

Zofia Stefanowska

Duch-powrotnik u Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 96/4, 69-77

2005

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.

ZOFIA STEFANOWSKA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

DUCH-POWROTNIK U MICKIEWICZA

Zjawy, upiory, które tak istotną rolę pełnią w debiutanckim tomiku Mickiewicza, pochodzą, jak wiadomo, z różnych źródeł, i to raczej literackich. Sam autor przypiskowo zwracał uwagę na tę okoliczność, np. tłumaczył, że „Ondiny, czyli Nimfy wodne” mają w jego stronach rodzinnych lokalną nazwę, w języku „gminu” znad Świtezi są to „świtezianki”. Niektóre przypisy nie kryją żartobliwego stosunku do ludowego przesądu; autor zamierza „dać poznać zabobonne mniemania ludu naszego” (*To lubię*), piętnuje bluźnierstwa, zapowiadając „ukaranie w następnych balladach” (*Tukaj*)¹. O braku powagi w traktowaniu ludowej cudowności *Ballad i romansów* pisano ze słusznym rozeznaniem dystansu poety wobec mniemań popularnych. Przytoczone właśnie przypiskowe komentarze są tutaj wymownym dowodem. Problem zaczyna się dopiero wtedy, kiedy czytelnik *Ballad i romansów* staje wobec kwestii: gdzie kończy się zabawa w cudowność pseudoludową czy choćby z realiów życia wiejskiego zaczerpniętą, gdzie zaś folklor staje się sygnałem tajemnicy, którą trudno zredukować do potocznej wiedzy. W literaturze o *Balladach i romansach* do podstawowych należy kwestia cudowności: żartobliwie udanej, konwencjonalnej, ale i takiej, która z założenia nie da się całkowicie sprowadzić ani do żartu, ani do obyczaju, bo jej istotą ma być sygnalizowanie tego, co przekracza pojęcie czytelnika, nie mieści się w akceptowanych normach ludzkiego porządku. Ile w tej tajemnicy, nie poddającej się redukcji, autorskiego udania, konwencjonalnej zagadkowości, ile zaś prawdziwego poczucia, że oto coś przekracza akceptowane normy, trudno rozstrzygać. Czy w stylizacji na ludowość, czy w udanej obawie przed upiorem wyrażało się, czy mogło się wyrażać poczucie nieprzezwyciężalnej dziwności świata?

Różnie formułowana, kwestia ta pojawia się w literaturze o młodym Mickiewiczu. Juliusz Kleiner stwierdzał, że poeta „nie od razu zdobył się na postawę właściwą”, że „cudowność i okropność” stawiał „na usługach flirtu”. To balladowe początki. Ale i do kolejnych wierszy miał Kleiner zastrzeżenia, był zdania, że trudno w *Balladach i romansach* „ujrzeć naprawdę zjawisko epokowe”; wyróżniał trzy spośród wierszy zbioru: „prostotę szczerą *Powrotu taty*, grozę

¹ Cyt. z: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Rocznikowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzełski. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 86, 99. Z tej samej edycji (jeśli nie zaznaczono inaczej) korzystam też dalej, podając w nawiasie tom i stronicę.

Lilij i humor *Pani Twardowskiej*”, one jedynie, sądził, „zachowały świeżość niezblakłą”².

Swoją charakterystykę *Ballad i romansów* Kleiner ogłosił jeszcze w r. 1934, w tomie 1 monografii Mickiewicza (wznowionym po wojnie). Opinia o balladowym debiucie Mickiewicza, jego naśladowaniu ludowości po trosze żartobliwym, kiedy indziej serio, o cudowności literackiej, pożyczanej, na którą nakłada się miejscowy, wiejski autentyk, ta opinia zadomowiła się w rozprawach o poetyckiej młodości Mickiewicza. Zgodnie z nią *Ballady i romanse* czyta się jako tekst znamienny dla okresu romantycznej inicjacji poety.

Wacław Borowy najwyżej w cyklu ceniał *Lilije*, pisał o tej balladzie jako o „oryginalności prawdziwie twórczej”, która „dała [...] trwałe dzieło poetyckie, przenoszące siłą wymowy wszystkie inne *Ballady i romanse*”³.

Z kolei Czesław Zgorzelski, uwydatniając „barwę swojszczyzny i odwagę zgrzebności literackiej”, zwracał uwagę na bogactwo „skali przeżywania poetyckiego”. Mniej zajmowała go przemiana narracji: od zabawy w strachy do utożsamiania się z dziwami, bardziej ta graniczna, wyczuwalna nawet poprzez żarty atmosfera, kiedy strachy czają się w sytuacjach balladowo banalnych.

