

Cezary Zalewski

„Skąpy Litwin” : poezja Adama Mickiewicza w "Lalce" Bolesława Prusa

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 8, 99-115

2010

Artykuł został 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.

Cezary Zalewski

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

SKĄPY LITWIN. POEZJA ADAMA MICKIEWICZA W *LALCE* BOLESŁAWA PRUSA

U Bolesława Prusa związki z twórczością Adama Mickiewicza widać zarówno w jego twórczości literackiej, jak i dyskursie eseistycznym. Wzajemne relacje, kształtujące się w ramach tej drugiej sfery, są niewątpliwie znacznie bardziej precyzyjne, ponieważ autor *Lalki* poświęcił Mickiewiczowi kilka obszernych studiów, w których swoje poglądy zaprezentował nader klarownie. Z tego zapewne powodu problem ten znalazł wielu komentatorów, którzy stale dochodzą do – słusznego zresztą – wniosku, iż przekonania Prusa ewoluowały w zależności od zmieniającej się sytuacji kulturowo-literackiej w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku.

W dziełach literackich sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana. Oprócz tych kwestii, jakie pisarz zawsze poruszał w publicystyce, pojawiają się bowiem nowe, które są zarówno nieoczywiste, jak i niezmiennie. Modelową realizacją tej zasady jest *Lalka*. Już sam Prus, kiedy odpowiadał na zarzuty Aleksandra Świętochowskiego dotyczące nierealnej kreacji bohatera, stwierdzał, iż:

Wokulski nie jest „zlepkiem”, ale typem bardzo często spotykanym u nas. Mickiewicz był poetą, a przy tym miał popędy wojskowe, polityczne i reformatorskie i „kochał się jak gimnazjalista”¹.

Nie jest zatem wykluczone, że osoba głównej postaci została ukształtowana na wzór tej, którą pisarz znalazł w życiu i dziele Mickiewicza. Prus wymienia niemal wszystkie najważniejsze obszary jego zainteresowań, ale nie bez powodu zaczyna od poezji, a kończy na biograficznych perypetiach związanych z miłością. Te kwestie pozostają ściśle ze sobą związane. Zarazem nie stały się one przedmiotem odrębnych dociekań pisarza, który w swej publicystyce albo je pomijał, albo łączył z pozostałymi, bardziej „ideologicznymi” problemami; sam termin „poezja” zapewne jest w niej rozumiany szeroko. Interpretatorzy *Lalki* natychmiast dostrzegli w tej powieści liczne aluzje do czwartej części *Dziadów* i zawartej w tym dramacie romantycznej koncepcji miłości². Tym dziwniejsze jest to, iż często przywoływane

¹ B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*. W: idem, *Pisma*, red. Z. Szwejkowski. Warszawa 1948, t. XXIX, s. 201.

² Por. np.: A. Nofe-Ladyka, *O romantyczności antyromantyków*. W: *Z polskich studiów slawi-*

erotyki Mickiewicza nie doczekały się analizy, która wykraczałaby poza katalog przytoczeń. Cel niniejszego artykułu stanowi uzupełnienie tej luki przy założeniu, że postępowanie Prusa wiele – chociaż nie wszystko – w tej kwestii zawdzięcza monografiom, jakie w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku wydał Józef Treściak i Piotr Chmielowski.

* * *

W *Lalce* pojawia się aż pięć liryków Mickiewicza, które zostają wprowadzone za pomocą – niemal zawsze zniekształconego – cytatu lub kryptocytatu. Kontekst dla ich funkcjonowania stanowią dzieje miłości Stanisława do Izabeli, chociaż zdecydowanie silniejszy jest związek tych utworów z postacią Wokulskiego. Nie tylko dlatego, iż są one przez niego (i blisko z nim związaną przesową) przywoływane, ale ze względu na lokalizację, jaką otrzymują w obrębie głównego wątku. Wiersze pojawiają się w fazach przełomowych jego życia, kiedy bohater pozostaje osamotniony i oddzielony od ukochanej (*Stepy akermzańskie*, *Wezwanie do Neapolu*, *Sonet II*) lub – przeciwnie – w trakcie postępującego zbliżenia między tymi postaciami (*Do M****, *Sen*).

