwróćmy uwagę, że nie tylko brzmią one polemicznie w stosunku do pesymistycznych przewidywań Gustawa, ale i w sferze obrazowania pozostają w opozycji do słów bohatera („myśl legnie” — „myśl może zwałać i podźwigać”). Kompozycja obydwu wypowiedzi jest także skontrastowana: „związająca się” w pierwszym przypadku (od słowa „wolność”, związanego z nim poczucia przestrzeni, do cytowanej wyżej, przenikniętej rozpaczą wypowiedzi o „myśli zamkniętej w duszy”), „rozwiązająca się” (od myśli jako „iskry w chmurze” — po tę, która może „zwałać i podźwigać”).

Opozycja i kontrast to, jak wiemy, zasadnicze bodaj figury, na jakich Mickiewicz buduje dynamikę swojego dramatu. Tu jednak odgrywają również ważną rolę w dziedzinie budowania jego sensów. Słowa Gustawa brzmią patetycznie („Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły”, w. 140) i jeśli mogą ewentualnie budzić uczucie wzniosłości, to na zasadzie współodczuwania, *katharsis*. Słowa Ducha ewokują pojęcie nieskończoności, nieskończonej perspektywy ludzkiej myśli, i wynikającej zeń wzniosłości. Metaforyka, za pomocą której poeta opisuje tę nieograniczoną ludzką myśl (iskra w chmurze, obłoki, gromy, deszcze, burze), należy do klasycznego repertuaru wzniosłej natury, wywołującej uczucie nieskończoności. Zestawienie potęgi myśli i wiary, wyrażającej się w dokonaniach nieobjętych umysłem, z samotnością i uwięzieniem, potęguje uczucie wzniosłości, jakie budzi ten monolog, otwierający (bohaterowi, ale i nam) perspektywę wolności człowieka — takiego, jakim go widział Schiller.

Warto tu zwrócić uwagę na określenie „obłok górny, ale błędny”, odniesione do człowieka, zawierające aluzję nie tylko do wysokiego lotu obłoku, ale i do „górności”<sup>17</sup>, której przeciwstawiona jest „błądność”.

<sup>16</sup> Nagłości jako źródłu wzniosłości cały rozdział poświęcił E. Burke *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, cz. II, rozdz. XVIII.

<sup>17</sup> „Górnosc” była oddaniem przez tłumacza książki E. Burke'a, Józefa Kowalewskiego, filomaty i przyjaciela Mickiewicza, pojęcia *sublime*. Tłumaczenie to zaakceptowane miało być przez poetę, który jednak, jak wiemy, zrezygnował z niego później na rzecz „wzniosłości”.

błądzenie, błąd. Człowiek rozpięty jest, wedle Mickiewicza, między dwiema możliwościami: najwyższym wzlotem i najgłębszym upadkiem. Między nimi nie ma jednak opozycji, gdyż wzniosłość człowieka budowana jest między innymi, a może właśnie dzięki temu, że istnieje tenże „błąd”. Zapowiada to już *Prolog* — czego się na ogół nie bierze pod uwagę, analizując później *Wielką Improwizację* i jej konsekwencje.

Wzniosłość w *Prologu* budowana jest, jak widzimy, w oparciu o Kantowskie wyobrażenia uczucia nieskończoności, jakie budzą w nas zwłaszcza niektóre zjawiska czy elementy natury. Zwróćmy zarazem uwagę, że natura występuje tu wyłącznie „pośrednio”: albo jako przedmiot zajmujący myśl człowieka (bohatera), albo jako drugi człon porównań, dotyczących tejże myśli. Jeśli więc buduje wzniosłość tej sceny, to na poziomie jej retoryki, czy — szerzej — poetyki. Jednocześnie na poziomie sensów mamy tu wyraźną zapowiedź innej wzniosłości — tej, o której pisał Schiller — dotyczącej człowieka, w jego zmaganiu się ze światem zewnętrznym. Tak naprawdę, to ona właśnie obchodziła Mickiewicza, jak dowodzą tego i *Dziady*, i *Prelekcje*.

Scena więzienna, w sposób oczywisty dla każdego, cała jest zbudowana na wzniosłości, bardzo jednak odmiennej od wzniosłości *Prologu*. „Dramat słowiański” Mickiewicza rozgrywa się wyłącznie w świecie nieludzkim (niekiedy ludzkim), w zamkniętych przestrzeniach (więzień i salonów), stworzonych przez człowieka (wyjątek stanowi scena IX *Dziadów*, która wyprowadza akcję na zewnątrz, na trasę kibitek). Znamienne, że przerażający i budzący zgrozę jest u naszego poety tak naprawdę jedynie i tylko świat ludzki, zarówno w aspekcie jednostki, jej wnętrza, duszy i czynów, jak i w aspekcie historii.

W scenie więziennej najbardziej uderzają wszelkiego rodzaju kontrasty, tak liczne, że nie sposób ich nawet wymienić, a często budujące wzniosły charakter całości bądź fragmentów tej sceny; dość wspomnieć opozycję między wesołą zabawą a ponurymi warunkami, panującymi w więzieniu i perspektywami, jakie rysują się przed młodymi więźniami<sup>18</sup>, między okrucieństwem a szlachetnością, czy niewspółmierność winy i kary (ten element wchodzi już jednak w warstwę najistotniejszych sensów utworu).

Głównym sposobem konstruowania wzniosłości przez Mickiewicza

<sup>18</sup> Wzniosłość tej sceny, wypływająca właśnie ze skonstrastowania patosu i żartu, jest jeszcze bardziej uderzająca w liście do Jana Sobolewskiego, opisującym zdarzenie, które stało się podstawą literackiej kreacji sceny więziennej (por. J. Kleiner *Mickiewicz*, Lublin 1949, t. I, s. 441–442, 426–442).

w *Dziadach* jest, jak się zdaje, także wprowadzanie opozycji, zasadzających się na zderzeniu tego, co dobre, z tym, co złe; tego, co piękne (specyficznie piękne) z tym, co — no właśnie, wzniosłe, wedle poglądów Burke'a, Kanta i wszystkich tych, którzy przeciwstawiali piękno rozumiane jako ład, harmonia, sentymentalizm itp. — temu, co dysharmoniczne.

