

Tomasz Czachulski

"Dumania w dzień odjazdu" Adama Mickiewicza : tekst i jego tradycje

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 92/1, 203-220

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TOMASZ CHACHULSKI

„DUMANIA W DZIEŃ ODJAZDU” ADAMA MICKIEWICZA:
TEKST I JEGO TRADYCJE*

Dumania w dzień odjazdu kończą niewielką serię trzech odeskich elegii, powstałych w czasie pobytu Mickiewicza na południu ówczesnej Rosji, a traktowanych zazwyczaj jako swoiste dopełnienie obu cykli sonetowych i kilku innych utworów. Literatura przedmiotu nie jest zbyt bogata¹. Tekst ten przyciąga jednak uwagę ze względu na swą tematyczną przynależność do szerokiego nurtu wierszy o odjeździe, rozstaniu, porzuceniu, powstających w polskiej literaturze od Jana Kochanowskiego po poetów XX wieku – np. Bolesława Leśmiana. Utwory te są szczególnie ważne jako pole kształtowania się pewnego typu wrażliwości, poetyckiego sposobu prezentacji podmiotu poprzez wykorzystanie jego biografii, zderzenie teraźniejszości, skupionej w krótkiej chwili odjazdu, z przeszłością, oglądaną i ocenianą w perspektywie utraty, poczucia pustki, braku, a także zestawienia jego jednostkowego „teraz i kiedyś” ze świadomością zbiorową otoczenia. Jest oczywiste, że m.in. właśnie w tych rejonach tematycznych w ciągu XVI, XVII i XVIII wieku dochodziło do stopniowego formowania nowoczesnego kształtu elegii (czy może szerzej – elegijności jako pewnego zjawiska i postawy zarazem). Nie chodzi tu oczywiście o elegie powstające już w czasach Mickiewicza – np. utwory przywoływanego często przy tej okazji Kazimierza Brodzińskiego, lecz o zjawiska wcześniejsze, występujące w literaturze dawnej Polski, a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku, później konsekwentnie rozwijane, które w pewnej mierze Brodziński po prostu powtarzał.

Mickiewicz pozostawił *Dumania* w rękopisie. Układ wiersza podlegał wielu przemianom i mimo odnalezienia autografu chyba nigdy nie zostanie uznany za

* Jest to zmieniony tekst referatu wygłoszonego na międzynarodowej konferencji *Adam Mickiewicz: teksty i konteksty*, która odbyła się na Uniwersytecie Wileńskim w dniach 24–26 września 1998.

¹ Zob. m.in. bardzo krytyczną ocenę elegii u W. Borowego (*O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 194–195), a także uwagi Cz. Zgorzelskiego (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976, s. 35–37; *Elegijna poezja Mickiewicza*. W: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, zwłaszcza s. 163–168), oraz A. Witkowskiej i R. Przybylskiego (*Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 272, 303).

ostateczny. Wiersz ogłoszony został po raz pierwszy w roku 1861. Dopiero w 1900 roku Wilhelm Bruchnalski opublikował *Dumania* we względnie poprawnej postaci². Czesław Zgorzelski przez wiele lat utrzymywał podział utworu na 3 graficznie wyodrębnione części, zaznaczając zarazem, że ma on „charakter zapisu brulionowego, nie opracowanego ostatecznie”³. Przygotowanie edycji rocznicowej (tom wierszy w opracowaniu Czesława Zgorzelskiego wydano w roku 1993) zbiegło się w czasie z odnalezieniem *Albumu Moszyńskiego*. Na podstawie zawartego tam autografu Wydawca przeniósł 4 początkowe wersy drugiej części *Dumań*, poświęcone pożegnaniu z miastem, na sam początek wiersza, wyodrębniając w ten sposób czwartą część, i dokonał kilku nowych odczytań. Jakby analogicznie do pierwszego zabiegu Zgorzelski wydzielił graficznie jeszcze jedną 4-wersową część, zaczynającą się od słów: „Bliski ranek, czekają woźnice natręty”⁴, i uzyskała „5-fazową” kompozycję elegii. Ta druga propozycja pojawia się jednak tylko w tomie 2 *Mickiewiczianów w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu* (M2, 202) i nie została przeniesiona ani do poprawionej edycji w „Bibliotece Narodowej”, ani do Wydania Rocznicowego⁵.

Przesunięcia w obrębie tekstu *Dumań* były w ogóle najpoważniejszą ingerencją dokonaną na podstawie *Albumu Moszyńskiego* w Wydaniu Rocznicowym w stosunku do dawniejszych odczytań. Układ kompozycyjny, być może, stał się dzięki temu bardziej klarowny. Pamiętam jednak wahania Profesora, który publicznie dawał wyraz swojej niepewności w tej sprawie, choć w zakończeniu odpowiedniej części opracowania *Albumu Moszyńskiego* podkreślał trafność Mickiewiczowskich „przetasowań” (M2, 206). Niepewności tych nie rozwiewa analiza reprodukcji odpowiednich kart *Albumu*, a sam Wydawca w niemal równocześnie publikowanych edycjach – jak wskazano wyżej – dał dwie nieco odmienne wersje (4- i 5-fazową). Wydaje się bowiem, że ani zmiany zapisu w postaci krzyżyków, skrótów wyrazowych, kresek i cyfr nie są całkowicie jednoznaczne, ani chronologia kolejnych dopełnień – całkiem oczywista⁶.

Praca nad tekstem wyraźnie nie została zakończona. Ostatnia, 20-wersowa częśćka nosi cechy późniejszego zapisu, powstała najpewniej dopiero w kilka miesięcy po wyjeździe poety z Odessy i jest chyba brulionem, „pierwopisem”, podczas gdy wcześniejsze wersy musiały już przejść w innym (nie zachowanym) zapisie

² Pełną i najnowszą wersję dyskusji o układzie tekstu zob. w: *Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu*. T. 2. *Wiersze w „Albumie Moszyńskiego”*. Opracował Cz. Zgorzelski. Redakcja naukowa J. Odrowąż-Pieniążek. Warszawa 1993, s. 75–77, 135–136, 199–206. Dalej do tej edycji odsyłam skrótem M. Pierwsza liczba po skrócie oznacza tom, następne – stronicę.

³ A. Mickiewicz, *Wybór poezji*. Opracował Cz. Zgorzelski. Wyd. 3, zmienione. T. 2. Wrocław 1986, s. 45. BN I 66. Podobnie we wcześniejszych wydaniach tego tomu.

⁴ Trzy elegie Mickiewicza z okresu rosyjskiego (*Do D. D. Elegia, Godzina. Elegia i Dumania w dzień odjazdu*) cytuję według wyd.: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe. 1798–1998. T. 1: *Wiersze*. Opracował Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 202–208. Podkreślenia w cytatach z tych elegii pochodzą ode mnie.

⁵ Zmieniona i poprawiona wersja elegii znalazła się równocześnie w kolejnym wznowieniu tomu 2 *Wyboru poezji* w „Bibliotece Narodowej” (wyd. 4: 1994) i w cytowanym już Wydaniu Rocznicowym.

⁶ Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. T. 1, cz. 2: *Wiersze 1825–1829*. Opracował Cz. Zgorzelski. Wrocław 1972, s. 335.

przez fazę wstępnego poprawiania⁷. Dlatego sędzę, że przedmiotem obserwacji nie powinna być żadna z wymienionych „ostatecznych” wersji elegii, lecz – wyjątkowo! – tekst czytany w kolejnych aktach uzupełnień i autorskich poprawek, znanych jedynie jako część nigdy nie zakończzonego procesu⁸.

Na dobrą sprawę znamy trzy postacie tej elegii, będące rezultatem kolejnych etapów powstawania wiersza i jego odczytywania przez wydawców.

– Pierwsza z nich (A) to pierwotny zapis w *Albumie Moszyńskiego*. Mickiewicz zanotował posiadane już wersy pierwszej części od 1 do 18 i drugiej – wersy od 19 do 32, po czym dołączył nowy fragment (w. 33–52), z lekka modyfikując poszczególne, wpisane wcześniej sformułowania. „Przetasowania” kompozycyjne na tym etapie nie zostały jeszcze odczytane.

– Druga (B) – to utrzymywana przez lata wersja z *Dzieł wszystkich* i „Biblioteki Narodowej”, zrekonstruowana przez Zgorzelskiego. Od pierwszej różni się przede wszystkim zmianą kolejności części: fragmenty obejmujące wersy 1–18 i 19–32 zostały zamienione miejscami, co bez wątplenia było zgodne z częścią wskazówek Mickiewicza. A zatem nie można uważać jej jedynie za niedoskonałe próby rekonstruowania utworu bez dostępu do autografu, nie jest to jedynie świadectwo recepcji, lecz pierwszy krok ku nowemu uporządkowaniu elegii w myśl autorskich wskazań. Mickiewiczowskie instrukcje idą tu w parze z czytaniem Wydawcy.

