

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Mickiewicz wobec kierunków myślenia o języku w XVIII i XIX wieku

1. Problem romantycznej ekspresji

1.1. Poeta wobec retoryki. *Ars oratoria* a romantyczny zapał improwizatorski

O roli klasycyzmu w kształtowaniu poezji młodego Mickiewicza napisano wiele rozpraw. Na szczegółowe rozważanie tego tematu nie ma tu miejsca¹. Dla porządku tylko można przypomnieć kilka prac, które w tym względzie odegrały rolę szczególną. Niekwestionowany wkład w rozwój wiedzy o klasycznych i klasycystycznych doświadczeniach autora *Zimy miejskiej* wniosła monumentalna monografia Tadeusza Sinki *Mickiewicz i antyk* (1957). Autor prześledził w niej całą edukację poety – od nauki domowej pod okiem ojca Mikołaja i guwernerów, przez powiatową szkołę dominikańską w Nowogródku, aż po studia na Uniwersytecie Wileńskim. Poświęcił też wiele uwagi tradycji antycznej w całej jego twórczości. O poetyce klasycystycznej w wierszach Mickiewicza pisał Dariusz Seweryn w książce „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej* (1997). Klasyczne podstawy wykształcenia artysty zrewidowała ostatnio Renata Majewska w studium „*Disce puer latine!*” – czyli o edukacji Adama Mickiewicza². W zakresie problematyki retorycznych filiacji języka poety

¹ Temat ten poruszali okazjonalnie badacze życia i twórczości poety już w XIX i początkowych dekadach XX wieku. Por. np. P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa–Kraków 1886; J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza 1798–1824*, t. 1–2, Petersburg 1898; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lwów 1934.

² Zob. R. Majewska, „*Disce puer latine!*” – czyli o edukacji Adama Mickiewicza, w: *Życie codzienne romantyków*, red. O. Kryszowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2017, s. 15–32.

źródłami cennych informacji pozostają zaś prace Zenona Klemensiewicza³, Zofii Trojanowiczowej⁴ i Barbary Bogołębskiej⁵.

Aby prześledzić stosunek Mickiewicza do retoryki, należy odnotować, że tajniki wymowy zaczął on zgłębiać już podczas nauki u dominikanów w Nowogródku. Jak wskazała bowiem Renata Majewska, „znajomość literatury antycznej nie mogła obyć się bez wiedzy o zasadach retoryki”⁶. Tak więc w trzeciej klasie szkoły powiatowej „poeta uczył się prawdopodobnie z podręczników: anonimowego *Retoryka czyli sztuka krasomówcza – napisana łatwym i prostym sposobem dla użytku uczącej się młodzieży w szkołach i w domu* oraz innych, autorstwa księży Neriusza Golańskiego i Grzegorza Piramowicza”⁷. Były to odpowiednio rozprawy: *O wymowie i poezji* oraz *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*⁸. Znaczące pogłębienie wiedzy w przedmiocie retoryki nastąpiło na Uniwersytecie Wileńskim, gdy Mickiewicz trafił pod opiekę naukową profesora wymowy i poezji, Leona Borowskiego oraz specjalisty w zakresie filologii klasycznej, Gotfryda Ernesta Groddecka. Inspiracje wynikające z przyswajania przekazywanej przez nich nauki można dostrzec w poetyce wczesnych utworów pisarza, a także w przemówieniach filomackich, które, jak słusznie podkreśliła Zofia Trojanowiczowa, bardzo różniły się „od późniejszych jego wystąpień”⁹. Mity antyczne, topika związana z naturą i życiem ludzkim uzależnionym od cyklicznych zmian pór roku (*Zima miejska*, 1817), argumentacyjno-perswazyjny tok wypowiedzi podmiotu lirycznego (*Już się z pogodnych niebios...*, 1818), wzniosły, pochwalny styl wiersza (*Oda do młodości*, 1820) – to tylko niektóre cechy sytuujące młodzieńczą twórczość Mickiewicza w bezpośredniej bliskości prawideł szeroko pojętej retoryki¹⁰.