W scenie tej mamy do czynienia, zasadniczo rzecz biorąc, z dwoma rodzajami wzniosłości: z wzniosłością „straszną” i „szlachetną”<sup>19</sup>. Wzniosłość „straszna” zbudowana jest, w pierwszym rzędzie, na relacjach (niekiedy rzeczowych, realistycznych: opowiadanie Sobolewskiego; niekiedy żartobliwych — opowiadanie o więziennej doli Tomasza). Już same przedstawiane fakty budzą grozę, o której pisał Burke, że jest najsilniejszym uczuciem<sup>20</sup>; zagrażają egzystencji człowieka, nie mówiąc o jego godności, którą może obronić albo poprzez żartobliwy dystans wobec własnych cierpień, albo poprzez szlachetny patos — wobec cudzych („Szczerniał, schudł, ale jakoś dziwnie wyszlachetniał”, scena I, w. 215).

Naturalizm, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, tych opisów (wężennej strawy Zana, wyglądu Wasilewskiego itp.) odwołuje się wprost do naszych zmysłów i przywodzi na myśl ból i „nieznośny odór”, które Burke wymienia m.in. jako źródła wzniosłości.<sup>21</sup> Dość przytoczyć kilka opisów:

Skarżył się, że łańcucha podźwignąć nie może

i pokazywał nogę skrwawioną i naga; [s. I, w. 209]

Głowa, z której włos przemoc odarła bezwstydną; [s. I, w. 237]

Oczy straszne, zbielełe, szeroko otwarte; [s. I, w. 269]

Rękę tylko do ludu wyciągnął spod słomy,

Siną, rozwartą, trupią. [s. I, w. 209]

<sup>19</sup> Jak pisze J. Woźniakowski w swej „przedkrytycznej” rozprawce: Kant dzielił wzniosłość na „straszną, szlachetną i wspaniałą.”, por. *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974.

<sup>20</sup> „Większość idei zdolnych wyrzucić potężne wrażenie na umyśle, czy to sprawiając po prostu przyjemność lub przykrość, czy to jakieś ich odmiany, można właściwie sprowadzić do dwu rodzajów: jedne związane są z samozachowaniem, drugie ze społecznością; wszystkie nasze namiętności nastawione są na to, by odpowiadać celom jednego lub drugiego.” (E. Burke *Dociekania filozoficzne*, s. 42); „Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać w y o b r a ż e n i a przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać” (s. 42); „Żadna namiętność nie odziera umysłu równie skutecznie ze wszystkich jego władz działania i myślenia, co strach. Bowiem strach jest uzmysłowieniem przykrości lub śmierci, działa więc w sposób podobny do rzeczywistej przykrości” (s. 63).

<sup>21</sup> „wyobrażenie cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania jest przyczyną wzniosłości”, E. Burke *Dociekania filozoficzne...*, s. 99.

Jest rzeczą pewną, że to nie względy estetyczne kazały jednak pocie uciekać się do takich opisów; nie chęć stworzenia obrazów wzniosłości w stylu angielskiego estetyka, lecz inne cele, dla których estetyka i retoryka wzniosłości (wszystko jedno, wedle czyich założeń), stanowiły jedynie środek do celu, nie cel sam w sobie. Mickiewicz, umieszczając je w odpowiednich kontekstach, buduje patos, który jest jednym z głównych składników wzniosłości (choć nie zawsze z nią razem występuje); patos cierpienia.<sup>22</sup>

Trwogę i zgrozę budzą także inne elementy obecne w scenie więziennej: bluźniercza pieśń Jankowskiego z refrenem „Jezus, Maryja”, „Nie dbam, jaka spadnie kara” Feliksa; pieśń zemsty i nienawiści Konrada. Tu już nie zagrożenie dla życia, ale dla duszy każdego ze śpiewaków ma wywoływać zgrozę. Są one bez wątpienia patetyczne (jeśli rozumieć tu patos jako „gwałtowny afekt”) i, oscylując między „wzniosłością grozy” (zwłaszcza w sferze frenetycznej metaforyki i retoryki wypowiedzi)<sup>23</sup> a katartycznym patosem, stanowią zapowiedź *Wielkiej Improwizacji* — i etap na drodze budowania „człowieka wzniosłego”, bohatera tragedii.

„Wzniosłość szlachetna” obecna jest w tej scenie w sposób wyraźny. Zaliczyć do niej trzeba słowa Tomasza, gotowego złożyć z siebie ofiarę, Frejenda, który wolałby własne cierpienie od oglądania cudzego, gest Janczewskiego, potrząsającego kajdanami, by pocieszyć tych, którzy nie mogą znieść widoku jego cierpień. Obok ludzkiej szlachetności, czyli zdolności wzniesienia się ponad lęk, trwogę i skłonność do zachowania życia, mamy otwarcie na wyższą perspektywę: wzniosłość najwyraźniej budowana jest przez przywołanie *analogii do ofiary Chrystusa*, czyli podniesienie cierpienia do rangi uczestnictwa w boskości.

Warto zauważyć, że szlachetność jako efekt estetyczny wykorzystuje Mickiewicz w tej scenie częściej — mamy tu również do czynienia z retorycznym chwytem w stylu XVII-wiecznego klasycyzmu (wypowiedź Suzina:

<sup>22</sup> Jak pisał Schiller: „W umysłach moralnych zgroza (powstała z wyobraźni) przechodzi szybko i łatwo we wzniosłość”, w: *O patetyczności...*, (s. 213); „Pospolita dusza po prostu zatrzymuje się przy tym cierpieniu i wzniosłość patosu odczuwa jedynie jako zgrozę; natomiast umysł samodzielny przechodzi właśnie od tego cierpienia do wspaniałego poczucia własnej siły i potrafi z każdej rzeczy strasznej uczynić rzecz wzniosłą...”, (s. 214).

<sup>23</sup> Por. m.in.: łotry, dzika bestyja, źmija, łopór, mina, Sybir, kajdany, krew, upiór itp. Obrazowanie frenetyczne *Dziadów* jako budulec wzniosłości tego dramatu to kolejne pasjonujące zagadnienie, na podjęcie którego nie ma tutaj miejsca.

Odtąd będę się z twojej znajomości chwalił,  
I w dzień zgonu przypomnę — z Tomaszem płakałem, s. I, w. 105),

czy nieoczekiwaną, „nagłą” obroną imienia Maryi przez Konrada — „w stylu hiszpańskim”. Podobnie prostota, którą za element wzniosły uznawali estetycy XVIII-wieczni (m.in. Boileau), występuje w tej scenie (nie tylko w niej, o czym później) w podobnej funkcji — by przypomnieć tylko wypowiedź Kaprala, czy słowa innych więźniów.