– Trzecia zaś (C) – to najnowsze odczytanie Czesława Zgorzelskiego, dokonane na podstawie odnalezionego *Albumu*. Wersy 1–4 pierwotnego układu pod wpływem powstałego zakończenia (w. 33–52) wróciły na początek wiersza, ale jednocześnie zostały oderwane od dotychczasowego fragmentu, którego były dotąd nierozdzieloną częścią. Zmiany w układzie pociągnęły za sobą zmiany w semantyce całego utworu: od elegijnej notatki ku większej, ramowej kompozycji o nieco innej już wymowie i nastroju, z dystansem prezentującej odeskie doświadczenia.

Nie można pominąć wiersza w takiej postaci, w jakiej pojawiał się wielokrotnie w wydaniu „Biblioteki Narodowej” i w *Dzielnach wszystkich* (B). Układ ten mocno wpisał się w świadomość czytelniczą i jestem głęboko przekonany, że była to, jak dotąd, najlepsza propozycja: może nie tyle odczytania autografu, co samego układu elegii. Sędzę, że atutem zaproponowanej w tym przypadku kompozycji była przede wszystkim większa spójność i logika tekstu, zwłaszcza jego partii środkowej. W tej wersji przenosiła „pajęczego kwiatka” – stanowiąca dominantę drugiej części – ujęta została w klamry tych partii utworu, które poświęcone były miastu i jego mieszkańcom. Tego też dotyczyła, gdyż tłem doświadczeń metaforyzowanych przez pajęczę kwiat była wypełniona ludźmi przestrzeń ulic i placów. W nowej wersji (C) ściszone, kameralny w przestrzeni lirycznej, naznaczo-

⁷ Przypominam tu ustalenia Zgorzelskiego i S. Łandy (M2, 205–206); dalsze uwagi o autografie i możliwych propozycjach odczytania również za Zgorzelskim (*ibidem*).

⁸ W numerze 12 „Odry” z grudnia 1998 (s. 65–68) J. Łukasiewicz opublikował ciekawą interpretację *Dumań w dzień odjazdu*. Omówione zostały tam niemal wszystkie zasadnicze motywy wiersza, wzbogacone jeszcze o możliwe Norwidowskie konteksty. Jednakże propozycja odczytania go w perspektywie sonetów odeskich, przeniesienie do elegii kategorii „konceptu” – wydają mi się trudne do przyjęcia. Podobieństwo niektórych fragmentów *Dumań* do wiersza sztambuchowego można ewentualnie odnosić do niejasnej genezy pierwszych fragmentów elegii, ale problem ten nie został przez Łukasiewicza rozwinięty.

ny poczuciem pustki obraz samotności bohatera – od pytania „Skąd mi ten żal niewczesny?” po stukanie robaczka – w nieuzasadniony sposób przeradzał się we wspomnianą metaforę, dotyczącą sytuacji bardziej zewnętrznej, ogólnej, w pewnym sensie abstrakcyjnej. W dawnej wersji (B) przejście to dokonywało się poprzez osobistą refleksję poświęconą miastu, podkreślaną przez zaimki pierwszej osoby liczby pojedynczej: „ja” i „mój”. W nowej wersji powstała w tym miejscu logiczna luka.

Oczywiście – w podobny sposób można bronić i nowego układu (C), w którym 4 wersy przeniesione na początek są jakby zwięzłym streszczeniem najważniejszych idei utworu, stanowią też klamrę znajdującą swoje echo w zakończeniu elegii. Następujące po nich i po graficznie zaakcentowanym odstępnie pytanie „Skąd mi ten żal niewczesny?” wywołuje emocjonalne napięcie między deklaracją swoistej obojętności („Mój wyjazd nie okryje nikogo żalobą, / I ja nie chcę łyzy jednej zostawić za sobą.–”) a odczuwanym mimo wszystko żalem. Ten niezwykle charakterystyczny sposób wywołania emocjonalnego klimatu elegii nie musi być przypadkowy. Umownie można by go nazwać „składnią przyzwolenia”: mimo pewnej sytuacji, zaistnienia określonych warunków, podmiot odczuwa bądź wybiera coś do nich przeciwnego. Sposób taki w jeszcze bardziej wyrazistej postaci wykorzystywał wielokrotnie Franciszek Karpiński w elegiach pisanych w latach siedemdziesiątych XVIII stulecia (znaczna część sielanek tego autora ma charakter elegijny). Karpińskiemu służył on do zaprezentowania złożoności emocjonalnego portretu bohatera – tak jest przede wszystkim w wierszu *Tęskność do kraju* (1771). W sielance *Na odmienione Nadprucie* (po 1772) układ taki tworzy podstawową konstrukcję całego wiersza⁹. *Dumania w dzień odjazdu* są bardzo mocno związane z XVIII-wiecznymi tradycjami poezji elegijnej.

Mimo tej próby obrony i odnajdywania logicznych i semantycznych więzi między częstkami nowego układu *Dumań* wydaje mi się, że powstał on wbrew wcześniejszej logice dwóch pierwszych części elegii. Na kompozycyjne walory pierwotnego układu (wersji A i w jeszcze większym stopniu wersji B) zwracał uwagę właśnie Czesław Zgorzelski, który – jak można przypuszczać – niechętnie rozstawał się z dawnym kształtem wiersza.

Znamienna dla tego utworu jest – by tak rzec – poetyka fragmentu, lirycznej notatki, co dodatkowo potwierdza postać autografu. Cecha ta (wersje A i B) charakteryzuje wszystkie elegie odeskie, czyli obok *Dumań* także wiersze *Do D. D. Elegia* i *Godzina. Elegia* – które najpewniej początkowo miały stanowić całość (zob. M2, 173). Wspominał o tym również Czesław Zgorzelski, który, jak dotąd, najwięcej uwagi poświęcił tym utworom¹⁰. Tekst *Dumań* jest jakby urwany, w obu wersjach brak mu wyrazistego początku i końca, przypomina zapis nie uporządkowanego monologu, rozmowy ze sobą, podkreślanej swoistą retorycznością stawianych sobie pytań i udzielanych odpowiedzi, a nawet sporadycznym wplataniem liczby mnogiej w chwili nacechowanej oratorskim patosem (zob. zwłaszcza wezwanie do lotu). W wersji B część pierwsza jest stopniowo ściszana, druga zamknięta w retorycznym uniesieniu, trzecia ma wyraźnie elegijne zamknięcie. Wszystkie trzy części rozpoczynają się bardzo podobnie: krótkimi, zwięzłymi

⁹ Zob. T. Chachulski, wstęp w: F. Karpiński, *Poezje wybrane*, opracował ... Wrocław 1997, s. XXXII. BN I 89.

¹⁰ Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 35–37.

zdaniami bądź równoważnikami zdań, w dwóch pierwszych częściach wprowadzającymi w sytuację bohatera, w trzeciej uświadamiającymi nieuchronność odejścia. Część pierwsza jest też sugestywną analizą stanu aktualnego, chwili odjazdu, druga – sumująca odeski etap „biografii” podmiotu – pozwala na dokonanie szeregu uogólnień. Trzecia powraca znów do stanu aktualnego, zderzając przeszłość z teraźniejszością, młodość z doświadczeniem, to, co istotne w przeszłości dalekiej, przedodeskiej, z tą szczególną chwilą rozstania. Zgorzelski podkreślał, iż pierwsza stanowi pożegnanie z domem, druga – z miastem, ostatnia – z życiem, w przestrzeni całej elegii zawiera się więc również swoista gradacja¹¹.

Wspominał też, że monolog *Dumań* ma kształt jakby okrucu fabuły dramatycznej, że „stwarza sugestię monologu wypowiedzianego [...] jakby na scenie”¹². Zwiększa to rolę rekwizytów, do czego jeszcze wypadnie powrócić, a także powoduje zdynamizowanie wypowiedzi lirycznej, co znów charakterystyczne jest dla wspomnianych trzech utworów.