Tajemny czar przyrody, groźna potęga widomych sił nadprzyrodzonych i zadziwiające reakcje psychiki ludzkiej – oto rewelacje świata pierwszego tomiku poezji romantycznych⁴.

W jakiejś mierze Zgorzelski odchodzi od lektury cyklu jako świadectwa dojrzewania do romantycznej akceptacji zjawisk przekraczających zdrowy rozsądek. Jego zdanie o spojrzeniu „ostro oświetlającym mroki psychiki ludzkiej” odnosi się nie do samych *Lilij*, również do innych, mniej jednolitych nastrojowo, nawet żartobliwych ballad (jak *Powrót taty*, *Tukaj*)⁵.

Marta Piwińska, wnikliwa czytelniczka *Ballad i romansów*, a także niemałej o nich literatury, z determinacją szukała czynnika jedności cyklu – jego „przemilczanego centrum”. Jej charakterystyka nie zmierza do wykrycia kompozycji stałdialnej, np. poddanej przemianie: od niby balladowej igraszki z duchami do obrzędowego serio. Można wprowadzić tak właśnie uszeregować ballady, od biedy i romanse, ale nadając im taki porządek, wprowadza się układ odmienny od autorskiego. Poeta najoczywiście kierował się innymi przesłankami. Nawiązując do Zgorzelskiego, który pisał, że wiersze cyklu rozgrywają się na małej, ograniczonej przestrzeni, Piwińska zwraca uwagę, że „jedność cyklu jest utworzona przez wiele wariantów, które krążą wokół [...] przemilczanego centrum – cudu, *mirum*. Jego tajemnica nie mieści się w sensacyjnych fabułach [...] i nie stanowią jej upiory i nimfy wodne. Wiąże się [...] raczej ze zgubną [...] miłością”⁶.

We wczesnych *Dziadach* panują duchy-powrotniki. Część II (t. 3) jako inscenizacja obrzędu poświęconego zmarłym odwołuje się do jego ludowej proveniencji, choć stopień literackiego przetworzenia folkloru jest tu, jak wiadomo, znacząco

² J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Wyd. 2. Lublin 1948, s. 286, 319.

³ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wyd. 2, uzup. Lublin 1999, s. 90.

⁴ Cz. Zgorzelski, *Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976, s. 147.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003, s. 45.

ny. Widmo Złego Pana, któremu „Oczy na głowę wysiadły” (w. 170), uchodzi za kreację bliską wyobrażeniom o potępieńcach. Inaczej z milczącą zjawą, która w końcu obrzędu zakłóca rytuał. Tego ducha cechuje bladość twarzy, „Wzrok dziłki i zasepiony” (w. 532), brak mu natomiast rysów powszechnie uznawanych za upiorowe: wywróconych oczu, wyszczerzonych zębów. Że ten bohater, choć zachowuje się inaczej niż poprzedzające go zjawy, bo uporczywie milczy, też jest widmem, świadczyć może jego nieoczekiwane pojawienie się spod podłogi, w przeciwieństwie jednak do tamtych zjaw on nie słucha Guślarza i nie daje się przepędzić z kaplicy. Ma cechy powrotnika, ale powrotnika zbuntowanego. Przede wszystkim wnosi koneksje literackie. Czy jest tożsamy z Upiorem z ballady, która otwiera cykl *Dziadów*, trudno rozstrzygnąć. Tamten popełnił samobójstwo, rzeczywistość wraca co roku, inaczej też niż Widmo z obrzędu obszernie opowiada o swojej nieszczęśliwej miłości. Opowiada o sobie dość szczegółowo, choć fragmentarycznie, Pustelnik-Gustaw z części IV, a to, co mówi, pozwala na utożsamienie go z milczącym Widmem z części II.

Upiór z ballady ma „trupią głowę”, bohater części IV samym wejściem przeraża Dzieci: „Ach, trup, trup! upiór, ladaco!” (w. 14), w chwilę potem pokazuje na sobie: „trup z rozwartą, ot tak, powieką” (w. 454), przebity sztyletem straszy Księdza, który przerażony woła: „Czego stoisz jak martwy? / [...] Ach, oczy!... przebóg, jakby bielmem powleczone! / Puls ustał... ręce twoje zimne jak żelazo!” (w. 1153–1155), wreszcie głosem z kantorka gość doprowadza Księdza do okrzyku: „Słowo stało się ciałem!” (w. 1207), „ach, to upiór! mara!” (w. 1211).