Scenę więzienną kończy *Mała Improwizacja*, która powinna być wzniosła, której wzniosłość wyraźnie sugeruje nam sam bohater („Wznoszę się! Lecę! tam, na szczyt opoki” — s. I, w. 484). Zauważmy, że metaforyka i topika *Małej* i *Wielkiej Improwizacji* podobna jest do metaforyki *Prologu* — wykorzystuje (zwłaszcza w porównaniach) elementy przyrody. Obłoki, opoka, wichry, mgły, góry, a nawet orzeł czy „wielki czarny ptak” uznałby za wzniosłe każdy romantyk, a nawet preromantyk. Podobnie jednak, jak w *Prologu*, nie jest to rzecz w istocie przyroda, lecz przyroda będąca przedmiotem rozmyślań, wyobraźni — bądź narzędziem stylistycznym.<sup>24</sup> Scena ta jest bez wątpienia patetyczna, gdyż przedstawia gwałtowny afekt bohatera, a jeżeli wzniosła, to ze względu na zmaganie się bohatera z przeciwnościami, na jego klęskę. Ten rodzaj wzniosłości, podobnie jak poprzednio, prowadzi nas ku koncepcji Schillerowskiej.

*Wielka Improwizacja*, o której tyle napisano, w potocznym odbiorze wydaje się najwznioślejszym fragmentem całej polskiej literatury romantycznej. Cóż wznioślejszego bowiem, niż walka Konrada z Bogiem? Pod tym zbanalizowanym przekonaniem kryje się jednak głębokie niezrozumienie istoty wzniosłości *Wielkiej Improwizacji*.

W stosunku do początkowych fragmentów można mówić o „wzniosłości wspaniałej” — wiele metafor poety, włożonych w usta Konrada, ją właśnie współtworzy:

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata [s. II, w. 15];  
A każdy dźwięk ten razem gra i płonie [w. 45];  
Zrzucę ciało, i tylko jak duch wezmę pióra [w. 91].

<sup>24</sup> Nie tylko pod tym względem początek *Wielkiej Improwizacji* wydaje się jakby kontynuacją sceny *Prologu*; Konrad kontynuuje rozmyślania Gustawa i nie widać w istocie zasadniczego wpływu przełomu, jaki miał nastąpić. Warto też zauważyć, że, na zasadzie analogii, w *Śnie Senatora* też mamy do czynienia z porównaniami odwołującymi się do przyrody, tyle że są to: robaki, muchy, pająki, świerszcze, puszczuki, grzechotniki itp.

W kategoriach wzniosłości wspaniałej Konrad postrzega swą poezję i samego siebie, w każdym razie do czasu. W pierwszej części *Wielkiej Improwizacji* dopatrzeć się można Kantowskiej „wzniosłości matematycznej” — wizja, jaką maluje, to wizja nieskończoności — nieskończonej mocy, nieskończonego piękna; wizja Konrada.

Scena ta dość szybko przybierze ton „szlachetny” (w przedstawianiu Bogu przez bohatera jego intencji — słynne: „Ja kocham cały naród”), wewnątrz jednak podminowany kilkoma sformułowaniami, które się bohaterowi „wymykają”, a które podważają te intencje, i zarazem niszczą niejako „od środka” „wzniosłość szlachetną”. W konsekwencji widzimy zmianę tonu i pojawienie się patosu — w obydwu rozumieniach (jako gwałtownego afektu i jako cierpienia). Wydaje się, że w *Wielkiej Improwizacji* mamy do czynienia z wzniosłością, jako sposobem postrzegania siebie i poezji przez samego Konrada (a zwłaszcza jego sposobem mówienia). Dla odbiorcy scena ta jest jednak raczej patetyczna<sup>25</sup> (chyba że ktoś utożsamia się całkowicie z bohaterem, co aż nadto często przytrafiało się krytykom, ze stratą dla sensu dramatu!) i, jako taka, buduje wzniosłość utworu Mickiewicza — jego koncepcji antropologicznej.

Patetyczny upadek Konrada kontrapunktowany jest, jak wiemy, sceną z diabłami. Nagłość, z jaką w monolog bohatera wdziera się diabelski głos, zwłaszcza zaś pseudofarsowy charakter diabelskich sporów zdają się „psuć” nastrój *Wielkiej Improwizacji* — tymczasem, jak się zdaje, to one właśnie patos tej sceny przemieniają we wzniosłość. W z n i o s ł y j e s t u p a d e k Konrada (kontrast między jego zamierzeniami i dążeniami, a rzeczywistością). Jak powiedział Kant — wzniosłe jest to, co naznaczone jakąś skazą.

Scena egzorcyzmów, jak wiemy, irytowała niektórych krytyków, którzy nie mogli jej wybaczyć Mickiewiczowi (tak jak inni postaci ks. Piotra, Ewy itd.). Tymczasem scena ta najwyraźniej służy do budowania wzniosłości utworu: prostota i niezłomność ks. Piotra, człowieka harmonijnego wewnątrz<sup>26</sup> jest tu pokazana, nie zadeklarowana (jak „wspaniale wzniosły” charakter Konrada!). Zakończenie tej sce-

<sup>25</sup> „Každy afekt z rodzaju energicznych [...] (taki mianowicie, który wzbudza świadomość naszych sił do pokonania wszelkiego oporu) jest estetycznie wzniosły, np. gniew, a nawet rozpacz (mianowicie wywołana oburzeniem, a nie rezygnacją).”, I. Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 177.

<sup>26</sup> „Wzniosłością panowania nad sobą cechuje się każdy charakter niezależny od losu” — pisał Fryderyk Schiller w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 216.

ny, z ofiarą ks. Piotra, ze wstawiennictwem aniołów, wyraźnie przybiera ton szlachetny, na który składają się ofiara, dobra wola i przebaczenie (aniołów), ich szlachetna prostota, by nie rzec pewna naiwność w argumentacji przychylniej Konradowi. Mickiewicz wyraźnie dba o podniosły charakter tej sceny — przyczyniają się doń didaskalia, w których mowa o towarzyszącej zakończeniu sceny „pieśni Bożego Narodzenia” *Anioł pasterzom mówił* — przy czym jest to właśnie wzniosłość płynąca z prostoty<sup>27</sup>.

*Sen Ewy*, obok wszystkich innych znaczeń, ma w tym utworze funkcję czysto estetyczną i kompozycyjną: jest piękny jak wszystko to, co „małe, jasne, gładkie, niezmiennie, delikatne, łagodne itp.” (jak utrzymywał Burke). Stanowi więc naturalny kontrast wobec, aż nadto obecnej w *Dziadach*, wzniosłości grozy, w której uczestniczy także ks. Piotr (choćby jako policzkowany następca Chrystusa czy prorok śmierci). Ks. Piotr tkwi bowiem zarówno w świecie, w którym wyrzuca się przez okno młodego więźnia, a jego ślepą matkę zrzuca ze schodów, w którym bohater bluźni Bogu i ludziom, jak i w świecie wybaczących aniołów, podczas gdy Ewa żyje wyłącznie w świecie tkliwości — czyli piękna.