Samotność bohatera wiąże się z jego niemożnością uporządkowania własnej sytuacji – rzecz jasna, uporządkowania w dostępnych mu granicach, a zatem w sferze psychiki i emocji. W początkowych wersach obserwujemy stan uczuciowego zagubienia, rozproszenie, niezdecydowanie, brak „zaczepienia”. Poczucie związania z opuszczanym miejscem wynika z emocjonalnej, wewnętrznej jałowości podmiotu. Cztery ściany pokoju są powiernikami pustki. Miejsce cudze, obce, staje się miejscem własnym – świadkiem przeżyć, a zarazem gwarantem samotności i izolacji od świata zewnętrznego. Jako świadek obarczony zostaje cechami osoby-powiernika, odbijającej również emocjonalne stany podmiotu: „samotne [...] pokoje”, „przyjacielskie ściany”, „z cierpliwości słuchały” itd. Porzucane mieszkanie tak dalece zespała się z długotrwałym doświadczeniem samotności, że rozstanie staje się aktem

¹¹ W dyskusji nad tekstem w gronie zespołu badaczy oświecenia Uniwersytetu Warszawskiego (25 I 1999) p. Jacek Wójcicki zwrócił uwagę na podobieństwo sytuacji i zachowań podmiotu elegii Mickiewicza i bohatera Owidiuszowych *Tristiów*. W *Żalu III (Rozstanie się z lubymi)* opisywana jest właśnie sytuacja rozstania, bezwolnego błędzenia wygnańca na chwilę przed pożegnaniem rodzinnym progów, stopniowanego żalu wywołanego porzuceniem ojczyzny, miasta i domu, skarga kierowana do domowych ścian, a w drugiej części *Żalów (Do Augusta)* jest też miejsce na obronę ksiąg, które, niewinnie oskarżone, mimowolnie przyniosły tyle zła. Ciekawe jest zwłaszcza psychologiczne podobieństwo sytuacji i wywołanych przez nią zachowań, jak w *Żalu III* (w. 49–56. W: *Owideo Nazona wiersze na wygnaniu pisane, to jest Rzeczy smutne, Klątwa na Ibisa, Listy z Pontu*. Przekładania J. Przybylskiego [...]. Kraków 1802):

Cóż czynić? tu Ojczyzny słodka miłość trzyma!
Lecz noc ostatnia nagli w ucieczkę pielgrzyma.
Jak często, gdy ktoś spieszył, rzekłem: na cóż krzęty?
Rozpatrz się, skąd i dokąd dziś masz być wypchnięty!
Jak często pewną sobie zmyśliłem godzinę,
Twierdząc, że w tę, nie inną od brzegów odwinę!
Trzykroć na próg sunąłem, trzykroć wstecz od proga,
Gnuśna była, mym czuciom dogadzając, noga.

Podobieństwo wydaje mi się jednak pozorne, wynikające raczej z powtórzenia mechanizmów psychicznej reakcji człowieka przymuszonego do opuszczenia swojego świata niż z przywołania literackiego obrazu. Pamiętajmy też, że Mickiewicz odjeżdżał z Odessy w znacznej mierze z własnej woli – i odjeżdżał nie z miejsca, w którym byłby u siebie. Sposób potraktowania ksiązek przez Mickiewicza – o czym dalej – również zasadniczo odbiega od świadomości prezentowanej przez Owidiusza. To przede wszystkim kwestia podobieństw zewnętrznych.

¹² Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 279.

porzucenia własnej historii podmiotu. Z biografii poety wiemy, iż pierwowzorem mogły być tu pokoje początkowo wynajmowane przez poetę wraz z Jeżowskim w gmachu licealnym, na pierwszym piętrze tzw. domu Wagnera, na rogu ulicy de Ribas i Katarzyny¹³. Poczucie bezsensu, bezcelowości, monotonii powtarzanych zachowań i oglądanych widoków powoduje jakby zatrzymanie czasu. Opuszczane miejsce ma swój wewnętrzny rytm, odmierzany przez „żelazne stępania zegaru” i kołatanie robaczka, odruchowo liczone przez bohatera¹⁴. Jest to rytm niezależny od podmiotu – ściszony głos rzeczywistości. Zegar i robak-kołatek pozornie powtarzają echo kroków bohatera, naprawdę jednak znacząco je modyfikują. W pierwszej chwili wydaje się, że bohatera „błądzenie bez zamiaru” jest jak echo tykania zegara i dźwięku kołatka. Nie są to jednak dźwięki obojętne. Dzięki zwielokrotnieniu echa bezwolnie wykonywanej czynności przez dźwięki odsłaniające pamięć dokonuje się jakby stopniowe „budzenie się” bohatera. Zegar stanowi swoistą, obiektywną prawdziwość czasu, a stukanie robaczka jest głosem przeszłości, odsyłającym do przeżyć znanych z IV części *Dziadów*. Pamiętamy, że słynny kołatek z kantorka wydawał dokładnie taki sam głos jak zegar – oczywiście kieszonkowy.

P u s t e l n i k

[...] chodź tu, malcze, pod kantorek,
Nachyl się i przyłóż uszko;
Tu biedna duszka prosi o troje paciorek.
Aha, słyszysz, jak kołata?

D z i e c k o

Tak tak, tak tak, tata, tata.
A dalibógże kołata,
Jak zegarek pod poduszką.
Co to jest? tata, tek, ta tek! [w. 668–675]¹⁵

Mamy więc rytm owych „lekkich przestanków” kołatka z *Dziadów* i *Dumani*, a wiersz tak naprawdę ogarnia znacznie większy obszar czasu niż tylko odeskie miesiące. Wrażenie pewnej bliskości tekstów jest tym bardziej uzasadnione, że trójka kołatek–pająk–motyl (w różnych wariantach tych symboli) pojawia się w takim zestawieniu zarówno w IV części *Dziadów*, jak i w *Dumaniach w dzień odjazdu*¹⁶. To samo dotyczy zegara, który Gustawowi posłużył jako rekwizyt do teatralizacji jego doświadczenia. Zresztą sposób teatralizacji całej sceny w *Dumaniach* i w *Godzinie* – owym fragmencie sceny dramatycznej, o którym wspominał Zgorzelski – to również sięgnięcie do rozwiązań IV części *Dziadów*¹⁷. Jest to coś więcej niż tylko podobieństwo obrazowania. Wła-

¹³ Zob. Z. Sudołski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995, s. 170.

¹⁴ O naturze kołatka, poprawnej identyfikacji jego przynależności gatunkowej i charakterze stukania zob. Z. Stefańska, *Świat owadzi w IV części „Dziadów”*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 46.

¹⁵ Cytaty z IV części *Dziadów* podaje z: Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Rocznikowe, t. 3: *Dramaty*. Opracowała Z. Stefańska. Warszawa 1995.

¹⁶ „Postacie” te zresztą u Mickiewicza powracają wielokrotnie. W samych *Dumaniach* problem ważności „świata owadziowego” zostaje potwierdzony, choć przecież pajak jest właściwie pajęczakiem, nie owadem (zob. na ten temat Z. Stefańska, *op. cit.*, s. 49). Kołatek, pajak i motyl nie wyczerpują motywu, bo i kobiety z miasta występują jako „roje pięknych niewiast”.

¹⁷ W tym „dramatycznym” rozwiązaniu Mickiewicz wyraźnie rozszerza dorobek XVIII-wiecznej tradycji elegijnej, w której podmiot był z reguły „statyczny”. O roli owadów w teatralizacji doświadc-

sna przeszłość powraca w obcym miejscu. Kołatek stuka jednak „jakby” do drzwi kobiety-kochanki. Porządki pamięci i terażniejszości, snu i jawy – wydają się wymieszane.

Nieco podobną sytuację obserwujemy w elegii „sąsiedniej”, zatytułowanej *Godzina*, która brzmi zresztą jak inna część tego samego monologu. Tematyczne odmienności są pozorne, w istocie sytuacja bohatera jest niemal identyczna. Tytułowa „godzina” jest takim miejscem w czasie, z którym związana zostaje na zawsze świadomość bohatera. Pozostanie on więc rozszczepiony między aktualnym „teraz” a ciągle powracającym „kiedyś”. Każda chwila samotności przenosi go w to miejsce odległe, przypominane przez rekwizyty pamięci, które w obu elegiach są niemal takie same: zegarek, pajęczyna lub (w *Godzinie*) „prządek skrzydlaty” i nici tworzonego przez niego kokonu. Wywołanie wspomnienia utrudnia, a nawet paraliżuje wszelkie działanie. Pamięć wiąże bohatera, powstrzymuje przed wykonaniem zdecydowanych kroków. Odeskie elegie wyglądają trochę jak fragmenty nigdy nie napisanego, elegijnego poematu o Gustawie rzuconym w odległą krainę.