Jednak już w tekstach z okresu poprzedzającego *Ballady i romanse* pojawiały się znamiona krytycyzmu wobec „wymowy” jako środka językowego niezdolnego wyrazić głębi uczuć i myśli człowieka wrażliwego, próbującego konkretyzować marzenia i tęsknoty zrodzone w wyniku doświadczeń duchowych. W *Pieśni filaretów* odnajdujemy takie oto przekonanie:

³ Z. Klemensiewicz, *Mickiewicz w dziejach języka polskiego*, w: tegoż, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 233–279.

⁴ Z. Trojanowiczowa, *O przemówieniach Mickiewicza*, „Teksty Drugie” 1995, z. 6, s. 137–147.

⁵ B. Bogołębska, *Romantyczny model retoryki i nauki o stylu. Przegląd problematyki*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 1998, t. 1, s. 139–152.

⁶ R. Majewska, „*Disce puer latine!*”..., s. 19.

⁷ Tamże.

⁸ F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, Warszawa 1786; G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, cz. 1–3, Kraków 1792–1819.

⁹ Z. Trojanowiczowa, *O przemówieniach Mickiewicza...*, s. 140.

¹⁰ Retoryki – warto dodać – legitymującej się długą i zróżnicowaną tradycją, pielęgnującej wzorce krasomówcze nie tylko Arystotelesa, Demostenesa, Kwintyliana czy Cyncerona, lecz także kaznodziejów chrześcijańskich, takich jak Piotr Skarga i Jacques-Bénigne Bossuet.

Wymowa wznieść nie zdoła
Dziś na wolności szczyt;
Gdzie przyjaźń, miłość woła,
Tam, bracia, cyt! tam cyt!
(I, 45)

Ars oratoria jawi się już młodemu poecie jako czynnik niepozwalający wznieść się „na wolności szczyt”, ograniczający swobodny lot wyobraźni. Więcej wątpliwości pojawiło się w rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* stanowiącej przedmowę do petersburskiego wydania *Poezji* z 1829 roku. Mickiewicz, przytaczając (za „Dziennikiem Petersburskim” z 1828 roku) francuskojęzyczny fragment artykułu zamieszczonego w „*Mercure du XIX siècle*”, w którym krytykowano m.in. Waltera Scotta, Roberta Southeya i Thomasa More’a za lekceważenie klasycznych prawideł poezji, pisał:

Utyskiwania podobne nikogo dziwić nie powinny. Retorowie szkolarze, od czasów Danta aż do Lamartina, zawsze byli jednostajni w charakterach i zdaniach, zawsze czytając poetów, z dobrodusznym narzekali westchnieniem, że poeci mający talent nie posiadają ich nauki. Krzyki retorycznych alarmistów wzmagają się periodycznie w epoce wielkich odmian literackich. W Niemczech, w pierwszej połowie przeszłego wieku, literatura ledwie nie tak jak u nas ubogą była. Gotszed, sławny podówczas gramatyk lipski, wierszopis gładki bez talentu, retor krótkiego wzroku i ciasnego pojęcia, uważał naśladowczą szkołę poetów szląskich za klasyczną, wiersze zaś samego Gotszeda miały być właśnie najwyższym utworem klasyczności i narodowości niemieckiej. W duchu jego szkoły Lessyng, Klopszok, Gete należeli do nieumiejętnych i zuchwałych nowatorów (V, 185–186).