Oznak tej upiorowości nie brakuje, może nawet są w nadmiarze. Duch-powrotnik z części IV wywodzi się przede wszystkim z literatury, i to literatury na ogół drugorzędnej. Badacze zebrali duży materiał na poparcie takiej tezy, zarówno w odniesieniu do upiorów balladowych, jak i teatralnych (np. Bohdan Korzeniewski w książce „*Drama*” w *Warszawskim Teatrze Narodowym* pokazał „halucynantów” i obłąkańców zaludniających ówczesny popularny repertuar teatralny). Wprowadzając do *Dziadów* takiego nisko urodzonego upiora Mickiewicz dowiódł, że potrafi czerpać ze współczesnego sobie kiczu. Tym czytelnikom, którzy gotowi są zachnąć się na określenie „kicz” w stosunku do bohatera *Dziadów*, radzę zajrzeć do tomu 2 *Poezji* w wydaniu Merzbacha (Warszawa 1833). Wydanie to zaopatrzone zostało w parę ilustracji, jedna z nich przedstawia scenę samobójstwa z części IV. Gustaw ma na tym obrazku zupełnie błędny wzrok, w rękę sztylet, na głowie liście. Łatwo teraz obejrzyć Upiora z wydania Merzbacha, bo reprodukcję ilustracji zamieścił Zbigniew Majchrowski w książce pt. *Cela Konrada*. Dodam tylko, że istniały egzemplarze tego wydania z rycinami kolorowanymi ręcznie, jeszcze wymowniej świadczącymi o guście epoki (taki egzemplarz znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie).

Sięgnął więc Mickiewicz do wzorów całkiem popularnych. Ich ślady można tu i ówdzie wykryć w tekście. Ważniejsze i do dziś interesujące pytanie, dlaczego tak zrobił. Po co był mu upiorowaty bohater w części IV *Dziadów*? Jak wiadomo, literatura na ten temat jest duża, a wnioski wcale nie jednoznaczne. Warto jednak uświadomić sobie, że czytelnicy wczesnych *Dziadów* nie mieli przeważnie wątpliwości. Czytali w dobrej wierze, może naiwnie sądząc, że do domu Księdza przyszedł po prostu duch-powrotnik. W tym przekonaniu utwierdzały ich zapewne doświadczenia z innymi scenicznymi upiorami. Walerian Krasiński, który zajmował się kolportażem tomu 2 *Poezji*, pisał z Warszawy:

kobiety płaczą nad ukochanym Upiorem, wszyscy zaś się pytają i ja także, dlaczego w *Dziadach* 2-ga i 4-ta część, a 1-szej i 3-ciej nie ma? Czy to *Upior* ma służyć za pierwszą część, ale gdzie się podziała trzecia? Co się stało z duchem, któremu guślarz nie mógł dać rady, *etc., etc.*⁷

Są to poniekąd i nasze pytania, choć sytuacja owych warszawskich dam, wzruszonych losem Pustelnika-Gustawa, była łatwiejsza: one nie znały *Dziadów* części III.

Zanim zajmę się komplikacjami, jakie do dziejów ducha-powrotnika w *Dziadach* wprowadziła część III, chcę zwrócić uwagę na niezwykłego upiora, który wszakże nie jest bynajmniej upiorem, ale zmumifikowanym ciałem. Mam na myśli trupa Sicińskiego z *Popasu w Upicie* (t. 1, s. 191), osobliwego trupa, którego „Ziemia [...] przyjąć nie chce, robactwo się boi” (w. 94):

Nogi długie i czarne sterczą mu jak szczudła,
Ręce na krzyż złamane, twarz głęboko wchudła.
[.]
Usta wypsute, przez nie ząb gdzieniegdzie świeci. [w. 101–104]

Barki na dół pochylił, głową na pierś zwisnął,
Zda się, że ciężar hańby do ziemi go cisnął
Albo że ręka gwałtu z piekiel go wywlekła, [w. 119–121]

Sicińskiego, który wala się po rynku, a w szabas chłopcy straszą nim arendarza, Kleiner nazywa celnie „trupem wiecznym tułaczem”, wskazuje też na jego związki z duchami w *Dziadach*, które również cierpią pośmiertną karę⁸. Wydaje się jednak, że drastyczność szczegółowego opisu w *Popasie* pełni zgoła inną funkcję niż ludowe (lub na ludowo stylizowane) zjawy w balladach i w *Dziadach*. Nie dlatego, że *Popas w Upicie* miał być w zamierzeniu, jak sądzi Kleiner, gawędą. I nie w tym rzecz, że narratorowi nie staje naiwności, że relacja jego nacechowana jest inteligenckim dystansem (z tą uwagą zgadza się i Kazimierz Wyka⁹). Według Borowego dystans, celowy, pełni w wierszu istotną funkcję: „W gawędziarskim spokoju narracji tym większą grozę pozyskuje sam opis trupa Sicińskiego”¹⁰.