Drugim symbolem zakorzenionym w przeszłości jest w *Dumaniach* „kwiatek pajęczy”, wyrazista przenośnia emocjonalnego stanu bohatera elegii. „Kwiatek pajęczy” odczytać należy chyba jako kwiat wyglądem zbliżony do pajęczyny – najpewniej jedna z licznych odmian omiegu, według Lindego zwana niegdyś pajęcznikiem. *Słownik języka Mickiewicza* nie proponuje żadnego rozwiązania, żadnego odniesienia do konkretnego faktu z dziedziny botaniki czy entomologii, podobnie powściągliwy był też Edytor. Raczej nie chodzi o tzw. babie lato, które kwiatem nie jest. Bezwolność i martwota rośliny odpowiada poczynaniom bohatera opisanym w pierwszej części utworu. Pajęcznik, kojarzony z ciepłą aurą wczesnej jesieni, to szczególna metafora relacji podmiotu z odeskim otoczeniem, poddania się wirowi czasu, spotkań i ludzi, wobec których jakakolwiek próba zbliżenia jest całkowicie daremna¹⁸.

Nie jest to sytuacja nowa i kształtuje się znów jak echo IV części *Dziadów*. W *Dziadach* ta część rozmowy Gustawa i Księdza, o którą chodzi, dotyczyła realnej sytuacji powrotu, typowego dla elegii zestawienia terażniejszości z przeszłością:

Dzisiaj po latach tyłu, po takiej przemianie,
Na miejscach najszcześniejszych, w najsmutniejszym stanie!
Gdybyś wziął martwy kamień [...]
[.]
A potem, do Ojczyzny wróciwszy z daleka, [w. 852–856]

W altanie, która jest miejscem rozstania, Gustaw w chwili bezwolnego rozglądania się – niemal identycznego, jak tutaj w przestrzeni domu – dostrzega właśnie pająka:

Słucham, oglądam wkoło, próżno wzrok się błąka,
Małegom tylko ujrzał nad sobą pająka,
Z listka wisząc, u słabej kołysał się nici,
Ja i on równie słabo do świata przybici! [w. 882–885]

Część *Dumań* poświęcona owadziemu czy też kwiatowemu „podróżnikowi” byłyby więc równie mocno uwikłana w przedodeską przeszłość, a pozornie ogól-

czeń Gustawa – „elementów sztuczności, teatru w teatrze”, „inscenizacji własnych przeżyć” – pisała też S t e f a n o w s k a (*op. cit.*, s. 57).

¹⁸ Stąd zapewne owa dominacja liczby mnogiej w przedstawieniu osób, na którą uskarżał się B o r o w y (*op. cit.*, s. 194).

nikowe wersy można odczytywać bardzo precyzyjnie właśnie w perspektywie zestawienia IV części *Dziadów* i odeskiej biografii bohatera elegii – jako drogie z tamtej altany.

Jak po błoniu kwitnącym kolorami tęczy
Przelatuje samotnie mdły kwiatek pajęczy,
Zdmuchniony gdzieś daleko z uwiędłej gałęzi,
Chociaż napotka różę i w majowej więzi,
Pragnąc odpocząć, martwą zapłacze się dłonią,
Znowu go wichry zedrą i dalej pogonia;

W tym kontekście oczywista staje się owa „martwa [...] dłoń”, „uwiędła gałąź”, „gdzieś daleko” i inne słowa odnoszące się do określenia pajęczego wędrowca. W sformułowaniach tych ukryta jest emocjonalna sytuacja odrzuconego Gustawa, a zarazem nazwanie natury przelotnych, późniejszych związków, opisanych w sonetach odeskich. Odnosi się nieodparte wrażenie, że w nie ujawnionej wprost pamięci bohatera *Dumań* tkwią wspomnienia Gustawa.

Wydaje się też, że wyjaśnienie, czy chodziło o pająka, babie lato, kwiat omięgu czy jeszcze o coś innego – nie jest ważne. Za każdym razem w Mickiewiczowskich utworach o wyraźnie elegijnym charakterze pojawia się ta sama istota o podobnych atrybutach, choć przypisywane jej nazwy mogą być różne. „Pająk” (IV część *Dziadów*), „skrzydlaty prządek” (*Godzina*), „kwiatek pajęczy” (*Dumania*) – to stworzenia, których cechą wspólną jest słabe osadzenie w świecie. Ich żywiołem jest przestrzeń, atmosfera w różnym stopniu przesycona światłem: powietrze, wiatr, półmrok, światło słońca, tęczyowy blask kwitnącej łąki. Każde z nich związane jest z przeszłością poprzez nić wspomnień, którą snuje z siebie (*Dziady*), odnajduje w przestrzeni (*Godzina*) i która obumiera (*Dumania*). Nić może być złota, jeśli wiąże z wybraną godziną pamięci (*Godzina*), może wówczas posłużyć do odizolowania się od świata w zamkniętej przestrzeni wspomnianego szczęścia.

Podróż dokonuje się poprzez lot, a w utworach elegijnych Mickiewicza motyw lotu pojawia się wielokrotnie. W *Dumaniach* lot poety jest początkowo dryfowaniem z wiatrem. Stopniowo powietrzna droga „pajęczego kwiatka” przeradza się w lot motyla, którego atrakcyjna postać zewnętrzna towarzyszy niepewności ruchu, niemożności wzbicia się w rejony wysokie, słabości. Motyl zaś – na zasadzie jakiejś oczywistości nie wyjaśnionej w elegii, ale wielokrotnie komentowanej przez historyków literatury¹⁹ – przekształca się w ptaka, którego wysoki, pewny lot zdaje się sugerować Mickiewiczowskie wezwanie. Pokusa biografizowania jest tu bardzo silna i pojawia się niejako samorzutnie²⁰.

Droga pajęczego kwiatu, motyli taniec i odlot ptaka wydają się rzeczywiście znakomitym odautorskim komentarzem do poczynań młodego poety w salonach Odessy, prowadzenia owego „życia orientального”, o którym pisał on później do Lelewela, i pozornego tylko przełamania owej bezwolności. Istotniejsze jednak,

¹⁹ Zob. m.in. Z. Szmydłowa, *Rousseau–Mickiewicz i inne studia*. Warszawa 1961, s. 143. – Sudolski, *op. cit.*, s. 180.

²⁰ Schemat autobiograficzny w tych utworach Mickiewicza jest oczywisty, jak zresztą w ogóle w tym typie elegii (zob. też konstatacje M. Głowińskiego w pracy *Elegie autobiograficzne Leśmiana* (w zb.: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. *Studia*. Red. J. Stawiński i J. Święch. Wrocław 1979, s. 133). Tak też był wykorzystywany z większą lub mniejszą dozą dosłowności – zob. np. Szmydłowa, *op. cit.*, s. 143.

że są też świadectwem bardzo ważnej jedności przeżywającego podmiotu, w sferze nie tylko konstrukcji psychiki bohatera, stałych motywów wyobraźni, ale też pewnej „biograficznej” ciągłości jego losów, co w istotny sposób pozwala mówić o jednolitości elegijnych wypowiedzi Mickiewicza niemal od chwili wyjazdu z Wilna i zapewne aż po *Epilog do Pana Tadeusza*.

Przekształcenie w ptaka, który w wierszach elegijnych Mickiewicza jest zawsze ptakiem powrotu, niedwuznacznie przywołuje tradycję antyczną. Baśniowy motyw („szczęściem zostały pióra do powrotu”), który w nieco zmienionej wersji pojawi się potem w *Epilogu*, pragnienie powrotu, zachłyśnięcie samą ideą latania sugeruje lot Ikara, choć w polskiej tradycji silniejsza była zawsze wizja Horacjańska. Łabędzie pióra zapewniały nieśmiertelność i sławę. Swoją drogę ku nieśmiertelności Horacy łączył jednak z wyobrażeniem fizycznej śmierci i porzuceniem pozbawionego już jakiegokolwiek wartości ciała²¹. To, co jest punktem wyjścia u Horacego, w micie ikaryjskim stanowi scenę finalną. Domeną Horacego jest osiągnięta doskonałość, domeną Ikara – pragnienie i ambicja. Poeci dawnej Polski byli tego doskonale świadomi. Łabędzi lot Horacego był ukoronowaniem dokonania poety-mistrza – i tak jest właśnie w ostatniej, XXIV pieśni *Ksiąg wtórych* Kochanowskiego. Próba doścignięcia autora *Pieśni* jest ryzykowna, jak ryzykowny był lot Ikara. U Kaspra Miaskowskiego lutnia gospodarza Czarnolasu zastrzega się, wspominając swego zmarłego właściciela:

[...] a ona tak mi na to rzecze:
 Pierwej do Pontu Dunaj dnem uciecze
 i wiślnym grzbietem ustaną komiegi,
 pierwej w gorącym Lwie upadną śniegi,
 niżli kto nadeń w me struny łagodniej
 uderzy i wiersz na świat poda godniej,
 a woskiem skrzydła ten przylepi, który
 chce bystrym piórem donieść jego góry²².