„Retorowie szkolarze” „jednostajni w charakterach i zdaniach”, „krzyki retorycznych alarmistów”, Johann Christoph Gottsched jako „retor krótkiego wzroku i ciasnego pojęcia” – wszystko to określenia obrazujące dramat zderzenia się zindywidualizowanej osobowości, wyobraźni, duchowej ekspresji z atmosferą skostnienia, zastoju, bezwładu panującą w poezji klasycystycznej, ograniczonej krótkowzrocznymi i „ciasnymi” prawidłami retoryki. W ten sposób – zauważył Zenon Klemensiewicz – „Mickiewicz podejmuje walkę z rutyniarstwem retorów szkolarzy. Chcą oni odciąć Polskę »kordonem zdrowia«, »kordonem klasycznym«, Mickiewicz go przełamuje”¹¹. Idzie tu jednak już nie o wąsko pojętą nową literaturę, lecz o nowy język, który wymaga reorganizacji, dostosowania do myślenia w kategoriach metafizyki, fantastyki, nieskończoności. Idzie o mowę poetycką zdolną do uwolnienia uczuć i wyobraźni spod jarzma abstrakcyjnych reguł, doprowadzających artystę do frustracji i niemocy twórczej.

¹¹ Z. Klemensiewicz, *Mickiewicz w dziejach języka polskiego...*, s. 258.

Istnieją jednakże mówcy, kaznodzieje, których działalności na polu oratorskim i literackim nie da się sprowadzić do poziomu szkolarstwa i grafomanii Gottscheda. Spośród nich Mickiewicz największą estymą darzył Cyncerona i Piotra Skargę. Pierwszemu poświęcił oddzielne wykłady w kursie literatury łacińskiej, wygłaszane w Akademii w Lozannie, drugiemu – obszerną prelekcję XL pierwszego cyklu *Literatury słowiańskiej*. Z wykładów lozańskich o Cynceronie zachowały się wypisy poety z dzieła Conyersa Middletona *Życiorys M. Tulliusza Cyncerona (The History of the Life of M. Tullius Cicero, 1741)* oraz zapiski słuchacza odzwierciedlające stosunek Mickiewicza do sztuki krasomówczej rzymskiego retora. Wśród wypisów z Middletona zwraca uwagę krótki wywód etymologiczny dotyczący imienia autora *Filipik*. „Imię Cyncero – zanotował profesor – pochodzi od *cicer*: cieciorka, jak wszystkie imiona starych rodzin rzymskich, osiadłych przeważnie na roli” (VII, 227). Antroponimy i ich źródłosłowy interesowały więc poetę, już zanim powstały jego datowane na lata 1841–1843 pomysły etymologiczne. Ustalanie pochodzenia nazwy osobowej kojarzonej z „cieciorką”, rośliną strączkową, która miała łączyć ród wielkiego mówcy z tradycjami rolniczymi, stanowiłoby niechybnie zabieg uatrakcyjniający prelekcję. Nie wiadomo jednak, czy omawiana kwestia została poruszona, gdyż w zachowanej notatce z wykładów nie ma o niej mowy.

Zapiski słuchacza, skrótowe, miejscami chaotyczne, w tle prezentacji drogi życiowej Cyncerona ukazują zarys całej kultury oratorskiej Rzymu i jego poprzedniczki w tym przedmiocie – starożytnej Grecji. Jeśli wierzyć stenogramowi, Mickiewicz, jak przystało na nauczyciela akademickiego, przedstawił zagadnienie retoryki diachronicznie, nie oceniając go z punktu widzenia poety romantycznego czy też człowieka XIX wieku. Zauważył, że zarówno lud grecki, jak i rzymski w pierwszym okresie swojego istnienia pochłonięty był działaniem: „Ludzie idą do bitwy, podniecając się, ale przy tym nie rozprawiają” (VII, 233). W okresie drugim, gdy pojawiają się między nimi różnice zdań, rodzi się „wymowa polityczna” (VII, 233–234). W trzecim zaś dopiero, kiedy społeczeństwo, „jak gdyby wątpiło o sobie samym”, roztrząsa swoją przyszłość, do głosu dochodzi „najwyższa wymowa” (VII, 234). Mickiewicz uczynił w ten sposób retorykę ważnym składnikiem filozofii historii, uznał, że rozwija się ona wraz ze wzrostem samoświadomości poszczególnych narodów. Mimo uwag krytycznych kierowanych wcześniej pod jej adresem, w wykładach lozańskich docenił jej rolę dziejową i udział w doskonaleniu kultury europejskiej.