Kolejna scena, którą zwykło się uważać za wzniosłą w sposób oczywisty, to — centralna z punktu widzenia budowy *Dziadów* — scena *Widzenia* ks. Piotra. To, co w niej jednak można rozpatrywać w kategoriach wzniosłości, to przede wszystkim sam fakt jej zaistnienia. Mickiewicz raz jeszcze buduje wzniosłość osoby (tu: widzącego) na opozycji małości i wielkości:

Panie! czymże ja jestem przed twoim obliczem?

Prochem i niczem;

Ale gdym Tobie moję nicość wypowiadał,

Ja, proch, będę z Panem gadał.

[s. V, w. 1]

Zauważmy, że na tej samej opozycji zbudowany jest wzniosły charakter postaci „namiestnika wolności”:

Nad ludy i nad króle podniesiony

Na trzech stoi koronach, a sam bez korony:

A życie jego — trud trudów,

A tytuł jego — lud ludów.

[s. V, w. 82]

<sup>27</sup> Roli muzyki w budowaniu wzniosłości nie trzeba podkreślać, warto może zwrócić uwagę na charakter wybranej przez poetę kolędy: długą tradycję, prostotę zarówno melodii, jak i słów, dostojny charakter, itp.



Inaczej mówiąc — wzniosły jest ten, kto w swej małości jest wielki. Dlaczego? Na to pytanie odpowiada cały dramat — i nie tylko on. Wraz z ponownym pojawieniem się scen realistycznych powraca w *Dziadach* wzniosłość, której źródłem jest groza. Opis męczeństwa Cichowskiego jest tu najlepszym przykładem. Jego naturalizm, przewyższający jeszcze naturalizm opisów ze sceny więziennej, ma na celu ukazanie — w sposób drastyczny — skrajnego wyniszczenia człowieka, tak jego ciała:

Utył, ale to była okropna otyłość:  
 Wydęła go zła strawa i powietrza zgnióść,  
 Policzki mu nabrzmiały, poźółkły i zbladły,  
 W czole zmarszczki pół wieku, włosy wszystkie spadły  
 [s. VI, w. 133]

jak duszy:

Ścina usta, by słowa same nie wypadły,  
 Oczy spuszcza, by szpiegi z oczu co nie zgadły  
 [s. VII, w. 169]

odczłowieczenia, będącego skutkiem nie opisanych okropności, jakie przeżył:

Że mu przez wiele nocy spać nie pozwalano,  
 Że karmiono śledziami i pić nie dawano,  
 Że pojono opijum, nasytano strachy,  
 Larwy, że łaskotano w podeszwy, pod pachy.  
 [s. VII, w. 115]

Patos płynący z wyobrażenia „wesołego pana” doprowadzonego do stanu patologicznego przerażenia, w połączeniu z grozą, jaka na myśl o jego cierpieniach ogarnia, tworzą obraz wzniosły *par excellence*, zwłaszcza, gdy mieć w pamięci kontekst, w jakim występuje (dyskusję literacką o tematach „ucukrowanych” bądź nie!).

Kulminacyjną, z punktu widzenia wzniosłości, sceną, jest scena VIII (*Pan Senator*), a zwłaszcza scena balu. Nagromadzenie najróżniejszych chwytów budujących wzniosłość, różnych jej rodzajów, jest tu największe, choć widać wyraźne podobieństwo ze *Sceną więzienną*. Niewidoma matka młodego, niewinnego, skatowanego w więzieniu chłopca jest w sposób oczywisty patetyczna. To, że błaga ona jak o łaskę o sprawiedliwość kata swego syna, że jest upokarzana i w swej naiwności dziękuje oprawcy za przyszlą zbrodnię, budzić musi grozę

— a wraz z nią czynić ową scenę wzniosłą. Grozę budzi perfidia i okrucieństwo, z jakim Doktor i Pelikan chcą pozbawić życia Rollisona. Można by zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z „wzniosłością dynamiczną”, choć to nie przyniatająca moc przyrody ją wywołuje.<sup>28</sup>

Arcydziełem wzniosłości jest scena rozmowy Senatora z ks. Piotrem. W grę wchodzi tu kilka elementów, przy czym nie najważniejszą (choć istotną) rolę, wbrew pozorom, odgrywa analogia tej sceny do sceny przesłuchania Chrystusa przez Piłata. Na poziomie retoryki mamy tu do czynienia z wyraźnym kontrastem zwięzłości odpowiedzi ks. Piotra z wielosłowiem gróźb Senatora. Podkreśla to godność<sup>29</sup> postawy tego „prostaczka”, który w tak groźnej dla siebie sytuacji potrafi zachować zimną krew, poczucie racji i prawdy. Jednocześnie scena ta budzi silne uczucie lęku, z jednej strony o los bohatera (zapowiedź użycia do przesłuchania Botwinki), z drugiej — uczucie grozy na myśl o nieuniknionym charakterze proroctw księdza. Znaki, które mogą być naturalne (zatrzymanie wskazówek zegarka), a które on uznaje za zapowiedź kary bożej, budzą uczucie niepewności<sup>30</sup> co do sensu świata i otwierają perspektywę na nieskończoność.

Scena balu stanowi kulminację budowanej wzniosłości, płynącej zasadniczo z grozy, jaką odczuwamy wobec przedstawianych nam zdarzeń. Mamy w niej do czynienia z ludźmi i rzeczami odrażającymi (Bajkow, handel córkami), z patosem rozpaczcy, płynącej z bezsilności, z powstrzymywanym mocą rozumu gwałtownym afektem (Kant by to pochwalił!), w którego wybuch jak grom pada nieoczekiwane (choć właściwie należało się go spodziewać) słowo „Bóg”, rozładujące napięcie, i zarazem je potęgujące.

Ponura muzyka (Aria Komandora), nadciągająca burza — mają naturalne wytłumaczenie, choć zarazem wiemy, że nie należą one tylko do przyrodzonego porządku — nie są przypadkowe, lecz obarczone

<sup>28</sup> Kant wzniosłość dynamiczną kojarzył głównie z przyrodą: „Jeśli mamy o przyrodzie wydać sąd jako o dynamicznie wzniosłej, to musi być ona wyobrażona jako budząca lęk.” (*Analityka wzniosłości...*, s. 157). Jednocześnie jednak utrzymywał, że: „Nawet wojna, jeśli prowadzona jest z zachowaniem porządku i z poszanowaniem praw obywatelskich, ma w sobie coś wzniosłego, przy czym czyni ona charakter narodu, który wie dzie ją w ten sposób, tym wznioslejszym, im liczniejsze były niebezpieczeństwa, na jakie był narażony i wśród których zdołał mężnie przetrwać” (s. 161), a więc gotów był upatrywać jej także w świecie ludzkim, w świecie historii.