W perspektywie tradycji Mickiewiczowski „powrót ptakiem do swoich” jest więc niejednoznaczny, zwłaszcza że nostalgia towarzysząca pragnieniu powrotu powoduje, iż upragniona Litwa staje się w coraz większym stopniu krainą uwewnętrzną, istniejąc przede wszystkim w wyobraźni i pamięci poety. Jej realność zmienia swoją naturę. Ale i sama tradycja nie jest jednorodna, i przed Mickiewiczem dokonywano w niej różnych zmian. W 1777 roku uwięziony w błotach Polesia Naruszewicz analogicznie przełamywał swoją tęsknotę pragnieniem lotu.

Stąd, jako za Stygowe zabrnawszy porzeczce,
 Żadna z mętnych topieli dusza nie uciecze
 I chyba by w szybowne upierzona wiosła
 Bystrych ptaków gościńcem życie swe uniosła²³.

²¹ Zob. J. Poradecki, *Aż tu skrzydło moje sięga. Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*. „Acta Universitatis Lodziensis” 1988, s. 15. Poradecki elegijną realizację lotu u Mickiewicza w swoim studium pomija.

²² K. Miaskowski, *Lutnia Jana Kochanowskiego wielkiego poety polskiego*. W: *Zbiór rymów*. Wyd. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995, s. 274.

²³ A. Naruszewicz, [Na Polesiu]. W: *Liryki wybrane*. Opracował J. W. Gomułcki. Warszawa 1964, s. 149. Pozostaje żałować, że Mickiewicz nie mógł znać tego poetyckiego fragmentu, który Naruszewicz dołączył do listu skierowanego do króla, a opublikowanego dopiero w 1959 roku.

U Mickiewicza ostatecznie nie ma owego lotu, a napomknienia o tych, którzy wracają, podawane są w stylistyce retorycznego apelu (jak w *Dumaniach*) lub baśni (jak w *Epilogu do Pana Tadeusza*). Tę niejednoznaczność podkreśla nagłe załamanie toku wiersza, zderzenie wezwania (o wyraźnych cechach retorycznych) do wysokiego lotu z rzeczywistością (opisywaną formułami celowo potocznymi – „natręty”, „bierzcie te kilka książek i te drobne sprzęty”), której mistrzami stają się przewodnicy śmierci – woźnice²⁴.

Jak wiadomo, w przestrzeni onirycznej śmierć jest najczęstszym ekwiwalentem odjazdu, ale odjazd jako śmierć to w ogóle jeden z najstarszych toposów. „Odjazd jest małą śmiercią – jam podobny tobie” – zapisał Mickiewicz w pierwotnej, brulionowej redakcji wersu 48 tej elegii. Odejście bohatera w śmierć ma swoje głębokie analogie w IV części *Dziadów*. W perspektywie całego utworu i bliskości IV części *Dziadów* nie da się odczytać wezwania:

Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu,
Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu.

– w kategoriach optymizmu, który przypisywali mu Kleiner, Borowy, Szmydtowa czy ostatnio Sudolski. Optymistyczna interpretacja tego retorycznego wezwania, odwołująca się do *Ody do młodości*, ma – jak sądzę – wyłącznie charakter „życzeniowy” i nie tłumaczy się w całym obszarze elegii²⁵. Odwrotnie: formuła apelu w liczbie mnogiej i pewien patos w pełni wynikają z kształtowania się środkowej partii tej części wiersza, ze stopniowego uświadamiania sobie odeskich relacji z otoczeniem, przy dotkliwym braku „społecznego” oddźwięku²⁶. Podkreślane są przez anaforyczne powtórzenie w dwóch ostatnich wersach czasownika oznaczającego ruch.

Część finałowa, powstała – jak wynika z autografu – zapewne najpóźniej, dopisana, być może, nawet w Moskwie²⁷, sytuuje się w jakiejś opozycji do dwóch poprzednich. Prawdopodobnie to dopisanie jej wywołało próbę autorskiego przesunięcia 4 wersów w obrębie utworu i zmiany kolejności fragmentów. Tutaj też tekst elegii jest najbliższy tradycji wierszy o odjeździe, a emocjonalny autoportret bohatera obdarzony zostaje cechami świadczącymi o swoistym chłodzie, odbijającym doświadczenia kontaktu społecznego i jednostkowego. Ta partia jest jakby bardziej zamknięta, „klasyczna”, naznaczona dystansem do opisywanej rzeczywistości. Zdumiewa swoistą grą pojęciami związanymi ze śmiercią i pogrzebem, polegającą na odwracaniu relacji podmiot–przedmiot dotyczącej oczekiwanych czynności i zachowań. Odejście ku śmierci i zapomnieniu ma charakter czynny i podmiotowy: „starzec [...] na wieki z a m y k a się w grobie”, „W s i a d a m y, nikt na drodze trumny nie zatrzyma”. Odjeżdżający wykonuje gesty i doznaje emocji, będących na ogół udziałem tych, którzy odprowadzają zmarłego. Stąd znamienne wyznanie: „Dlatego, cudze miasto, smutno mi po tobie”.

Wyraziste określenie pory dnia przypomina związki dawnych utworów pożegnalnych np. z hejnałem. Mimo utrzymania elegijnej tonacji znakiem zarówno końca,

²⁴ O stylizacji na potoczność w *Dumaniach w dzień odjazdu* i echach tradycji klasycystycznych zob. u Z g o r z e l s k i e g o (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 36–37).

²⁵ Być może, byłaby do rozpatrzenia, gdyby czynnościom interpretacyjnym poddać wyłącznie dwie pierwsze części wersji A i B, pomijając zakończenie.

²⁶ Zob. D. S e w e r y n, „Ruiny” i „groby” w „*Sonetach krymskich*”. W zb.: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*. Red. D. Zamaćńska, M. Maciejewski. Lublin 1995, s. 189–190.

²⁷ Zob. uwagi Z g o r z e l s k i e g o w: M2, 199–206.

jak i początku jest niezwykle charakterystyczny dzwonek pocztowy. Dla wiersza stanowi dźwiękowy kontrpunkt. Niezależnie od tego, co już powiedziano, sądzę, iż cały tekst jest niemal „bezdźwięczny”. Zarówno świat przedstawiony, jak i relacja ze świata uwewnętrznionego wyposażone są w dźwięki ściszone, matowe, brzmiące jakby w przestrzeni snu. To porównanie sugerowane jest przez liryczny czas elegii, typowe dla wierszy o odjeździe pogranicze nocy i dnia, snu i jawy, przeszłości i teraźniejszości. Podobnie jest w *Godzinie*, w której z przestrzeni marzeń i stanu otępienia wyrwa bohatera wybuch płaczu. W *Dumaniach* finałowy dzwonek poczty staje się znakiem powrotu do rzeczywistości, w której odjeżdżający zamyka się w sobie wraz z doświadczeniami przeszłości, stanowiącymi jego najważniejszy bagaż. Sytuacja taka przypomina elegijne ody np. Naruszewicza, na czele z jego słynnym *Odjazdem* z 1777 roku (przypisanym poecie dopiero w pracach E. Aleksandrowskiej, J. Platta i J. W. Gomułickiego²⁸).

Odeski etap biografii Mickiewicza traktowany jest zazwyczaj z pewną dozą pobłażania. Cytaty w rodzaju: „w Odessie żyłem jak basza”, „w Odessie prowadziło się życie orientalne, a po prostu mówiąc, próżniackie” – wraz z pakietem erotycznych sonetów tworzą swoisty klimat tych kilku wiosennych, letnich i wczesnojesiennych miesięcy spędzonych na południu. Relacje towarzyskie poety były przez niego samego przedstawiane w taki sposób, że pewien „donzuanowski” rys biografii kształtował się w nich wyraziście. Incipit wiersza wpisanego „do imionnika Apollona Skalkowskiego” w styczniu następnego roku w Moskwie brzmi jak echo doświadczeń Mickiewicza („Słysząc, że pud suwnirów pobrałeś z Rusinek”). Miłość i obcość, gorączka zmysłów i emocjonalny chłód rozstania w efekcie tworzą szczególną sytuację obcości wobec wszystkich. Don Juan jest samotnym zdobywcą, ale pozostaje też poniekąd wśród innych jako osoba przez nich zdobyta. W tym sensie jest obcy nawet wobec siebie samego. Wyjeżdżając zostawia tylko legendę – a zatem umiera. Teatrem owego zejścia staje się ulica – miejsce kontaktu z innymi, obojętnego wyminięcia anonimowych nieznajomych. Zdobycwość Don Juana sprawia, że w perspektywie życia pędzonego przez Mickiewicza w Odessie i na Półwyspie Krymskim może on stać się zarazem figurą poety-wygnança, który w nieznanym mieście próbuje znaleźć swoje miejsce, pozostając na zawsze obcy. Cały wiersz można potraktować jako próbę określenia tożsamości bohatera wobec emocjonalnej niespójności osoby przyjezdnej: na zewnątrz romantycznego dandysa, gościa odeskich salonów, wewnątrz wędrowca-poety, całą swoją świadomością osadzonego w utraconej przeszłości.