W relacji słuchacza wykładów o Cynceronie pojawiły się nazwiska wielkich oratorów, m.in. Peryklesa, Arystotelesa, Demostenesa (Mickiewicz miał napisać o nim „nieznaną dziś” tragedię)¹², Katona Starszego Cenzora, Marka Antoniusza, Serwiusza Galby, Hortensjusza. Omawiane są różne style

¹² Zob. Z. Trojanowiczowa, *O przemówieniach Mickiewicza...*, s. 140.

retoryczne (wzniosły i kwiecisty; zob. VII, 235) i typy sztuki wymowy: „Attycki równa się francuskiemu szkoły nowoczesnej; azjatycki – rodzajowi włoskiemu, żywemu, namiętному, pełnemu obrazów, lecz trochę suchemu. Rzymski miał w sobie coś z wymowy angielskiej, zdrowy rozsądek, doświadczenie; [mówcy tego rodzaju byli] rozwlekli, ciężcy, myśleli wiele o rzeczy samej, a mało o słuchaczach” (VII, 237). Jednak najistotniejsze wydają się wnioski o użyteczności retoryki, nieskażone wizją kajdan, w jakie zakuwała ona według autora rozprawy *O krytykach i recenzentach warszawskich* wolny w swej istocie umysł i wyobraźnię artysty romantycznego. Może lepiej uściślić – nie do końca skażone tą wizją. Mickiewicz mówił bowiem wprawdzie, że „retoryka wywarła niezmierny wpływ na całą Europę, a nawet na jej prawodawstwa”, ale za chwilę stwierdzał:

To retoryka wyobraża sobie, że wynalazła sztukę i że podaje system naukowy krasomówstwa. Traktuje ona wymowę jak chemię. Przedkładano różne systemy. Rozbierano przemówienie, jego myśl, jego układ. Rozróżniano wstęp, wykład treści, zakończenie, wygłaszanie. Szukając inwencji [retorycznej], spodziewano się znaleźć niezawodny środek, jak zostać wynalazcą argumentów (VII, 236–237).

Nawet więc w z pozoru ideowo neutralnych wykładach o Cyceronie retoryka okazuje się uzurpatorką, roszczącą sobie prawo do wynalezienia sztuki i uznawania się za system naukowy wyznaczający standardy języka literackiego. W zacytowanych zdaniach twierdzących kryją się zaprzeczenia: wymowa nie jest chemią, nie można rozdrabniać jej na pierwiastki i analizować kolejno każdego z osobna. Nie da się w sztuce oracji znaleźć uniwersalnego środka ekspresji, który zapewniłby bezwzględność skuteczności oddziaływania argumentów wysuwanych przez mówcę w sądzie, senacie czy na ambonie. Jednym słowem, retoryka niewiele może wnieść do życia, historii, literatury, jeśli traktuje się ją jako rządzący językiem system norm i przepisów.

Do podobnych wniosków prowadzi wypowiedzi profesora w prelekcji XL pierwszego kursu wykładów paryskich. Nieprzypadkowo poświęcił on szczególną uwagę działalności oratorskiej i pisarskiej Piotra Skargi. Uznał bowiem, że jezuita ten nie był jednym z wielu kaznodziejów, którzy koncentrują uwagę na kunszcie wymowy, którym zależy na sławie lub poklasku publiczności. Owszem, styl Skargi „nosi na sobie piętno stylu epoki zwanej wiekiem złotym” (VIII, 581), ale wyjątkowość jego sztuki retorycznej bierze się z czynnika całkowicie innego, metafizycznego, jakiego na próżno by szukać w ekspresji słownej oratorów przestrzegających zasad wymowy, zarówno dawnych, jak i „nowoczesnych”:

Dawniejsi mówcy Kościoła, homileci, są jedynie pisarzami kościelnymi; rozprawiają o dogmatach i o etyce chrześcijańskiej w ogólności; to pisarze wszystkich wieków,

wszystkich narodów. Nowocześni kaznodzieje francuscy zbyt często zdradzają chęć dogodzenia wymaganiom publiczności oświeconej; lękają się urazić jej smak. Skarga wstępując na ambonę, zapomina zupełnie o sobie; obraca zawsze głos do tej ojczyzny idealnej, którą ma przed oczyma; dla swoich słuchaczy jest, jak sam powiada, „na przy-mówki, wrzaski, gniewy i groźby słupem żelaznym i murem miedzianym”. Wreszcie ponad wszystkich mówców wznosi się szczególnym darem niebios, darem proroczym, którego niezaprzeczone i najjaśniejsze dowody okazują nam jego kazania (VIII, 581).

Skarga miał zatem według poety dar wyjątkowy. Potrafił wnikać w tajemnice Opatrzności i dzielić się ze słuchaczami przekazem proroczym. Nie dbał przy tym, czy przekaz ten urazi publiczność, czy sprowadzi nań jej gniew, krytykę. Można by rzec, iż antycypował sformułowane w XVIII wieku przez Ignacego Krasickiego przekonanie, że „prawdziwa cnota krytyk się nie boi” (*Monachomachia*, pieśń VI). Jak słusznie zauważyła Trojanowiczowa, Mickiewicz nie mógł wiedzieć, że „*Kazania sejmowe* były traktatem politycznym, któremu Skarga – zgodnie z XVI-wieczną konwencją – nadał formę kazań; że w rzeczywistości nigdy ich nie wygłosił”¹³. Zostało to ustalone dopiero w XX wieku. Poeta podtrzymywał rozpowszechnioną w XVIII i XIX stuleciu legendę o profetycznym natchnieniu i patriotycznej charyzmie dzieł homiletycznych wielkiego mówcy.

Mickiewicz – trzeba to zaznaczyć – nie przeszedł prosto od szkolarskiego, pragmatycznego wyobrażenia o retoryce do krytycznego stanowiska wobec niej. W jego postawie można dostrzec coś więcej – utożsamienie sztuki wymowy z poezją, ekspresją ducha otwartego na objawienie. Potwierdza to również jego własna praktyka oratorska. Różnica między starannie wyreżyserowanymi, drobiazgowo opracowanymi przemówieniami filomackimi (zob. m.in. [*Przemowę przy otwarciu posiedzeń Wydziału I*], [*Powitanie Jana Czeczota jako członka czynnego*], [*Mowę na przyjęcie Giecołda i Budrewicza*]) a formułowanymi swobodnie i spontanicznie odezwaniami do braci towiańczyków, albo między poprzedzonymi skrupulatnymi kwerendami i notatkami wykładami lozańskimi a rodzącymi się często w twórczym zapale prelekcjami paryskimi, w których Wiktor Weintraub dopatrywał się cech prorocstwa¹⁴, jest uderzająca. Można ją odczuć jeszcze wyraźniej, gdy weźmie się pod uwagę improwizacje wygłaszane przez poetę przy różnych okazjach. Niektóre z nich były wypowiedziane w tak wielkim pobudzeniu emocjonalnym, że słuchacze łatwiej zapamiętywali nastrój, jaki im towarzyszył, niż ich treść¹⁵.

¹³ Tamże, s. 145.

¹⁴ Zob. W. Weintraub, *Prelekcje paryskie jako profesja*, w: tegoż, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 344–432.

¹⁵ Zwrócił na to uwagę Leszek Libera, przybliżając przebieg słynnej fety zorganizowanej w piątek wieczorem, 25 grudnia (nie zaś – jak błędnie podali autorzy *Kalendarza życia i twórczości*