<sup>29</sup> Por. F. Schiller: „Jak wdzięk jest wyrazem pięknej duszy, tak godność jest wyrazem wzniosłej postawy.”, (*Listy o estetycznym wychowaniu*, s. 277).

<sup>30</sup> Niepewności cały rozdział poświęcił E. Burke.

sensem; mają budzić, i budzą, trwogę. Wtargnięcie Rollisonowej, drastyczność jej słów (mózg na bruku, krew), bluźnierstwo (przypominające „poetykę” niektórych fragmentów *Sceny więziennej*) podnosi napięcie do najwyższego punktu, w którym piorun, zabijający Doktora, przynosi już tylko odprężenie i ulgę spełnienia.

Piorun ów, zauważmy, jest jedynym rzeczywistym zjawiskiem przyrody („naturalnie” czy też „dynamicznie” wzniosłym, bo groźnym), z jakim mamy do czynienia w tym dramacie (nie mówiąc o porównaniach, o których była już mowa, lub takich „wzniosłych” jej elementach, jak ropucha, do której porównany zostaje Bajkow!). I ten piorun, podwójnie wzniosły, bo budzący lęk i rzeczywiście karzący, posiadający rzeczywistą moc, jest — narzędziem w ręku Boga! Natura wzniosła sama przez się w tym utworze Mickiewicza nie znalazła zastosowania.

Warto zwrócić uwagę, jak Mickiewicz po mistrzowsku operuje napięciem dramaturgicznym, nie niszcząc przy tym wzniosłości: ks. Piotr rzeczywiście tak rozwlekle snuje swoje opowieści, że niweczy wrażenie, jakie wywołał piorun (tak u Senatora, jak u nas). Tym samym przygotowuje grunt pod ostatnią scenę, spotkanie ks. Piotra i Konrada. Scena ta jest, jakby powiedział Kant, „apatyczna”, czyli pozbawiona patosu i gwałtowności uczuć — tym niemniej jest wzniosła. Wynika to zarówno z niedopełnienia, braku<sup>31</sup> (rozpoznania), jak i z widocznej zmiany, jaka zaszła w Konradzie, a która czyni zeń bohatera wzniosłego i — tragicznego.<sup>32</sup> Tu jednak wkraczamy ponownie w sferę idei *Dziadów*, do której powrócę.

Spróbujmy podsumować: w scenach refleksyjnych czy wizyjnych (*Prolog, Mała i Wielka Improwizacja*), i wyłącznie w nich, mamy do czynienia z Kantowską „wzniosłością matematyczną”, zbudowaną na kontemplacji (czy pojmowaniu) przyrody, wszechświata, jako nie-

<sup>31</sup> „Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość”, pisał E. Burke w *Dociekaniach filozoficznych*, (s. 80).

<sup>32</sup> Wzniosłości za konstytutywną cechę tragedii uznał F. Schiller. „To właśnie kantowskie pojęcie wzniosłości wraz z całym jego kontekstem etyczno-filozoficznym czyni Schiller centralną kategorią swej teorii tragedii. Tym samym oczywiście nadaje mu osobiście tragiczną stylizację, której w intencji samego Kanta pojęcie to nie miało. U Kanta przeżycie wzniosłości odsyłało przede wszystkim do wyższej, rozumnej celowości w świecie i zawierało wyraźną treść metafizyczną. Schiller natomiast interesuje się przede wszystkim antropologiczną treścią tego przeżycia; wzniosłość jest dlań pewną egzystencjalną sytuacją człowieka — sytuacją wewnętrznego konfliktu i rozdarcia, wyrażającą się na płaszczyźnie estetycznej w tragiczności”, M. J. Siemek *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 80.

skończonych, niepojętych. Zważmy jednak, że jest ona „uwewnętrzniiona” — tkwi niejako „w obrębie” umysłu bohatera, który tak, a nie inaczej, postrzega rzeczywistość.

W scenach realistycznych przeważa wzniosłość płynąca z grozy (uczucia przerażenia, zgrozy, i innych przykrych uczuć)<sup>33</sup> i „wzniosłość szlachetna”; ich przeplatanie się wzmacnia każdą z nich. Obok tego mamy całą gamę zabiegów budowania wzniosłości; najważniejsze z nich starałam się wydobyć. Poeta zadbał również o to, żeby w utworze, w którym z konieczności przeważać musi groza i jej podobne uczucia, wzniosłość podbudowana została także kontrastem z (klasykistyczną w gruncie rzeczy) p r o s t o t ą i „tkliwym pięknem”.

Scena IX, wiążąca tę część *Dziadów* z pozostałymi, w moim przekonaniu nie jest wzniosła. Dlaczego? Może dlatego, że wprowadzenie romantycznej fantastyki unicestwia wzniosłość? To jest pytanie, na które nie podejmuję się tu odpowiedzieć. *Ustęp* części III, choć zawierający bez wątpienia wiele elementów wzniosłości i stanowiący integralną część *Dziadów*, nie należy jednak do dramatu (mam na myśli formę dramatyczną), i z tego względu nie będę go tu analizować.

Wydaje się, że Mickiewicz wykorzystywał najróżniejsze chwytby budujące wzniosłość, i że próba przeanalizowania jego dramatu w oparciu o jakąś jedną jej koncepcję skazana jest na niepowodzenie. A jednak dramat ten na wzniosłości jest zbudowany, tyle że w połączeniu z określoną wizją rzeczywistości i zwłaszcza człowieka, jaką miał poeta, i jaką chciał nam przekazać.

Zanim jednak spróbuję przyjrzeć się (pod kątem wzniosłości) Mickiewiczowskiej historiozofii i antropologii, sądzę, że warto zwrócić uwagę na kilka powtarzających się zabiegów retorycznych, jakie stosuje poeta dla uzyskania (bądź podkreślenia) efektu wzniosłości.