Spróbujmy potraktować – wyłącznie na zasadzie dygresji – jeden z elegijnych wierszy Leśmiana z tzw. rękopisów pośmiertnych jak przenikliwy komentarz do tej sytuacji, którą w naturalnym odruchu człowieka kończącego pewien etap biografii próbował zrekapitulować Mickiewicz 29 X 1825, słysząc dzwonek pocztowego powozu, który miał być jego karawanem. Zwłaszcza że podkreślano już związki Leśmianowskich elegii z tradycją romantyczną²⁹.

²⁸ E. Aleksandrowska, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1770–1777. *Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1999, s. 131. – Naruszewicz, *Liryki wybrane*, s. 25. Według J. Platta (Pani Kasztelanowa Owrucka. *Przyczynek do biografii Adama Naruszewicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 118) *Odjazd* powstał w maju 1777 w związku z wyruszeniem Naruszewicza z pińskiej Powieci na kilkumiesięczny objazd litewskich parafii.

²⁹ Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 132.

Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku
 Spotkał swój własny pogrzeb, i przynaglił kroku.
 I zatracił różnicę między ciałem w ruchu
 A tym drugim, co legło w trumiennym zaduchu.
 Czuł tożsamość obojga – orszak szedł pośpiesznie,
 A jemu się zdawało, że w miejscu tkwi śmiesznie.
 Czekał, aż uśnie w Bogu, lecz stwierdził naocznie,
 Że Bóg nie jest – noclegiem – i że już nie spocznie.
 Pogardą na śmiertelne odpowiadał dreszcze.
 „Śpi snem wiecznym” – szeptano, ale nie spał jeszcze.
 Szedł coraz bezpowrotnie – w pozgonnym rozpędzie.
 „Śpi snem wiecznym...” Snu nie ma i nigdy nie będzie!
 „Szczęśliwy! Już nie cierpi!” – Tak mówiono wkoło –
 A on w świat trosk mogiłnych kroczył niewesoło,
 W świat, gdzie pierwszą ułudą jest ostatnie tchnienie –
 I zaczęło się nowe – nieznane cierpienie³⁰.

W Odessie Mickiewicz był nie całkiem wygodnym gościem. W świecie salo-
 nów jego przeszłość nie musiała być dla wszystkich do końca zrozumiała. Tym
 silniej więc poeta doświadczał obcości, a przyjęty styl bycia zakładał brak trwa-
 lych związków emocjonalnych. Na kilka miesięcy rzucił się w wir życia towa-
 rzyskiego, którego cechą znamioną było to, iż osoby nieobecne niemal natych-
 miast wypadły z pamięci zebranych. Wyjazd był więc w istocie wyjściem poza
 granice zainteresowania otoczenia, śmiercią w ich pamięci. Sytuacja ta kształ-
 towała poczucie dystansu, a może i zagubienia.

Dla poety rzeczywistość zaczął się nowy etap. Martwota nie dotyczy więc już wy-
 łącznie podmiotu, lecz także jego dotychczasowego otoczenia. On umiera dla nich,
 a oni umierają dla niego. Zmienia się jakość przeżycia. Karawan rusza w nową drogę.

Dzwony jeszcze dzwoniły. Nie słucał ich wcale.
 Szli ludzie – dotąd żywi... Minął ich niedbale.
 Czczość dzwonów i daremność zrozumiał pogrzebu
 I zmarłymi oczyma przyglądał się niebu³¹.

Powtórzę raz jeszcze – przywołanie elegii Leśmiana może mieć tylko wartość
 dygresyjnego skojarzenia. Lektura *Dumań w dzień odjazdu* domaga się zamknię-
 cia we własnym obrębie poezji Mickiewiczowskiej. Tekst ujawnia i tłumaczy swoje
 znaczenia przede wszystkim w świetle wcześniejszych utworów poety. Nie wy-
 nika z tego jednak, że próba odnalezienia odpowiednich kontekstów nie może przy-
 nieść sensownych tropów interpretacyjnych. Przeciwnie.

Tematyczna i przede wszystkim gatunkowa bliskość *Dumań* wobec dawniej
 powstałych elegii, walet, nawet alb, wierszy pożegnalnych – pieśni Jana Kocha-
 nowskiego, *Walety włoszczonewskiej* Kaspra Miaskowskiego, walet Jakuba Teo-
 dora Trembeckiego, *Odjazdu* Adama Naruszewicza, *Powrotu z Warszawy na wieś*
 Franciszka Karpińskiego, elegijnych wierszy i ód Franciszka Dionizego Książni-
 na – powoduje, że w utworze Mickiewicza obserwujemy ciągłe napięcie między
 tradycyjną tematyką gatunku, stanowiącą główną oś utworu, a uświadamianiem
 sobie przez poetę własnych stanów emocjonalnych, wspomnień, pamięci, prze-

³⁰ B. Leśmian, *[Zbladła twarz Don Żuana]*. W: *Poezje*. (Tekst według wydania J. Trzaska). Warszawa 1965). Warszawa 1979, s. 361–362.

³¹ *Ibidem*, s. 362.

szłości, które, niczym dygresje, widoczne dopiero w zestawieniu z dotychczasowymi sposobami pisania tego rodzaju wierszy pożegnalnych, odrywają podmiot mówiący od sytuacji w wierszu aktualnej i kierują ku jego wspomnieniom.

Zimą, u schyłku 1783 roku, Karpiński porzucił Warszawę, w której spędził ponad 3 lata. Jego odjazd był efektem dramatycznego wyboru między karierą dworaka Czartoryskich a niezależnością ubogiego poety. Wybór ten zmanifestowany został głośną elegią *Powrót z Warszawy na wieś*. Wbrew sugestii tytułu utwór poświęcony jest odjazdowi i porzuceniu stolicy oraz związanych z nią możliwości kariery dworskiej i literackiej, profitów, dobrobytu. Interpretacja tej elegii – zresztą najlepszego chyba utworu autobiograficznego, jaki powstał w wieku XVIII – nie jest tu potrzebna, zwłaszcza że częściowo została już opublikowana gdzie indziej³². Istotny jest jedynie zestaw szczególnych cech podmiotu mówiącego, ujawniający się w wierszu. Sytuacja bohatera, który poprzez terażniejszość powraca do swojej przeszłości, poszukiwanie własnego miejsca, które jest w rzeczywistości miejscem cudzym (dom Karpińskiego był dzierżawiony, a więc nie jego własny), wypowiedź monologowa przybierająca postać rozmowy z sobą samym – wszystkie te cechy powodują, że *Powrót z Warszawy na wieś*, bardzo bliski Mickiewiczowi nawet w rozwiązaniach rytmicznych, brzmi jak uwertura do *Dumań w dzień odjazdu*. Dla Karpińskiego spotkanie z domem, który stanowił przestrzeń oswojoną i przyjazną, było jednym z podstawowych sposobów wyrażenia potrzeb emocjonalnych, ale i szczególnej prezentacji jego własnego programu. Poprzez stopniowe „rozpoznawanie” wewnątrz ujawniona zostaje samotność poety, a ona z kolei stanowi punkt zwrotny, kierujący ku opisaniu dotychczasowych doświadczeń. Rozmowa z sobą, prowadzona w perspektywie przypominania własnej biografii, wiedzie do napięcia między uczuciami związanymi ze świadomym wyborem wsi i porzuceniem miasta a żalem, że z miastem trzeba się było jednak pożegnać. Wybór pewnych wartości okupiony zostaje bolesną rezygnacją z innych. W *Dumaniach* zaś silnie odczuwany jest zestaw ambiwalentnych uczuć towarzyszących wyjazdowi.

Na chwilę przenieśmy się na płaszczyznę biografii, aby przypomnieć, że Mickiewicz wyjeżdżał z Odessy – na własną prośbę. W *Dumaniach w dzień odjazdu* bohater nie piętnuje sił zmuszających go do opuszczenia miasta, to on je bowiem „p o r z u c a”. Uskarża się natomiast na „natręctwo” woźniców czekających godziny odjazdu, na małość i obcość mieszkańców. Jeśli *Powrót z Warszawy na wieś* był wierszem o świadomym opuszczeniu stolicy, z której poeta nie chciał odjeżdżać, to *Dumania w dzień odjazdu* poświęcone są wyjazdowi bohatera, którego konstrukcja psychiczna domaga się pozytywnej reakcji emocjonalnej mieszkańców opuszczanego miasta. Brak takiej uczuciowej odpowiedzi wywołuje zawężoną reakcję żalu, smutku i goryczy, a łyż w ogóle nie wylane bądź oczekiwane od „mieszkańców” są tak naprawdę znakiem własnych reakcji emocjonalnych podmiotu lirycznego. W dwóch wspomnianych już wielokrotnie elegiach płacz bohatera jest za każdym razem znakiem końca. W *Dumaniach* brak łez przypisany zostaje komu innemu, lecz sens wersu wyraźnie kryje sugestię odniesienia ich do podmiotu elegii.