W części III Mickiewicz z premedytacją nawiązał do *Dziadów* wcześniejszych. Połączenie części opublikowanych w wileńskim tomie *Poezji z Dziadami* drezdeńskimi nie narzucało się samo przez się. Można by powiedzieć, że nowe dzieło, rezultat przyspieszonego biegu historii, jej problemów moralnych i poznawczych, że to dzieło stawiało opór, z trudem dało się wcisnąć w cykl napisany przed blisko dziesięcioma laty. Wiadomo, jak Mickiewicz biedził się nad kompozycją części III, jak ją zmieniał w kolejnych redakcjach: w czystopisie, kopii Domeyki, pierwodruku. W szczególności przesuwiał tę scenę, która w wersji ostatecznej stała się *Prologiem*. W czystopisie była to scena 4, następowała po *Śnie pana Senatora*. W kopii Domeyki znowu została przesunięta, stała się sceną 9, przedostatnią, poprzedzającą końcową *Noc Dziadów*, w tamtej wersji scenę 10.

Niektóre szczegóły tekstu zdradzają te wędrówki *Prologu* po części III. Przyczyny zmian kompozycyjnych nie we wszystkim są jasne, można jednak zasadnie

⁷ List do J. Czeczota z 27 V, 8 VI 1823. *Archiwum Filomatów*. Cz. I, t. 5. Kraków 1913, s. 239.

⁸ Kleiner, *op. cit.*, s. 483–484.

⁹ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. T. 1. Warszawa 1963, s. 273.

¹⁰ Borowy, *op. cit.*, s. 192.

przypuszczać, że zmiany te związane były ze statusem głównego bohatera, problemem jego tożsamości z bohaterem części IV, a więc także przemianą Gustawa w Konrada. W tym, co Więzień w *Prologu* pisze węglem na ścianie, jest informacja o przemianie bohatera, ale jeszcze ważniejsze świadectwo jego identyczności z bohaterem części poprzednich: identyczność bohatera – obok tytułu – przesądza o tym, że *Dziady* są całością. Jednak w odczuciu poety była to zapewne całość chwiejna, problematyczna, skoro widział potrzebę wprowadzenia sceny ostatniej, cmentarnej, którą *ex post* tłumaczy niektóre przynajmniej niejasności części IV, ujednoznacznienia, trochę na siłę, status bohatera („On żył może, gdym go badał”, sc. 9, w. 13 – itd. powiada Guślarz i musimy przyjąć ten naciągany wykład za dobrą monetę), wreszcie odwołuje się do obrzędu dziadów, do tamtego rytuału, związanych z nim wyobrażeń. Zjawia się więc trup, co „zębem zgrzyta”, i inne, epatujące szczegółami rozkładającego się ciała. Sporo w tym sztuczności, więc polityczna agresywność, a tym bardziej przesłanie moralne tych dziadów ze sceny 9 są mało przekonujące. Mickiewicz nad sceną cmentarną się napracował, co wiemy dowodnie, bo zachował się jej brulion. Widocznie przypisywał tej scenie istotną funkcję. Widocznie uznał za niezbędne uwydatnienie jedności bohatera i jedności dzieła. Można dodać, że na tożsamość bohatera wszystkich części wskazywał też we francuskim szkicu o *Dziadach*.

Pytanie: dlaczego? Dlaczego Mickiewiczowi zależało na włączeniu epizodów z życia upiorowego w biografię bohatera części III? Konrad jest poetą, więźniem stanu, przyszłym charyzmatycznym przywódcą, trzebaż mu jeszcze być dawnym duchem-powrotnikiem? Dlaczego o tę tożsamość, nawet za cenę pewnej sztuczności, autor zabiegał? Może takich pytań nie należy stawiać, może naukowo nie są one prawomocne. Trudno jednak, czytając *Dziady*, o to nie pytać. Co więcej, trudno na takie pytanie odpowiedzieć. Bo przecież nie jest odpowiedzią obserwacja: na bardzo romantyczny sposób Mickiewicz autobiograficznie kształtował swego bohatera. Tworzył go na swój obraz i podobieństwo, wedle własnych o sobie wyobrażeń i własnych duchowych potrzeb. Postać ducha-powrotnika była sposobem werbalizacji przeżyć, które nie poddawały się uporządkowanemu opisowi. Może też niejasny status takiego ducha, jego „człeko-upiorowość”, odpowiada jakimś paradoksom życia duchowego poety. Jakim? Może choćby takim, o jakich mówił w wierszu *Do Samotności* (t. 1, s. 341), powstałym w czasie pisania III części *Dziadów* i, co znamienne, przez poetę nie opublikowanym.