Nie wystarczy zatem powiedzieć, że „ewolucja Mickiewiczowskiej sztuki wymowy [przebiegała – O. K.] od retoryki nastawionej pragmatycznie, na konkretne cele i zadania, do retoryki natchnionej, zmierzającej do przekonania słuchaczy o charyzmie mówiącego”¹⁶. Należy dodać, że *ars oratoria* pojmowana przez poetę na sposób romantyczny odrzucała podbudowaną systemem prawideł mowę, zastępując ją wolną od konwencji, porywającą emocjonalnie improwizacją. To raczej rewolucja, a nie ewolucja. Bunt antyretoryczny mający uwolnić język od krępujących go środków perswazji i argumentacji, od niezmiennej od wieków topiki i racjonalnych strategii dowodzenia. Czy zresztą myślenie o sztuce mówienia w kategoriach natchnienia, spontaniczności, niekontrolowanej poetyckiej ekspresji można jeszcze kojarzyć z retoryką? Jeśli tak, to w jakich aspektach? Rozstrzygnięciu tych problemów trzeba by poświęcić odrębne studium naukowe.

1.2. „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie...”

Jeden z najbardziej znaczących i przejmujących monologów dramatycznych polskiego romantyzmu, *Improwizację z III części Dziadów* Mickiewicza, otwiera wyznanie ukazujące katastrofalny rozdźwięk między myślą a słowem,

Juliusza Słowackiego – w czwartek z 24 na 25 grudnia) 1840 roku przez Eustachego Januszkiewicza z okazji imienin Adama. Jak napisał badacz, wszystkich korespondentów i kronikarzy zainteresowanych tym przyjęciem „zajęło bez reszty wrażenie wywołane niespodziewaną improwizacją Mickiewicza, który wystąpił w otwartym pojedynku na słowa wyzwany improwizacją Juliusza Słowackiego. Był to prawdziwy szok i chwila nadzwyczajnego uniesienia. Sam Mickiewicz pisał o tym wydarzeniu w liście do Bohdana Zaleskiego: »Było to dobre, bo wszyscy ludzie różnych partii rozplakali się«. Władysław Plater relacjonował Witwickiemu, że zebrani »plakali, ściskali się«. Działo się to o drugiej w nocy. Jan Koźmian opowiadał w liście swemu bratu dalej, jak to Stanisław Ropelewski »dostał spazmów, które mu całą noc trwały«. Witwicki pisał o »ataku nerwowym« tegoż, »biedny Słowacki« też szlochał, a »stary kasztelan Plater, w takim stanie wrócił do domu, że żona myślała, że zwariował«. Wstrząs był wielki, u Ropelewskiego i Koźmiana przyplacony chorobą. Największe wrażenie zrobiła twarz natchnionego wieszczka. Januszkiewicz pisał: »Twarz jego przybrała anielską postać, dziwna, niepojęta jasność otoczyła jego skronie«. Witwicki pisał podobnie: »Twarz Adama miała być w ten moment jak anielska, spokojna, piękna, jasna«. Po czym dodał: »Mikulski Izidor utrzymuje, że widział nad głową Adama światłość«. Witwicki starał się bardzo dokładnie opisać całe wydarzenie Zaleskiemu, »ale – jak stwierdził z zalem – co (Adam) mówił, nikt nie jest w stanie powtórzyć, a wszyscy przecież byli jak najzupełniej trzeźwi«. Nie jest prawdą, że nikt nie potrafił powtórzyć. Jan Koźmian podał nawet fragment tej improwizacji do druku w »Dzienniku Narodowym« (1841, nr 15, s. 60). W odróżnieniu od znanych nam improwizacji z czasów młodości, mamy tutaj do czynienia z prawdziwą poezją. Sam Mickiewicz pisał: »odpowiedziałem z natchnieniem, jakiego od czasu pisania *Dziadów* nigdy nie czułem». L. Libera, *Wszyscy byli jak najzupełniej trzeźwi... (O improwizacjach Mickiewicza)*, w: tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 123–124.