Część utworu poświęcona miastu rozpada się na dwie metafory. Pierwsza dotyczy bohatera, a składają się na nią obrazy błonia, tęczy, wędnięcia, róży, wiatru itp. elementów przyrody. Druga jest obrazem miasta i jego mieszkańców. Samotno-

³² Chachulski, *op. cit.*, s. XLV-LIX.

ści kwiatu-robaczka odpowiadają tu „roje pięknych niewiast”, których zachowanie potraktowane zostaje z goryczą i wyrzutem, a zarazem mentorską wyższością. Środowisko ludzi zabawy, bezmyślnej pogoni za nowością, jest porównane do dzieci goniących motyla, a za porównaniem tym tkwi wyraźna ocena moralna:

Tak ja nieznanie imię, cudzoziemskie lice
 Nosilem przez te ludne place i ulice,
 I roje pięknych niewiast spotykałem co dzień.
 Chcą mię poznać – dlaczego? – że jestem przychodzień.
 Działwa pędzi motyla, póki z dala świeci,
 Złowi, pojrzy i ciska: niechaj dalej leci.

O dorosłych, bezmyślnych jak nieodpowiedzialne dzieci, goniących za świecącymi błyskotkami – pisał Krasicki. Pierwszy z dwóch wstępnych wierszy *Bajek i przypowieści* jest tu punktem odniesienia: społecznym i moralnym, a „bajki” niesione „dzieciom” oznaczają po prostu prawdę.

O wy, co wszystkie porzuciwszy względy,
 Za cackiem bieczyć gotowi w zapędy,
 Za cackiem, które zbyt wysoko leci,
 Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci.
 Wy, których tylko niestatek żywołem,
 Co się o fraszki uganiacie wspołem,
 O fraszki, których zysk maże i szpeci,
 Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci³³.

Nie odważyłbym się powiedzieć, że Mickiewicz sięgnął do Krasickiego – choć przecież wiadomo, że twórczość XBW znał doskonale – i nie w tym rzecz. Chciałem jedynie zwrócić uwagę, iż literatura XVIII wieku jest dla Mickiewicza stałym i żywym obszarem nieustannie aktualizowanej tradycji, płaszczyzną odległych nawet skojarzeń i motywów wyobraźni.

Rekwizyty odjazdu mają charakter symboliczny i warto zestawić je z tradycyjnymi przedmiotami towarzyszącymi chwilom pożegnań i powrotów. Choć Czesław Zgorzelski zwracał uwagę na rolę rekwizytów w kształtowaniu szczególnego charakteru dramatyczności³⁴, ważne są one jednak nie dlatego, by w wierszu pełniły rolę znaczącą, nacisk bowiem położony jest na inną problematykę – lecz dlatego, iż w polskich wierszach o odjeździe, rozstaniu, zamknięciu pewnego etapu biografii zbyt często pojawiały się np. książki, by można było zbagatelizować przywołanie ich w *Dumaniach*. Ów znak kulturowej przynależności znamy oczywiście z IV części *Dziadów* jako książki zatruwające świadomość, owe słynne „książki zbójcekie”.

W *Powrocie z Warszawy na wieś* książki są symbolem kultury przeciwstawianej „naturalnym” potrzebom serca. Owego przeciwstawienia nie można sprowadzić do „sentymentalnej” antynomii natura–kultura powtarzanej za Jeanem-Jacques’iem Rousseau, gdyż poeta posłużył się tu kryptocytatem z trenu XIX Kochanowskiego. Streszczając dłuższy wywód interpretacyjny i rozmaite zastrzeżenia, na które nie ma tu miejsca³⁵, można powiedzieć, że w elegijnych wierszach Kochanowskiego

³³ I. Krasicki, *Do dzieci*. W: *Dzieła wybrane*. Opracował Z. Goliński. T. 1. Warszawa 1989, s. 465.

³⁴ Cz. Zgorzelski, *Dramatyczność monologu lirycznego*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 279.

³⁵ Szersze omówienie tego problemu zob. w: Chachulski, *op. cit.*, s. XLI.

i Karpińskiego książki pojawiają się jako symbol ułudy kultury, nie zapewniającej swoistej emocjonalnej harmonii i spokoju psychicznej samorealizacji bohatera; jako fikcja, domena autorytetów literatury czy filozofii – i przeciwstawiane są autorytetom i doświadczeniu życia. Gesty wykonywane wobec książki jako przedmiotu mają charakter dramatyczny i mocno ważą na argumentacji lirycznej. Mimo negatywnej oceny książki pozostają bowiem znakiem przynależności poety do świata piszących i czytających, do świata kultury i tradycji. Od Kochanowskiego poprzez Karpińskiego trwa proces dojrzewania poetów i ich sytuowania się w sferze emocjonalnego, psychicznego doświadczenia, kontrastowanego ze sferą kulturową, która nie stanowiąc odpowiedniego oparcia, przynosi w rezultacie rozdarcie bohatera, ukształtowanego w złudnej przestrzeni literatury. Mowa o rozdarciu, gdy mimo wszystko to książki pozostają znakiem macierzystego świata bohatera, który kształtuje się w ich obszarze i porzucając je, w jakiejś mierze porzuca także swoje dotychczasowe „ja”. W tym sensie również IV część *Dziadów* wpisywałaby się w ów proces, pomimo znanych przecież związków z tradycjami wczesnego romantyzmu i kręgami literatury niemieckiej.

WERSJA A (M 2, 75–77³⁶)

1825. Dumania w dzień odjazdu. 29 octobra, Odessa

x. 2.

coz choć miasto porzucę, choć by z oczu znikli
mieszkańce, którzy do mnie sercem nie przywykli.
Moy (odi) wyjazd nieokryje nikogo załobą,
J ia nie chcę łzy iedney zostawic za sobo –

- ⁵ Jak po błoniu, kwitnącym kolorami tęczy
Przelatuję samotnie mdły kwiatek pałęczy,
Zdmuchniony gdzieś daleko, z uwiedły gałęzi,
chociaz napotka rozę, i w maiowej więzi
Pragnąc odpocząc, martwą zapłaczesię dłonią,
¹⁰ (Zaraz) Znowu go wichry zedrą i daley pogonią.
Tak ia nieznanne imie cudzoziemskie lice,
Nositem przez te (wielkie gmachy) ludne place i ulice.
J roie pięknych niewiast spotykałem codzień.
Chcą mię poznać, dla czego – ze iestem przychodzień,
¹⁵ Działtwa, pędzi motyla, poki zadala swieci,
Złowi poyrzy i ciska, niechay daley l(ica)eci,
Lećmy, szczęściem zostały piora dopowrotu,
Lećmy i nigdy otdąd nieznizaymy lotu.

xx

- Skąd mi ten żal niewczesny – staję upodwoióm
²⁰ Raz ieszcze do samotnych wracam się pokoio(m)w
Jakbym czegoś zapomniiał – wzrok moy obłąkany –
(Przebiega s pozegnaniem – głuche nagie sciana)
Jeszcze wraca się – zegnać przyziacielskie – sciany.
One srod tylu ranków, srod nocy tak wielu,
S cierpliwosci, słuchały, mych westchnien bez celu.
²⁵ Przy tym oknie często kroć wieczor przesiedziałem,
Wyglądaiąc, niewiedząc, czego wygladałem.
Wstałem gdy mię znudziła tozsamość widoków

³⁶ W przytoczonej wersji zachowano uwagi edytorskie Zgorzelskiego.

Budząc echa łoskotem mych samotnych kroków,
 Znowu odedrzwii ku drzwiom błędę bez zamiaru,
 30 Lieczę takt w takt żelazne stępania zegaru,
 Lub szeptania robaczka, co gdzieś utaiiony,
 Zdaiesię ze kołace do drzwi swej zony.