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
Równie jestem wygnańcem w oboim żywiole. [w. 13–14]

O lirycznej potędze motywu ducha-powrotnika nic nie świadczy tak wyraziście jak lozański *Gdy tu mój trup...* Gdyby nie było tego wiersza, cały mój wywód o znaczeniu motywu ducha-powrotnika można by uznać za dowolny, a w każdym razie za mało ważny. Liryk lozański (znowuż napisany dla samego siebie) dowodzi, że w motywie ducha-powrotnika wyrażały się głębokie cechy duchowości poety. Jeśli zważyć na niskie, popularne źródło tego motywu, zastanowić musi, jakąż siłą nobilitacji poetyckiej posiadał Mickiewicz.

Mógłby napisać coś w rodzaju: ciałem jestem z wami, ale duszą wybiegam w moje rodzinne strony. Skoro w wierszu mowa o nieuchronnej dla poety sytuacji rozdwojenia, narzucałoby się przeciwstawienie ciała – duszy. Mickiewicz jednak zaczyna: „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada”. Trudno ostrzej zarysować

sytuację: ten, z którym tu właśnie rozmawiacie, to trup. Nie tylko ciało przeciwstawione duszy, więcej – martwe ciało przeciwstawione żywej duszy: „Dusza wtenczas daleka ach daleka, / błąka się i narzeka ach narzeka”. Duch-powrotnik zostawia własnego trupa, żeby lecieć do swojego kraju. Jak w te same strony leciała Ewa-jaskółka w wierszu *Śniła się zima*: „I mnie się zdało, że sam lecieć mogę” (t. 1, s. 334) – mówił poeta. „Zrzucę ciało i tylko jak duch wezmę pióra – / Potrzeba mi lotu” – wyznawał Konrad, żeby zaraz, z jakąż porażającą radością, wołać: „I mam je, mam je, mam – tych skrzydeł dwoje” (t. 3, *Dziady*, cz. III, sc. 2, w. 91–92, 95). Lot Konrada był lotem twórcy przekonanego o swojej potędze, lot w *Śnie* drezdeńskim mierzyć się musiał z poczuciem własnych błędów.

W wierszu lozańskim – inaczej. „Jest u mnie kraj” – mówi Mickiewicz i ta kresowa składnia (żeby nie powiedzieć: ten rusycyzm) ma szczególną wartość, także poetycką, bo język odsyła do ojczystych stron poety z większą siłą niż jakikolwiek opis. „Jest u mnie kraj ojczyzna mojej myśli” – wyznał (w wersie zdefektowanym wskutek odcięcia kawałka kartki), i potem zaraz w następnym wersie, przekreślonym: „(Gdzie co dzień ja chociaż na chwilę bywam)”. Kolejny wers zaczął: „(Gdzie ciągle ja mieszkam)”, i też przekreślił. Powrót do siebie, jak świadczą przytoczone warianty, odbywa się stale: „co dzień”, „ciągle”. Tam właśnie poeta odnajduje to, o czym mówi: wedle jednego z wariantów – „towarzystwo duszy mojej”, wedle innego jest tam „rodzina mego ducha”, wreszcie już nie przemazane „serca mego rodzeństwo”. Tyle określić, żeby nazwać bliskich, do których tęskni i wraca. Ostatecznie wybiera przeciwstawienie zrazu zaskakujące: „Rodzina miłsza niż całe pokrewieństwo”, przeciwstawienie rodziny – pokrewieństwu. Jakby język nie miał nazwy na taką relację, jakby skazywał poetę na określenie niemal tautologiczne. Pozorna nieporadność nabiera w tym kontekście znaczenia głęboko lirycznego.

Autograf wiersza jest pokreślonym, ledwie ukończonym brulionem. Ledwie ukończonym, bo z zygzaków ostatniego wersu można raczej domyślać się intencji poety, niż odczytać jego słowa. „Dwa ostatnie wyrazy – stwierdzał Zgorzelski – zapisane zostały w skrótach, a i poprzednie słowa zanotowane są jakby w pośpiechu niewyraźnymi, nie w pełni zarysowanymi literami”¹¹. Wiersz nie jest wersyfikacyjnie wykończony, 5-stopowy jamb przechodzi w 11-zgłoskowce sylabiczne. Niektóre wiersze są chropawe składniowo, rozchwiane gramatycznie. I w tym niewykończeniu, więcej: w zacieraniu miejscami granicy między wierszem – a już prozą, tkwi szczególna jego siła poetycka: jeszcze wiersz, ale już prawie proza. Jakby samo naruszenie romantycznej literackości (ładności), samo przełamywanie konwencji wierszowej pełnił mogło funkcję liryczną.