¹⁶ Z. Trojanowiczowa, *O przemówieniach Mickiewicza...*, s. 146.

które nie może jej wyrazić, a jeżeli już wyraża, to w sposób zafałszowany. Ten artykulacyjny paraliż, motywowany niekoherencją trzech najważniejszych narzędzi porozumiewania się: „języka”, „głosu” i „myśli”, jawi się jako główna przyczyna osamotnienia twórczej jednostki w tłumie. Konrad powiada:

Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?
 Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wystucha,
 Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?
 Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi:
 Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
 Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
 A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
 Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką:
 Z drżenia ziemi czyż ludzie głęb nurtu docieką,
 Gdzie pędzi, czy się domysła? –
 (III, 156)

Fragment ten trzeba rozpatrywać przede wszystkim z perspektywy dotkliwie odczuwanego w romantyzmie kryzysu języka jako środka umożliwiającego wyrażanie prawdy o człowieku, jego myślach, uczuciach czy światopoglądzie. Kryzys ten, sygnalizowany na różne sposoby przez Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, a także Cypriana Norwida, zrodził się w dużej mierze z przewartościowania komunikacyjno-poetyckich możliwości retoryki, która od antyku do oświecenia uchodziła za sztukę precyzyjnego wyrażania myśli. Okazało się, że świata romantyków nie da się przedstawić za pomocą konwencjonalnych formuł, wypracowanych przez starożytnych w celu uczynienia mowy użytecznym narzędziem filozofii, sztuki, prawodawstwa itp.¹⁷ Novalis oddzielił wprost poezję „romantyczną” od poezji „retorycznej”¹⁸. Mówił o „retorycznym, sztucznym malarstwie” i „retorycznej, sztucznej muzyce”¹⁹. Jeśli zaś język w jego zracjonalizowanym, logiczno-retorycznym kształcie zaczął być postrzegany jako coś sztucznego, oznaczało to, że brakuje mu autentyzmu, szczerzej prostoty pozwalającej bezpośrednio, bez zniekształceń uzewnętrznić treści duchowe, wprawdzie ulotne i mgliste, lecz uznawane przez romantyków za wartościowe i w pełni rzecztywiste.

¹⁷ W oświeceniu o tych i podobnych funkcjach retoryki przypominał m.in. Filip Neriusz Golański. W jego rozprawie *O wymowie i poezji* (1786) można przeczytać, że „skutkiem jest wymowy utworzenie łagodniejszych obyczajów, stanowienie praw zbawiennych, zamilowanie cnoty i porządku w społeczności”. Cyt. za: tenże, *O wymowie i poezji*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 221.

¹⁸ Novalis, *Poetycyzmy*, w: tegoż, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 201.

¹⁹ Novalis, *Anegdota*, tamże, s. 237.

Co może oznaczać stwierdzenie, że „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”? Za swego rodzaju parafrazę tych słów uznaje się fragment pieśni V poematu *Beniowski* Słowackiego, w którym narrator formułuje życzenie:

[...] aby język giętki
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
 A czasem był jak piorun jasny prędko,
 A czasem smutny jako pieśń stepowa,
 A czasem jako skarga Nimfy miętki,
 A czasem piękny jak Aniołów mowa...
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.
 Strofa być winna taktem, nie wędzidłem²⁰.

Z ustępem tym z kolei rezonują słowa Norwida z wiersza *Za wstęp. Ogólniki* ze zbioru *Vade-mecum*:

Ponad wszystkie wasze uroki,
 Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,
 Jeden – wiecznie będzie wysoki:
 * * * * *
 Odpowiednie dać rzeczy – słowo!²¹

Mamy do czynienia z trzema podobnymi poetyckimi formułami wyrażającymi trudność pogodzenia materii języka z przerastającymi jego możliwości artykulacyjne wlotami duszy, meandrami myśli, zawiłościami świata „rzeczy”. Trudno ocenić, w jakim stopniu Słowacki inspirował się *Dziadami*, a Norwid utworem Mickiewicza i *Beniowskim*. Nieprzystawalność języka do myśli i wyobraźni była zagadnieniem nurtującym niechybnie wszystkich tych poetów w sposób równie ważny, znaczący. Każdy z nich ujmował je jednak według własnych upodobań.