1. *Stepy akermzańskie*

Piotr Chmielowski, wprowadzając do *Sonetów krymskich*, zauważa, że chociaż nie jest pewne, czy orientalny krajobraz u wszystkich wywołałby podobne reakcje, to jednak:

każdy, umiejący czuć piękno natury odnajdzie we wspomnieniach swoich inne, może nawet co do przedmiotowo rozważanych piękności skromniejsze miejsca, które w nim podobne zachwycenie obudzały. Dla poety lirycznego dość, gdy takie wspomnienia w duszy słuchacza potrają³.

Akt lektury zakłada jedynie analogie między doświadczeniami. Liryczny przekaz nie odsyła bowiem do tych samych okoliczności, w jakich znajdował się poeta i jego czytelnik, dlatego zasadnicze warunki ich porozumienia są stwarzane dzięki odpowiednio ukształtowanej podmiotowości.

Prus, każąc Wokulskiemu relacjonować niektóre wydarzenia z pobytu w Bułgarii, postępuje zgodnie z przytoczoną intuicją krytyka. Wspomnienie bohatera dotyczy bowiem:

stycznych. Seria IV: *Nauka o literaturze*. Warszawa 1972, s. 68-70; M. Piwińska, *Miłość romantyczna*. Kraków 1984, s. 537-541; D. Wierchołowska, „*Teraz już wiem, przez kogo jestem zaszarowany...*”. *Mickiewiczowskie „książki zbójcekie” w biografii bohatera pozytywistycznego*. W: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, red. J. Bachórz i in. Siedlce 2000, s. 115-119. Na osobne rozważanie zasługuje kwestia nawiązań do *Pana Tadeusza*, które są obecne w „zasławskim” fragmencie *Lalki* (por. E. Paczoska, *Lalka czyli rozpad świata*. Białystok 1995, s. 42).

³ P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1. Warszawa 1886, s. 357.

przeprawy przez Dunaj, trwającej od wieczora do nocy. Płynąłem sam i Cygan prze-
woźnik. Nie mogąc rozmawiać, przypatrywałem się okolicy. Były w tym miejscu
piaszczyste brzegi jak u nas. I drzewa podobne do naszych wierzb, wzgórze poro-
śnięte leszczyną i kępy lasów sosnowych. Przez chwilę zdawało mi się, że jestem
w kraju i że nim noc zapadnie, znowu was zobaczę. Noc zapadła, ale jednocześnie
zniknęły mi z oczu brzegi. Byłem sam na ogromnej smudze wody, w której odbijały
się nikle gwiazdy.

Wówczas przyszło mi na myśl, że tak daleko jestem od domu, że dziś ostatnim
między mną i wami łącznikiem są tylko te gwiazdy, że w tej chwili u was może nikt
nie patrzy na nie, nikt o mnie nie pamięta, nikt... Uczulem jakby wewnętrzne rozdarcie
i wtedy dopiero przekonałem się, jak głęboką mam ranę w duszy (I, 78-79)⁴.

Pan Stanisław odtwarza tu najważniejsze doświadczenie związane z przebywa-
niem z dala od rodzinnego miasta w otoczeniu, które nie jest wprawdzie orientalne,
ale także o intrygującym pejzażu. O tym, iż te wspomnienia pozostają osnute na
kanwie *Stepów akermaskich*, przekonuje sparafrazowany i ukryty cytat z penty
sonetu. Pomimo że przekształcenie tej frazy jest znaczne, to jednak pozostaje czy-
telne nie tylko ze względu na analogiczne umiejscowienie, ale z powodu retorycz-
nego zwielokrotnienia podstawowego zaimka, bowiem zamiast lakonicznej konklu-
zji Mickiewicza: „nikt nie woła”, autor *Lalki* wprowadza zdanie: „nikt nie patrzy na
nie, nikt o mnie nie pamięta, nikt...”.

Ponieważ Prus w *Kronikach* dwukrotnie komentował *Stepy akermaskie*, dlatego
analiza podobieństw i różnic, jakie pojawiają się między tym sonetem a fragmentem
powieści, zostanie przeprowadzona na podstawie kategorii przez niego zapropono-
wanych⁵.