Jednym z nich są powtarzające się porównania (niekiedy homeryckie, jak na przykład porównanie przez ks. Piotra myśli Konrada do upadłej, pokutującej i triumfującej królowej), oparte na opozycji

<sup>33</sup> „Poczucie wzniosłości jest uczuciem mieszanym. Jest to połączenie uczucia przykrości, które w swym największym stopniu przejawia się jako lęk, z uczuciem zadowolenia, które wnieść się może aż do zachwyty, a chociaż nie jest właściwie przyjemnością, bywa przez dusze subtelne bardziej cenione niż wszelka przyjemność. [...] Tak więc dzięki poczuciu wzniosłości przekonujemy się, że o stanie naszego ducha niekoniecznie decyduje stan naszych zmysłów, że prawa natury nie muszą być naszymi prawami i że posiadamy w sobie samodzielną zasadę, która jest niezależna od wszelkich poruszeń zmysłowych.” (F. Schiller *O wzniosłości*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu...*, s. 178).

piękne–brzydkie; niektóre zostały już przytoczone. Ich sens polega na wyeksponowaniu dwoistego charakteru pewnych zjawisk, których realna wartość jest ukryta, zaś pozorna, ta odstręczająca — przemijalna.

Drugi rodzaj porównań to, na przykład, podwójne porównanie Frejenda, który sam siebie porównuje do kiepskiego wina bądź prochu, z których pożytek jest niewielki, jeśli nie zostaną „uwięzione” i nie staną się groźne, czy porównanie ostrzyżonej głowy Janczewskiego do delfina:

Głowa, z której włos przemoc odarta bezwstydną  
 Głowa niezawstydzona, dumna, z dala widna,  
 Co wszystkim swą niewinność i hańbę obwieszcza  
 I wystaje z czarnego tyłu głów natłoku,  
 Jak z morza łeb delfina, nawałnicy wieszcza  
 [s. I, w. 237].

Porównanie to, które jest patetyczne i wzniosłe samo w sobie, dodatkowo przynosi zapowiedź „nawałnicy” (wiemy jakiej) — podobnie jak poprzednie. Porównania te niosą dwa przesłania: po pierwsze — prawdziwa wartość bywa ukryta w nieatrakcyjnej formie — i przez to jest wzniosła. Po wtóre — to, co odczuwamy jako krzywdę, niesprawiedliwość, zbrodnię, może okazać się siłą, mocą, — jeśli potraktować to jako ofiarę.

Najważniejsze jednak sceny (z punktu widzenia tych samych idei, i z punktu widzenia artystycznego) to rozbudowane opisy, w których znaczącą rolę odgrywają elementy wywołujące zgrozę, zaś niektóre fragmenty (albo one same) to metafory. Mam tu na myśli oczywiście opisy–relacje z męczeństwa Janczewskiego, Wasilewskiego, Cichowskiego, Rollisona.

Zwróćmy uwagę, że Mickiewicz za szczególnie wzniosły uważa gest r ę k i:

Janczewski [...] dłoń swą ucałował,  
 I skinął ku mnie, jakby żegnał i wieszował [...]  
 [s. I, w. 224]

ta ręka ku niebu [...]  
 [w. 235]

ta ręka i ta głowa [...]

Jak kompas pokażą mi, powiodą, gdzie cnota;  
 [w. 242]

Wasilewski [...] jak z krzyża zdjęte

Ręce miał nad barkami żołnierza rozpięte, [...]  
 [w. 267]

Rękę tylko do ludu wyciągnął spod słomy,  
 Siną, rozwartą, trupią; trząsał nią, jakby żegnał,  
 [w. 278]

zaś na zakończenie tych opisów mamy podsumowanie i odniesienie do tego błogosławiącego gestu męczenników:

Spojrzałem w kościół pusty i rękę kapłańską  
 Widziałem, podnoszącą ciało i krew Pańską.  
 [w. 283]

Ten gest jest gestem sankcjonującym ich ofiarę: W *Widzeniu* ks. Piotra Zmartwychwstały „ludom pokazuje przebitą prawicę” (s. V, w. 65). Ważną rolę w budowaniu (lub wzmaganiu) efektu wzniosłości odgrywa u Mickiewicza przywołanie w odpowiednich miejscach Boga — czy to w formie odwołania się do jego imienia, przysięgi („wzniosłość wspaniała” bądź „szlachetna”), czy — bluźnierstwa („wzniosłość straszna”).<sup>34</sup> Sobolewski pierwszą część swego opowiadania o wywóźce na Sybir młodzieży kończy słowami:

Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie,  
 Zapomnij o mnie.  
 [s. I, w. 246]

zaś drugą —

Panie! Ty, co sądami Piłata  
 Przełałeś krew niewinną dla zbawienia świata,  
 Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecienną,  
 Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną.  
 [s. I, w. 285].

Adolf swe opowiadanie zaś kończy słowami Cichowskiego:

Będę o to Pana Boga pytać,  
 On to wszystko zapisał, wszystko mnie opowie.  
 [s. VII, w. 188]

Bluźni Jankowski, w co drugim wierszu używając słów „Jezus Maryja” i kończąc słowami zwątpienia w Opatrzność, bluźni Konrad:

Tak, zemsta, zemsta, zemsta na wroga,  
 Z Bogiem i choćby mimo Boga.  
 [s. I, w. 466]

<sup>34</sup> Nie mówię o wszystkich użyciach słowa Bóg, których jest w tym dramacie kilkadziesiąt.

(a także w zakończeniu *Wielkiej Improwizacji*), bluźni Rollisonowa:

[...] i Pan Bóg jest, i jest Zbawiciel.  
[s. VIII, w. 522].

Najbardziej wzniosłe jest jednak padające jak grom z ust ks. Piotra słowo „Bóg” (w odpowiedzi na retoryczne pytanie Pola: „Nikt nas nie pomści?”), które w istocie jest zapowiedzią (i rzeczywistością, i artystyczną) karzącego pioruna.

Zarówno analiza poszczególnych scen, jak i próba wybiórczego przyjrzenia się retorycznym zabiegom Mickiewicza w *Dziadach*, prowadzi do wniosków następujących: po pierwsze poeta bardzo dbał o zbudowanie wzniosłości na różnych piętach utworu, wzniosłości o różnym charakterze, i budował ją różnymi środkami. Po wtóre — nie była ona celem (nawet artystycznym), lecz środkiem do celu. Po trzecie zaś — zabiegów budujących wzniosłość w tym dramacie nie da się przeanalizować na poziomie tylko retorycznym, czy jakimkolwiek innym, bez wkraczania głęboko w warstwę sensów, które estetyka wzniosłości współtworzy — i które ją współtworzą.