Mickiewicz wysunął na pierwszy plan kwestię „kłamstwa”, a więc swoistej zdrady języka wobec „głosu” i „myśli”. „[...] słowa myśl pochłoną – napisał poeta – i tak drżą nad myślą, / Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką”. Kto lub co nad kim lub czym ma władzę? Słowo nad człowiekiem i jego myślą czy jednostka ludzka i myśl nad słowem? Według monologu Konrada to pierwsze. Rolf Fieguth zwrócił uwagę, że podobny ton „zdrady” języka wobec podmiotu wypowiedzi można dostrzec w *Ślubie* Gombrowicza. Jak zauważył badacz:

²⁰ J. Słowacki, *Beniowski*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 5, red. J. Kleiner, Wrocław 1954, s. 128.

²¹ C. Norwid, *Za wstęp. Ogólniki*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2: *Wiersze*, cz. 2, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 13.

[...] Henryk, jakby pod przymusem przemawiając wierszami, nieraz zastanawia się, ile ma władzy nad słowem, a ile słowo nad nim. W chwili silnego upojenia alkoholem oraz ideą przyszłej władzy królewskiej, prawie bezpośrednio przed obaleniem Króla-Ojca, nasz bohater mówi: *Słowa / Zdradziecko łączą się za plecami, / I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią, / Zdradzając naszą myśl, która też zdradza / Nasze zdradzieckie uczucie* (a. II, 108–109)²².

Kłamstwu, zdradzie towarzyszy z kolei poczucie osamotnienia („Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?”) Mickiewiczowskiego bohatera, który „szaleje», w olbrzymim napięciu uczuciowym, kontaktując się ze światem dla innych niedostępnym”²³. Stan ten pogłębia jeszcze to, że w *Improwizacji* mamy do czynienia z **podwójnym kłamstwem, ze zwielokrotnioną zdradą**. Nie tylko „język kłamie głosowi”, lecz także „głos myślom kłamie”. Aby zrozumieć formułowaną przez bohatera ideę, trzeba zastanowić się, czym w istocie jest ów „głos”. Według Wandy Achremowiczowej „wyrazu g ł o s Mickiewicz najczęściej używa jako synonimu wyrazów – słowo, mowa”²⁴ – zgodnie ze zwyczajem językowym XVIII wieku i tradycją biblijną²⁵. Autorka przytoczyła kilka przykładów takiego użycia wyrazu, m.in. w *Grażynie*, IV części *Dziadów*, wierszu *Do przyjaciół Moskali*. Zauważyła jednak, że niekiedy głos może być u Mickiewicza tożsamy z dźwiękiem (sonety *Widzenie się w gaju*, *Dobranoc*; *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*; III część *Dziadów*; *Pan Tadeusz*)²⁶. Do tych rozważań należy dołączyć jeszcze jedną ewentualność – zakłamaną głos może być rozumiany jako fałszywy „ton” wypowiedzianych słów. Z *Improwizacji* dowiadujemy się o „łamanie się” myśli w słowach, o „pochłanianiu” ich przez słowa, o „drzeniu” słów nad nimi. Wygląda to tak, jakby sposób mówienia, ton, nie pasował do treści, które jednostka (zwłaszcza artysta) usiłuje formułować w języku. Ale „głosowi” kłamie też „język”, który można postrzegać jako skonwencjonalizowany system znaków, jakże często bezradny wobec wrażliwości człowieka romantycznego, bogactwa jego myśli i uskrzydłonej wyobraźni, wykraczającej daleko poza granice sztucznie spreparowanych zasad i prawideł stylistyczno-gramatycznych.

²² R. Fieguth, *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do „Ślubu” Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, „Teksty Drugie” 1995, z. 1, s. 19. Cytat ze *Ślubu* pochodzi z wydania: W. Gombrowicz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Teatr*, Paryż 1971.

²³ M. Grabowska, „*Primula veris*” romantyzmu polskiego. W 150 rocznicę pierwszego wydania A. Mickiewicza „*Poezji*”, T. 1, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1971, t. 6, s. 74.

²⁴ W. Achremowiczowa, *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1954/1955, t. 5, s. 111.

²⁵ Zob. tamże, przyp. 22.

²⁶ Zob. tamże, s. 111–113.