W utworze lirycznym pisarz wyodrębnił trzy elementy. Pierwszy stanowi „fakt
realny”, którego percepcja dostępna jest każdemu. Na tym poziomie następuje mak-
symalizacja rozbieżności, ponieważ podróżnik Mickiewicza znajduje się na Krymie
i ogląda panoramę stepu, natomiast podróżnik Prusa przebywa na Balkanach, kon-
centrując się na obserwacji brzegów Dunaju. U pierwszego zresztą pojawia się na-
wet drugi plan, który tworzy odległy Dniestr, podczas gdy u drugiego percepcja wy-
raźnie poprzestaje na tym, co najbliższe i bezpośrednio zauważalne. Jednakże cza-
soprzestrzeń obu podróży kształtowana jest dość podobnie. Obaj wędrowcy rozpo-
czynają wyprawę przed wieczorem, dlatego pierwotnie zwracają uwagę na widoczną
wokół nich naturę, a następnie intensywnie wpatrują się tylko w gwiazdy i księżyc.
Obaj mają także towarzystwo, chociaż nie są to osoby, z którymi łączy ich bliska
więź.

Drugim elementem liryki jest „obraz nierzeczywisty”, który okazuje się tworem
fantazji wykorzystującej język figuratywny. Prus wyraźnie podkreśla, iż postrze-
ganie stepu jako oceanu oraz rejestracja minimalnych doznań słuchowych świadczą
o indywidualnej wrażliwości poety. Zarazem jednak dzięki tym efektom dokonane
zostaje przekształcenie tego, co realne, w „sennie widzenie”, czyli iluzję. Pod tym

⁴ W ten sposób odsyłam do: B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, wyd. II. Wrocław-Warszawa-Kra-
ków 1998; cyfra rzymska oznacza tom, arabska – stronę.

⁵ Por. idem, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski. Warszawa 1954-1970, t. 11 (1888), s. 171-173;
t. 16 (1899), s. 7-11.

względem Wokulski niewątpliwie ustępuje poecie. Jakikolwiek wrażenia audytywne pozostają u bohatera nieobecne, natomiast to, co wizualne, zostaje przedstawione bez metaforycznych rozszerzeń, a przynajmniej bez takich, które dokonywałyby zbyt nieoczekiwanych zestawień. Prus wybiera zatem figurę prostą, jaką jest porównanie, a nawet jego szczególny typ: porównanie tautologiczne. Percepcja Wokulskiego przebiega bowiem wedle reguły: „piaszczysty brzeg (Dunaju) jest jak piaszczysty brzeg (Wisły)”. Nanosząc takie podobieństwa, bohater stwarza równie silne złudzenie, które polega na oswojeniu, czy wręcz poczuciu zdomowienia w obcej przestrzeni.

Trzeci element liryki to „silne uczucie”, którego źródło stanowi sam poeta. Kwestia ta jedynie z pozoru jest oczywista. Określenie emocji okazuje się zarówno łatwe – w *Stepach akermanskich* jest nią nostalgia – jak i trudne, jeśli należałoby pokazać jej związek z poprzednimi elementami. Dlatego Prus omija ten problem, koncentrując się na kwalifikacjach owego uczucia, które okazuje się nie tylko wyraziste, ale szczerze i powszechne. W konkluzji stwierdza, iż:

Wśród rzeczywistego, podpadającego pod zmysły świata stworzył poeta inny świat, podobny do sennego widzenia – świat fantazji. I nie dość na tym, bo jeszcze na dwa bezmiary: na step rzeczywisty i na wymarzony ocean, cisnął żywe a stęsknione ludzkie serce, które łaknie głosu z Litwy⁶.