Spróbujmy więc spojrzeć na wzniosłość *Dziadów* od drugiej strony, od strony idei. W tym celu przyjrzyć się musimy zwłaszcza postaciom bohaterów (bohatera!) tego dramatu. Bohaterowie III części *Dziadów* tworzą całe *spectrum* postaci — od sielskiej Ewy po demonicznego Senatora.<sup>35</sup> Z naszego punktu widzenia najciekawszymi postaciami są, rzecz jasna, ks. Piotr i Konrad.

Różnica między ks. Piotrem, który nie jest schillerowską „wzniosłą duszą”, bo nie musi walczyć z pokusami diabelskimi ani ludzkimi („prze-słuchanie” u Senatora!) a Ewą, mimo że obydwójce prezentują typ „pięknej duszy”<sup>36</sup>, który poeta wyraźnie kojarzy z prostotą, jest zasadniczej natury. Ewa jest bowiem, jak widzieliśmy, wcieleniem tego, co estetycznie leży na antypodach wzniosłości (tak, jak ją wówczas rozu-

<sup>35</sup> Zauważmy przy tym, że, poza postaciami trzecioplanowymi, wszystkie te postaci są autentyczne; na ich kreację wpłynęły fakty, jedynie oświetlone w taki, a nie inny sposób przez poetę.

<sup>36</sup> „O pięknej duszy mówimy wtedy, kiedy poczucie moralne człowieka przeniknęło w końcu wszystkie jego doznania w takim stopniu, że może bez lęku pozostawić afektowi kierowanie wolą i nigdy nie naraża się na ryzyko popadnięcia w sprzeczność z jego decyzjami.” (F. Schiller *O wdzięku i godności*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu*, s. 274); „Piękna dusza” w afekcie — a więc w obliczu wyzwania ze strony nieposłusznej już rozumowi zmysłowości — przemienia się bezpośrednio w «duszę wzniosłą», odpowiadając przemocą duchową na fizyczną presję ze strony «surowej natury» — pisał Siemek (*Fryderyk Schiller*, s. 151).

miano), a co Kant określiłby być może mianem *iucundum*, *pulchrum* bądź *honestum*.<sup>37</sup>

Czy ks. Piotr jest wzniosły? Odpowiedź na to pytanie zależy od rozumienia tej postaci, a to z kolei rzutuje na rozumienie całego dramatu. Ks. Piotr jest, bez wątpienia, człowiekiem prostym — w tym sensie, że nieskomplikowanym: nie przeżywa rozterek wewnętrznych, wie co ma robić i robi to, jest odważny, niezłomny, pobłażliwy i pokorny — jedynie w stosunku do Boga. Kant, omawiając różne rodzaje wzniosłości (polegające na uczuciu przewyżczenia mocy i potęgi, które mogą nam zagrozić) mówi, że twierdzenie o poczuciu wzniosłości, wynikającym z poczucia wyższości naszego umysłu ponad potęgę, wobec której stoi, nie odnosi się do Boga, często przedstawianego pośród żywiołów, w gniewie itp: „Tutaj nie uczucie wzniosłości naszej własnej natury, lecz raczej ukorzenie się, przygnębienie i poczucie całkowitej niemocy zdaje się być nastrojem umysłu...”.<sup>38</sup> Mickiewicz zdaje się podzielać bez reszty to przekonanie; z pokory wobec Boga, jego wyroków, czyni ideał — do pewnego stopnia również estetyczny. Ks. Piotr bowiem nie jest po prostu ani tłem dla Konrada, ani jego antytezą — jest innym typem człowieka; wokół niego bardzo często budowana jest wzniosłość *Dziadów*, ale on sam, jako człowiek, jeśli jest wzniosły, to wzniosłością rygorystycznego ideału kantowskiego<sup>39</sup>. Nie jest jednak postacią budującą dramat, a już na pewno nie — tragedię. Podobnym typem człowieka jest Oleszkiewicz, który wie i rozumie więcej, czyni miłosierdzie i może być przykładem „pięknej duszy”, czyli człowieka harmonijnego z natury. Inaczej ma się rzecz z Konradem (a właściwie Gustawem-Konradem, gdyż w III części *Dziadów* mamy do czynienia, przynajmniej formalnie, z bohaterami w obydwu wcieleniach<sup>40</sup>). Konrad jest czło-

<sup>37</sup> Por. Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 166.

<sup>38</sup> „Ten nastrój umysłu nie jest jednak sam w sobie i koniecznie związany z ideą wzniosłości religii i jej przedmiotu” (Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 161); „Nawet pokora, jako surowy sąd o własnych brakach, które przy świadomości dobrych intencji łatwo dałyby się zasłonić ułomnością natury ludzkiej, jest wzniosłym nastrojem umysłu cierpiącego ból samopotępienia, aby stopniowo usunąć jego przyczynę.” (s. 162).

<sup>39</sup> „nawet wolność od afektów [*apatheia, phlegma in significatu bono*] właściwa umysłom wiernym swym niezmiennym zasadom jest, i to w sposób o wiele doskonalszy, wzniosła, gdyż za nią przemawia zarazem to, że podoba się czystemu rozumowi.” (Kant *Analityka wzniosłości*, s. 177).

<sup>40</sup> W istocie zasadnicza zmiana nastąpiła między napisaniem IV a III części: przemiana, pokazana (z oczywistych względów) dopiero w cz. II, tak naprawdę zaszła pomiędzy cz. IV a III. W latach dwudziestych Mickiewicz jeszcze nie miał bowiem takiej wizji swego bohatera, jak w roku 30.



wiekem upadającym, i to nie raz. Upada jeszcze jako Gustaw z IV części: jego bunt prowadzi do rozpacz — rezygnacji, samobójstwa. Upada w III części — ponosi klęskę jako wizjoner (*Mała Improwizacja*), jako zbuntowany przeciw porządkowi świata poeta i jako chrześcijanin (*Wielka Improwizacja*). Upada wreszcie jako zesłaniec-pielgrzym (zaprzepaszcza szansę, jaką stanowi spotkanie z Oleszkiewiczem). W żadnym momencie jednak nie przegrywa ostatecznie, gdyż nawet po tym ostatnim spotkaniu poeta sygnalizuje nam możliwość następnego, bardziej owocnego. Jest więc Konrad bohaterem tragicznym, tak jak to rozumiał Schiller, i wzniosłym zarazem.<sup>41</sup> Jest człowiekiem, który ma niekończącą się szansę przewyższenia mocy (tu: przemocy), jaka go łamie i własnych ograniczeń: do takiego ukazania bohatera przyczyniła się, rzecz jasna, kompozycja otwarta dzieła i to, że jego autor deklarował zamiar kontynuowania go.