[*Poniżej zanotowany wariant dwuwiersza 31–32:*]

xxx

Lub robaczczeka, co kędys cichemi lekkim[i] przestanki,
 Kołace lekko cicho, iakby do drzwi swej kochanki
 <Wsch> <Juz> <poran>
 <Widać sr>
 Bliski ranek, czekaią woznice natręty,
 Bierzcie, te kilka xiązek, i te drobne sprzęty.
 35 Jdzmy, iak niewitany, <przybyłem w te> pro przestąpiłem progi,
 Tak odjeżdżam, nikt dobrej niezyczy mi drogi.
 Pamiętam kiedy młody, z lubey okolicy,
 Od przyjaciół kochanych odmoiey dziewicy,
 <od> jechałem, i patrzyłem i pomiędzy drzewy,
 40 <Widzi> Słyszałem głosy, chustek widziałem powiewy.
 Płakałem miło płakać, poki wiek namięt[n]y.
 Stokroć boleśniej płacze starzec obojętny.

[*Na prawym marginesie wariant zanotowany drobnymi, zaokrąglonymi literami, zapewne po jakiejś przerwie:*]

Za coż mam dzisiaj płakać starzec obojętny
 Młodemu lekko umrzeć, on nieznając świata,
 Myśli żyć w sercu zony przyjaciela, brata,
 45 <Ależ ty stary co> ale starze[c] co <z> zyciu zdział szatę obłudy,
 Niewierzący w nadlud[z]kie, ani w ludzkie cudy.
 Znasz ze całkiem nawieki zamykasz się w grobie
 Odjazd <jest małą śmiercią – iam podobny tobie,>

[*Na marginesie zapisał poeta (zapewne równocześnie z wariantem w. 42) wiersz na miejsce przekreślonego w. 47:*]

dlatego cudze miasto <smut> smutno mi po tobie
 Wsiadamy(m) nikt nikt na drodze trumny niezatrzyma,
 50 Nikt iey nieprzeprowadzi, chociaż by oczyma.
 J wracając do domu lica łzą niezrosi.
 Na odgoł dzwonka poczty, co me zeyscie głosi.

Koniec

WERSJA B

(A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. T. 1, cz. 2. Opracował Cz. Zgorzelski. Wrocław 1972, s. 85–86)

Dumania w dzień odjazdu
 1825, 29 Octobra, Odessa

Skaąd mi tu żal niewczesny? – staję u podwojów,
 Raz jeszcze do samotnych wracam się pokojów,
 Jakbym czegoś zapomniął; – wzrok mój obłąkany
 Jeszcze wraca się żegnać przyjacielskie ściany!
 5 One śród tylu ranków, śród nocy tak wielu
 Z cierpliwością słuchały mych westchnień bez celu.
 Przy tym oknie częstokroć wieczor przesiedziałem,

- Wglądając, nie wiedząc czego wyglądałem.
 Wstałem, gdy mię znudziła tosamność widoków;
 10 Budząc echa łoskotem mych samotnych kroków,
 Znowu ode drzwi ku drzwiom błędzę bez zamiaru,
 Liczę takt w takt żelazne stępania zegaru,
 Lub robaczka, co kędyś lekkimi przestanki
 Kołace cicho, jakby do drzwi swój kochanki.
- 15 Coż, choć miasto porzucę, choćby z oczu znikli
 Mieszkańce, którzy do mnie sercem nie przywykli?
 Mój wyjazd nie okryje nikogo żałobą,
 I ja nie chcę żyj jednej zostawić za sobą. –
 Jak po błoniu kwitnącym kolorami tęczy
 20 Przelatuje samotnie mdły kwiatek pajęczy,
 Zdmuchniony gdzieś daleko z uwiedłój gałęzi;
 Chociaż napotka różę i w majowej więzi,
 Pragnąc odpocząć, martwą zapłaczę się dłonią,
 Znowu go wichry zedrą i dalej pogonią:
 25 Tak ja nieznanie imię, cudzoziemskie lice
 Nosilem przez te ludne place i ulice,
 I roje pięknych niewiast spotykałem codzien.
 Chcą mię poznać – dlaczego? – że jestem przychodzień.
 Działwa pędzi motyla, póki z dala świeci,
 30 Złowi, pojrzy i ciska: niechaj dalej leci.
 Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu.
 Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu!
- Bliski ranek. Czekają woźnice natręty.
 Bierzcie te kilka książek, i te drobne sprzęty.
 35 Idźmy, jak niewitany przestąpiłem progi,
 Tak odjeżdżam: nikt dobrej nie życzy mi drogi.
 Pamiętam, kiedy młody z luběj okolicy,
 Od przyjaciół kochanych, od mojej dziewicy
 Jechałem i patrzyłem i pomiędzy drzewy
 40 Słyszałem głosy, chustek widziałem powiewy:
 Płakałem. Miło płakać, póki wiek namiętny;
 Za coż mam dzisiaj płakać, starzec obojętny?
 Młodemu lekko umrzeć; on nie znając świata,
 Myśli żyć w sercu żony, przyjaciela, brata,
 45 Ale starzec, co życiu zdjął szatę obłudy,
 Nie wierzący w nadludzkie ani ludzkie cudy,
 Zna, że całkiem na wieki zamyka się w grobie.
 Dlatego smutno, cudze miasto, mi po tobie.
 Wsiadamy, nikt na drodze trumny nie zatrzyma,
 50 Nikt jój nie przeprowadzi, chociażby oczyma,
 I wracając do domu lica łą nie zrosi
 Na odgłos dzwonka poczty, co me zejście głosi.

WERSJA C

(A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Rocznicowe, t. 1, s. 206–208)

Dumania w dzień odjazdu

1825, 29 Octobra, Odessa.

Coż, choć miasto porzucę, choćby z oczu znikli
 Mieszkańce, którzy do mnie sercem nie przywykli.
 Mój wyjazd nie okryje nikogo żałobą,
 I ja nie chcę żyj jednej zostawić za sobą. –

*

Skąd mi ten żal niewczesny? – staję u podwojów,
 Raz jeszcze do samotnych wracam się pokojów,
 Jakbym czegoś zapomniał – wzrok mój obłąkany
 Jeszcze wraca się żegnać przyjacielskie ściany.
 One wśród tylu ranków, wśród nocy tak wielu
 10 Z cierpliwości słuchały mych westchnień bez celu.
 Przy tym oknie częstokroć wieczor przesiedziałem,
 Wyglądając, nie wiedząc, czego wyglądałem.
 Wstałem, gdy mię znudziła tożsamość widoków;
 Budząc echa łoskotem mych samotnych kroków,
 Znowu ode drzwi ku drzwiom błędę bez zamiaru,
 Liczę takt w takt żelazne stępania zegaru,
 Lub robaczka, co kędyś lekkimi przestanki
 Kołace cicho, jakby do drzwi swej kochanki.

* *

Jak po błoni kwitjącym kolorami tęczy
 20 Przelatuje samotnie mdły kwiatek pajęczny,
 Zdmuchniony gdzieś daleko z uwiędłej gałęzi,
 Chociaż napotka różę i w majowej więzi,
 Pragnąc odpocząć, martwą zapłaczę się dłonią,
 Znowu go wichry zedrą i dalej pogonią:
 Tak ja nieznanie imię, cudzoziemskie lice
 Nosilem przez te ludne place i ulice,
 I roje pięknych niewiast spotykałem co dzień.
 Chcą mię poznać – dlaczego? – że jestem przychodzień.
 Działwa pędzi motyla, póki z dala świeci,
 30 Złowi, pojrzy i ciska: niechaj dalej leci.
 Lećmy, szczęściem zostały pióra do powrotu,
 Lecmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu.

* * *

Bliski ranek, czekają woźnice natręty:
 Bierzcie te kilka książek i te drobne sprzęty.
 Idźmy; jak nie witany przestąpiłem progi,
 Tak odjeżdżam: nikt dobrej nie życzy mi drogi.
 Pamiętam, kiedy młody, z lubej okolicy,
 Od przyjaciół kochanych, od mojej dziewicy
 40 Jechałem i patrzyłem i pomiędzy drzewy
 Słyszałem głosy, chustek widziałem powiewy:
 Płakałem – miło płakać, póki wiek namiętny.
 Za coż mam dzisiaj płakać, starzec obojętny?
 Młodemu lekko umrzeć; on, nie znając świata,
 Myśli żyć w sercu żony, przyjaciela, brata,
 Ale starzec, co życiu zdjął szatę obłudy,
 Nie wierzący w nadludzkie ani w ludzkie cudy,
 Zna, że całkiem na wieki zamyka się w grobie.
 Dlatego, cudze miasto, smutno mi po tobie.
 Wsiadamy, nikt na drodze trumny nie zatrzyma,
 50 Nikt jej nie przeprowadzi, chociażby oczyma.
 I wracając do domu lica lżą nie zrosi
 Na odgłos dzwonka poczty, co me zejście głosi.