„Tam pędzę za wroblami, motylami”. Powrót do ziemi rodzinnej jest zarazem powrotem do przeszłości, do dzieciństwa, jest ucieczką od trosk, od obowiązków, ale też od „pokrewieństwa”, które nie jest „rodziną”. Co może należałoby rozu-

¹¹ Taką charakterystykę otrzymał zapis ostatniego wersu w komentarzu do autografu utworu *Gdy tu mój trup* w edycji: *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Cz. II. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1998, s. 126. Publikacja ta ukazała się już po śmierci wydawcy. W uwagach o wierszu *Gdy tu mój trup* korzystam z ustaleń Zgorzelskiego przedstawionych zarówno w tym wydaniu, jak i w edycji Mickiewicza *Dzieł wszystkich* (t. 1, cz. 3. Wrocław 1981), odwołuję się też jak poprzednio do Wydania Rocznicowego *Dzieł* (t. 1), w tym samym opracowaniu. Trochę inaczej niż Zgorzelski odczytuję redakcję I skreślonego wersu 6: „Gdzie co dzień ja chociaż na chwilę bywam”.

mieć jako ucieczkę od tych, z którymi łączy poetę więzy krwi, ale nie więzy ducha. Ucieczkę do swojskiej scenerii z jodłami, z trawą, na której się można położyć, z wróblami i motylami, za którymi można gonić. Ale ostatnie wersy przenoszą swojską scenerię w inny wymiar. „Tam widzę ją” – tak w tekście. Ale któż to jest „ona”, kto schodzi po stopniach ganku, biegnie przez las, biegnie po łące, biegnie przez zboże i wreszcie – wedle lekcji już raczej domyślnej, bo tekst zapisany jest tylko paru zygzakami – „jako jutrzienka świeci”. To dziewczyna w białej sukience, można by zgadywać, ale zaraz w wersie następnym biegnąca postać nabiera cech zjawiskowych, a gdy świeci z gór „jako jutrzienka” – przybiera kształt wizji nadprzyrodzonej.

Duch-powrotnik z wiersza *Gdy tu mój trup* wraca nie tylko do stron ojczystrych. Wraca też do dzieciństwa, wraca do białej postaci, o której nie można powiedzieć, czy to ukochana z młodych lat, czy ojczyzna, czy tamtejsza, nowogródzka Matka Boska: „Tam widzę ją...”

W części II *Dziadów* duch-powrotnik milczał. „Pokazał ręką na serce” (w. 540) i w tym geście wyraziło się wszystko: uczucie, przyczyna śmierci/cierpienia, funkcja dramatyczna polegająca na zakłóceniu rytuału, zakwestionowaniu obrzędu, w którym nie ma miejsca dla nieszczęśliwego człowieka. Do podobnego wniosku prowadzi scena w domu Księdza, tam jednak duch-powrotnik używa „bogactw” środków polemiki: mówi, śpiewa, przebija się sztyletem. Monologi Pustelnika-Gustawa należą do najświetniejszych w romantyzmie polskim kart lirycznych. Autobiografizm części IV był dostatecznie ostentacyjny, aby zaprzyjaźnieni z autorem czytelnicy mogli rozpoznać w dziejach ducha-powrotnika historię romansową samego poety. Także Konrad z *Dziadów* drezdeńskich przez szczegóły swojej biografii odsyłał do realnego życiorysu autora. Żaden jednak z tych powracających bohaterów, bardziej czy mniej skoligaconych upiornie, nie oznajmiał wprost w imieniu autora: „Gdy tu mój trup”. Pragnienie powrotu, nieodparta potrzeba powrotu wyraziła się w tym: „Gdzie co dzień ja chociaż na chwilę bywam”. Wszystko w pierwszej osobie, bez pośrednictwa postaci literackiej, choćby takiego jak metaforyczny „ptak-ryba” z wiersza *Do Samotności*. Chciałoby się użyć potocznego dziś zwrotu i stwierdzić, że Mickiewicz mówi tu „otwartym tekstem”. To nie on wprowadza do wiersza metaforę ducha-powrotnika, nie jest mu już potrzebna do wyrażenia radykalnego rozerwania duchowego. To raczej dzisiejszy czytelnik, umieszczając autora wiersza Ilońskiego w serii jego wcześniejszych duchów-powrotników, szuka drogi do zrozumienia podwójności tego życia. Rozmawia, nawet „gada”, a jest nieobecny: „błąka się i narzeka ach narzeka”.