Nie jest zatem tak, iż dwa poprzednie elementy utworu lirycznego w jakimkolwiek sposób prowadzą do powstania trzeciego. Jego zaistnienie stanowi – jak *implicit* Prus przyjmuje – arbitralny gest poety, który dokonuje dzięki niemu niezbędnej autoprezentacji. Ratując spójność swojego opisu, pisarz zauważa następnie, iż o ile między dwoma pierwszymi poziomami związek jest ścisły, o tyle izolacja trzeciego wynika z zupełnie innej funkcji, którą pełni. Dzięki uniwersalnej ekspresji emocjonalnej, poeta nawiązuje kontakt z każdym czytelnikiem; kontakt będący podstawą, jak zauważył już Chmielowski, aktu lektury. Mankament tego modelu jest oczywisty. Jeśli bowiem poeta i jego czytelnik będą odmiennie ukształtowani, ich porozumienie staje się problematyczne. W takiej zaś sytuacji znajduje się Wokulski, którego wspomnień słucha Ignacy Rzecki. Prus-pisarz poprawia zatem Prusa-teoretyka, niwelując separację między trzecim poziomem a dwoma pozostałymi. Relacja bohatera okazuje się bowiem nader konsekwentna: na podstawie obserwacji utworzona zostaje iluzja, a prezentacja uczucia następuje wówczas, gdy owo złudzenie zostanie zdemaskowane. Wokulski zdaje sobie sprawę, iż oswojenie przestrzeni okazało się fałszywe. Dlatego dotkliwie odczuwa własne zagubienie i tęsknotę.

W dalszej relacji pan Stanisław zauważa, że doświadczenie, jakiemu uległ podczas nocnej wyprawy, okazało się cykliczne. Przedstawiając jego periodyczną naturę, bohater wyraźnie wskazuje na intensyfikację stanów emocjonalnych, jakie powstają w wyniku deziluzji:

Drzewo znajomej formy, jakiś obdarty pagórek, kolor obłoku, przelot ptaka, nawet powiew wiatru, bez żadnego zresztą powodu, budziły we mnie tak szaloną roz-

⁶ Ibidem, t. 16, s. 8.

pacz, że uciekałem od ludzi. Szukałem ustroni tak pustej, gdzie bym mógł upaść na ziemię i, nie podsłuchany przez nikogo, wyc z bólu jak pies (I, 79).

Rzecki trafnie skomentuje te wyznania, określając je mianem „szalu”, ale Wokulski natychmiast zaprzeczy tej diagnozie, powołując się na standardową „tęsknotę za krajem” (por. I, 80). Reakcja starego subiekta sugeruje zatem, iż w *Stepach akermzańskich* zawarty został znacznie większy potencjał uczuciowy, niż wynikałoby to z lakonicznej puenty sonetu.

Analogicznego rozpoznania dokonał Chmielowski, który w swej monografii stwierdzał:

Poeta wjeżdża na „stopy akermzańskie” z duszą zbolalą i tęskną, ponieważ olbrzymia przestrzeń przedzieliła go od kraju rodzinnego, od przyjaciół i ukochanej; uczucie spotęgowało w nim bystrość zmysłów tak, że słyszał ciągnące żurawie „którchby nie dościgły źrenice sokoła”; zdaje mu się, że mógłby usłyszeć głos z Litwy... ale niestety, nikt nie zawołał⁷.

Krytyk natychmiast dostrzega, iż wyjaśnieniem nostalgii jest nie tylko utrata miejsca przez poetę, ale również bliskich mu ludzi. Kraj, przyjaciele, ukochana – w tej kolejności przebiega enumeracja, chociaż Mickiewicz tę kwestię pozostawia otwartą. Tajemniczy „głos z Litwy” wskazuje zarazem na ojczyznę, jak i na tych, którzy w niej przebywają.

Prus uzupełnia zatem niejednoznaczny sonet dwukrotnie. Po pierwsze, uzasadnia tęsknotę, która z arbitralnej ekspresji staje się doświadczeniem, wynikającym z efektu deziluzji. Po drugie, jeśli doznanie utraty jest tak dramatyczne, jak wskazuje na to bardziej wnikliwa lektura sonetu, wówczas przyczyna nostalgii zapewne nie sprowadza się do zagubienia w obcej przestrzeni. Gdyby tak było, proces ten nie prowadziłby do stopniowej i cyklicznej dezintegracji osobowości podróżującego. Dlatego pisarz odwraca enumerację Chmielowskiego, wskazując, iż z trzech równorzędnych wedle niego powodów najważniejsza – i najbardziej ukryta – jest ta ostatnia. Rozpacz bohatera wynika przecież z nieuchronnej pewności, że Izabela Łęcka nie wie, ani gdzie on teraz przebywa, ani jak bardzo ją kocha.