Te dwie perspektywy: zmagania się ze światem zewnętrznym i z samym sobą równocześnie wyznaczają szczególny, właściwy Mickiewiczowi rodzaj (schillerowskiej z ducha) tragedii. Mickiewiczowski świat zewnętrzny bowiem to nie świat wrogiej przyrody, lecz świat wyłącznie ludzki — budzący grozę świat historii. Ten świat można i należy przewyciężyć w sobie poprzez wzniesienie się ponad niego, poprzez godny doń stosunek, jakby powiedział Schiller. Mickiewiczowski mesjanizm, bo o niego tu przecież chodzi, jest w gruncie rzeczy oparty na wzniosłości, czyli przewyższeniu cierpienia i „objawianiu władz duchowych”. Swą wolność (nie wobec groźnej natury, lecz wobec jeszcze groźniejszej historii) człowiek może okazać akceptując cierpienie i czyniąc zeń ofiarę. Ta wyraźnie chrześcijańska wersja wzniosłości jest szczególnie dla Mickiewicza znamienna: „zmiękcza” ona nieco kantowski rygoryzm mesjanizmu, wobec którego buntowali się i współcześni poety, i ich „późne wnuki”.

Nawiasem mówiąc, warto chyba zauważyć, że wszystkie trzy najistotniejsze tematy-zagadnienia *Dziadów* mają swoje „klucze obrazowe”: dwa pierwsze, czyli męczeństwo pokolenia filomatów i męczeństwo narodu w *Widzeniu* ks. Piotra: obraz prześladowania niewinątek i śmierci na krzyżu. Trzeci, czyli bohater — obraz upadłej królowej:

<sup>41</sup> „Przedmiotem wzniosłym, w ocenie jedynie estetycznej, jest już ten człowiek, który przez stan, w jakim się znajduje, ukazuje nam godność ludzkiego przeznaczenia, z tym że przyjmujemy, iż przeznaczenia tego nie mieliśmy faktycznie znaleźć w jego osobie.” — pisał Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu*, s. 217.

[...] myśl twoja w brudne obleczone słowa,  
Jak grzeszna, z tronu swego strącona królowa,  
Gdy w żebraczej odzieży, okryta popiołem,  
Odstoi czas pokuty swojej przed kościołem,  
Znowu na tron powróci, strój królewski wdzieje  
I większym niżli pierwaj blaskiem zajaśnieje.  
[s. III, w. 189]

Ten obraz myśli, udającej się do Canossy, jest pełen nadziei i wiary w jej przyszły tryumf — w tryumf człowieka, Konrada: może być metaforą jego losu.

Jeśli więc chodzi o koncepcję jednostki, o antropologię Mickiewicza, to widać wyraźnie, że tu poeta bliższy jest, z jednej strony, poglądom Schillera, który w swojej koncepcji „człowieka wzniosłego”, zawarł więcej nadziei — i więcej pobłażania zarazem dla ludzkiej niedoskonałości. Jak ks. Piotr. Z drugiej strony jednak, i tu powraca idea ofiary, w formie rezygnacji z tego, co dla poety romantycznego było bodaj najcenniejsze — z pełnej pychy i poczucia mocy postawy buntu. Pokora jako ideał równowagi i harmonii osiągniętej przez człowieka, który z „wzniosłej” staje się „piękną duszą” wnosi perspektywę, kto wie, czy nie trudniejszą do przyjęcia i zaakceptowania, niż idea mesjanistyczna. Zważmy jednak, że jest to ideał w żadnym momencie przez głównego bohatera tragedii zatytułowanej *Dziady* nie zrealizowany: daleko mu do tego, by go mógł zaakceptować. I fakt, że to właśnie „skaza”, nie zaś piękno jest tematem *Dziadów*, czyni z nich utwór wzniosły *par excellence*.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się związkom, jakie istnieją między praktyką poety, twórcy *Dziadów*, a tym, co mówił profesor, krytyk, teoretyk kultury, wykładowca w College de France. Po pierwsze zwracał uwagę na zdolność do odbioru wzniosłości, na specyficzną wrażliwość, o której mówili, na różne sposoby, i Burke, i Schiller. To do niej odwoływał się, kształtując materię artystyczną swego dzieła: jego odbiorca miał być człowiekiem obdarzonym „organem wzniosłości”: tylko taki bowiem zdoła przyjąć i właściwie odebrać zarówno poszczególne, niekiedy drastyczne, i z punktu widzenia estetyki (nawet romantycznej) szokujące sceny, jak i całość dramatu (zaakceptuje każdy jego element jako niezbędny). Konkretnie chwytai, mające na celu zbudowanie wzniosłości, jak widzieliśmy, poeta czerpał z różnych tradycji; liczył się efekt, nie teoria.

Z drugiej strony Mickiewicz kładł nacisk na paralelizm zdolności do odczuwania i do tworzenia wzniosłości: przy czym za tworzenie uważał nie tyle działania artystyczne, co czyn, dokonany w świecie zewnętrznym, noszący znamiona wzniosłości. To on stał się jednym z ważnych komponentów idei *Dziadów*. W koncepcji bohatera ten czyn to bezustanne wznoszenie się ponad samego siebie: tak w działaniu, w czynach, jak w myśli — rezygnacja z własnego „ja” po to, by osiągnąć wolność. Wielkość człowieka jest tożsama z byciem „wzniosłą duszą”.

Wzniosłość narodu polega na, w gruncie rzeczy, tym samym. Na umiejętności wzniesienia się nad przemoc zewnętrzną i obrócenia jej na własną korzyść, poprzez złożenie ofiary z cierpienia, poprzez zdolność do szlachetności i wolności. Pielęgnowanie tradycji, i to tradycji „poświęcenia, walk, ofiar” jako źródło zdolności narodu do pojmowania wzniosłości: te słowa z *Prelekcji* odnoszą się przecież również wprost do *Dziadów*!

Chryścianizacja pojęcia wzniosłości, która tak uderza w *Prelekcjach* w związku z ich silną ideologizacją, jest przecież także obecna w *Dziadach*, w postaci tym razem metaforycznej i obrazowej (*Widzenie*), nie deklaratywnej. I tu i tam związana jest między innymi ze szczególnym, jak widzieliśmy, zamiłowaniem Mickiewicza do „wzniosłości szlachetnej” (co mu nie przeszkodziło używać do celów artystycznych grozy!). I *Dziady*, ze swą koncepcją człowieka i narodu, i *Prelekcje*, ze swą wizją historiozoficzną, ze swą ideologią, adresowane były do „typu ludzi wrażliwych na wzniosłość”. Mickiewicz do nich bez wątpienia należał — i do nich adresował tak swój dramat, jak swe wykłady.