Wśród papierów, które po śmierci Mickiewicza wróciły z Konstancynopola, jest spisany po francusku na dwóch kartkach dialog *Conversations des malades*. Rzecz dzieje się w lazarecie wojskowym, bohaterowie to pułkownik Polak, chory na cholera, i jego adiutant Węgier. Są to kombatanci powstania węgierskiego, wspominają zwycięską bitwę pod Szolnok w marcu 1849. Po klęsce powstania ewakuowali się do Turcji, służą nadal wojskowo, zapewne w formacji wspomagającej armię turecką podczas wojny krymskiej. Język dialogu ma uzasadnienie sytuacyjne: właśnie po francusku mogli rozmawiać obaj emigranci, Polak i Węgier¹².

¹² O możliwych prototypach bohaterów Mickiewiczowskich *Rozmów* zob. D. Świerczyńska, *Mickiewiczowskie „Rozmowy chorych”*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2. A. Nawarecki

Badacze szukali w biografii Mickiewicza epizodu, który mógł stać się impulsem do napisania *Rozmów*, wysuwano też przypuszczenia co do autentycznych pierwowzorów postaci dialogu. Władysław Mickiewicz, zapewne korzystając z informacji towarzyszy tureckiej wyprawy Mickiewicza, napisał w biografii ojca, że źródłem *Rozmów* była „relacja z ataku cholery, z którego szczęśliwie wyszedł oficer polski”. *Rozmów chorych* nie cenił; ogłaszając je po raz pierwszy w *Żywocie* poety, pisał niechętnie: „Dzieła Mickiewicza obeszłyby się bez tych kartek”, które stanowią tylko „drogą pamiątkę”. I dodawał z przekąsem: „Nie mogą ująć druku w epoce, w której krytyka nie daruje pocie przekreślonego na rękopisie wyrazu ani zestawienia drukarskich błędów [...]. Dlatego tylko ćwiartki te ogłaszamy”¹³. Uwaga świadcząca dobitnie o irytacji, jaką we Władysławie Mickiewiczu budziła działalność zawodowych edytorów pism jego ojca.

Ale i fachowi badacze Mickiewicza nie poświęcili *Rozmowom chorych* wiele uwagi. Przedrukowywane tylko w przekładzie polskim, zepchnięte więc w edycjach do partii aneksowej, nie budziły większego zainteresowania. A przecież jeśli czytać *Rozmowy chorych* tylko jako dokument biograficzny, uderza koincydencja o niezwyklej wymowie: śmiertelnie chorego na cholere emigranta przedstawił pisarz, który niebawem, w najbliższych tygodniach czy nawet dniach, sam na cholere miał umrzeć. Przedstawił go bez żadnych względów, przeciwnie, z intencją uwydatnienia drastycznych szczegółów choroby. Wypowiedzi Pułkownika przerywane są przez wymioty, jego stan jest beznadziejny. Zbieg okoliczności, który nasuwa skojarzenie z biografią autora, nie ma sam w sobie nic niezwyklego. Epidemia cholery panowała w Konstantynopolu, temat nasunęły potoczne wydarzenia. Nie ma co mówić o przeczuciu. Pułkownik z *Rozmów chorych* pokonał zagrożenie: dialog kończy informacja, że zdrowy wyszedł z lazaretu, a miał już siedemdziesiąt lat.

Zbieg okoliczności zyskuje na szczególnej wymowie wskutek literackich decyzji autora. Żołnierskość bohaterów eksponowana jest przez przyjęcie w rozmowie konwencji tzw. wisielczego humoru. Wiadomo, że do takiej konwencji sięgnął Mickiewicz w scenie więziennej III części *Dziadów*. W *Rozmowach chorych* żarty są jednak znacznie ostrzejsze, a granica ryzyka przekraczana. Obyczaj zakładał respektowanie strefy ochronnej wokół zjawiska śmierci. W *Rozmowach chorych* (t. 5, s. 259–261) rozmyślne naruszanie tej strefy motywowane jest żołnierską mentalnością, żołnierskim obyciem ze śmiercią. „Pułkowniku! – powiada Adiutant – [...] koniec z tobą! Odwalisz kitę [*tu vas crever*] tej nocy [...]. Kaput, mój stary lisie!” itp. Dodać trzeba, że mówiąc „już wyciągnął nogi [*le voila crever*] ten stary lis”, Adiutant płacze, w jego dosadnych zdaniach o umieraniu wyraża się bowiem – w sposób dla żołnierza charakterystyczny – głębokie przywiązanie do Pułkownika. Pułkownik rewanżuje się Adiutowi przepowiadając, że dostanie apopleksji: „wyglądasz na apoplektyka. Czerwonyś jak wisielec”. We wzajemnych przytykach zasadniczą rolę odgrywa słowo: trup. Adiutant powiada, że Puł-

w książce *Mały Mickiewicz* (Katowice 2003), zajmuje się stosunkiem *Rozmów chorych* do biografii autora, wskazuje mianowicie na analogie między opowiadaniem Mickiewicza a znanymi nam relacjami o jego śmierci. Ciekawsza z punktu widzenia historyka literatury jest charakterystyka stylizacji *Rozmów* na język frontowych oficerów. Wolno tutaj przypiskowo zauważyć, że ta żołnierskość jest w tekście Mickiewicza zbyt jednak forsownie eksponowana.

¹³ W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 4. Poznań 1895, s. 444, tekst gł. i przypis 3.

kownik już zakrawa na nieboszczyka, stara się zaciskać wargi, ale i tak ma „wszystkie zęby na wierzchu”. Pułkownik mu się rewanżuje: gdyby Adiutant zażywał tyle co on proszków na cholere, już skończyłby marnie „na śmietniku z zębami na wierzchu jak u zdechłego szczura”. Makabryczny obraz trupa z wyszczerzonymi zębami, dwukrotnie w *Rozmowach chorych* powtórzony, dosłowny w szczegółach, ale zarazem nie dosłowny, bo ujęty w nawias żołnierskiego humoru, nadaje temu przedśmiertnemu zapisowi poety osobliwe piętno. Trzeba jednak powiedzieć, że analogicznie trupich obrazów jest u Mickiewicza więcej, że powtarzają się obsesyjnie (choć w różnych funkcjach), stanowiąc rodzaj motywu powrotnika.

Jeśli słusznie w *Rozmowach chorych* dopatruję się reliktovej postaci tego motywu w podwojonym obrazie wyszczerzonych zębów człowieka konającego na cholere, to trzeba dodać, że w owym ostatnim Mickiewiczowskim tekście ten motyw pozbawiony jest mocy ewokowania dramatu rozdwojenia, dramatu podwójnej egzystencji. Bohaterowie *Rozmów chorych*, jak ten baśniowy żołnierz, któremu niestraszne były upiory, oswojeni są ze śmiercią. Duch-powrotnik nie ma do nich przystępu.

Czy „można będzie z tego coś dobrego napisać”? – pytam przypominając słowa poety, gdy w Konstantynopolu oddawał Henrykowi Służalskiemu kopertę z rękopisem *Rozmów chorych*¹⁴. Nie wiadomo, czy pisał, co pisał w ostatnich latach życia. Franciszkowi Szemiothowi w roku 1852 Mickiewicz miał powiedzieć, „że dla niego epoka tworzenia skończyła się”¹⁵. Być może jednak coś z późnych rękopisów spalił, kiedy porządkował swoje archiwum przed wyjazdem na Wschód. Urywki przywiezione z Konstantynopola świadczyć mogą, że miał jeszcze plany pisarskie, a więc i nadzieję, że „można będzie z tego coś dobrego napisać”.

ADAM MICKIEWICZ'S RETURNING GHOSTS

Returning ghosts and other wraiths or specters play an important role in the writings of the young Mickiewicz. At the time such literary protagonists were in fashion, but Mickiewicz gave them an individual meaning, making use, in addition to popular ballad conventions, of the folklore of the Nowogródek region. Not only in *Ballads and Romances*, but also in *Forefathers' Eve Parts II and IV*, a significant role is afforded to local beliefs in the poet's expression of the problems surrounding romantic individualism. These problems are treated in a different way in *Forefathers' Eve Part III*, although the poet endeavors to emphasize the unity of the cycle by introducing ghosts in the scene entitled *Forefathers' Night (Noc dziadów)*. For Mickiewicz, the motive of the returning ghost becomes a metaphor for internal conflict and the inability to readjust in life. This feeling is expressed most dramatically in the Lausanne lyric *Gdy tu mój trup (When here my corpse)*. In this last text, however, in which the heroes refer to macabre images of bodily death, the motif of the ghost has lost its deeply personal dimension; in the French text *Rozmowy chorych (Conversations des malades)* jokes about death serve to characterize the experience of soldiers fighting at the front.

¹⁴ *Ibidem*, s. 444, tekst gł. i przypis 4.

¹⁵ *Ibidem*, s. 327.