2. *Wezwanie do Neapolu*

Wokulski, podając Rzeckiemu kolejny przykład dramatycznego stanu, w jakim się znalazł w Bułgarii, opowiada następujące wydarzenie:

Czasami w tej ucieczce przed samym sobą doganiała mnie noc. Wtedy spoza krzaków, zwalonych pni i rozpadlin wychodziły naprzeciw mnie jakieś szare cienie i smutnie kiwały głowami o wyblakłych oczach. A wszystkie szelesty liści, daleki turkot wozów, szmery wód zlewały się w jeden głos żaloszny, który mnie pytał: „Przechodniu nasz, ach! co się z tobą stało?...”
Ach, co się ze mną stało... (I, 79-80).

⁷ P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz...*, s. 357.

Układ tej wypowiedzi pozostaje zbliżony do poprzedniej: bohater najpierw relacjonuje własne wspomnienia, a następnie podsumowuje je za pomocą poetyckiej frazy, którą również zwiokrotnia. Jednakże intertekstualna strategia zmienia się, ponieważ związek z utworem poety nie polega na stworzeniu jego prozatorskiej „wersji”. Wokulski prezentuje indywidualne doświadczenie, któremu odwołanie do wiersza Mickiewicza dostarcza jedynie adekwatnej puenty. Dlatego z *Wezwania do Neapolu* Prus wybiera wers bynajmniej nie ostatni, a jego przywołanie jest niemal dosłowne oraz odpowiednio wyodrębnione. Wytworzony w ten sposób dystans między odrębnymi wypowiedziami zostaje następnie zlikwidowany w wyniku przekształcenia cytatu w sparafrasowany kryptocytat. Wokulski finalizuje zatem własną relację, używając przyswojonej, zinternalizowanej frazy, której obcego pochodzenia już nie zaznacza.

Prus ewidentnie koncentruje się na jednym zdaniu, które pełni podwójną funkcję – jako przytoczenie bezpośrednie oraz pośrednie, ukryte. Sytuacja pierwsza nasuwa przypuszczenie, iż pisarz zwrócił szczególną uwagę na ten wers utworu Mickiewicza. Powodem tej decyzji był, jak sądzę, odmienny układ komunikacyjny, w obrębie którego został on umieszczony. *Wezwanie do Neapolu* jest bowiem monologiem, którym poeta zwraca się do ukochanej, przedstawiając jej uroki włoskiego krajobrazu. Jednakże tylko jeden raz jego elementy (tj. posagi) podlegają personifikacji, dzięki czemu to one „kierują” wypowiedź w stronę poety. To odwrócenie jest ważne, ponieważ pomija owo „ty” liryczne. Mickiewicz nie przeprowadził tego zabiegu konsekwentnie, dlatego Prus wybiera tę „niekonsekwencję” i umieszcza ją w kontekście wykluczającym inne rozwiązanie. Wokulski wspomina wyłącznie to, w jakich okolicznościach zetknął się ze zjawiskami, jakie zdawały się przemawiać do niego. Cel tego zabiegu stanowi prezentacja doznań kochanka, który bezpowrotnie utracił jedyną, najważniejszą osobę, zatem żadna komunikacja z nią nie jest możliwa.

U Mickiewicza Prus nie odnalazł tak radykalnej separacji, ponieważ *Wezwanie do Neapolu* – poza tym wyjątkiem – jest monologiem paradoksalnym: skierowanym do tej, która wprawdzie opuściła poetę, jednak ślady jej obecności przy nim nie zostały jeszcze zatarte. Postawa podmiotu oscyluje zatem wokół żywego wspomnienia oraz nadziei na ponowne spotkanie. Dzięki takiemu nastawieniu eksponuje on we włoskim pejzażu zarówno jego aspekt estetyczny, jak i konkretny, sensualny.

Prus pokazuje natomiast, w jaki sposób wygląda percepcja w sytuacji totalnej nieobecności ukochanej. Preferowaną porą dokonywania spostrzeżeń jest zapadająca noc. Wtedy bowiem zamazany zostaje realny wygląd krajobrazu, wszędzie natomiast pojawiają się cienie oraz wymieszane odgłosy. Ta dematerializacja prowadzi następnie do iluzji antropomorfizacyjnej. Wokulski jest przekonany, iż te zjawiska nie tylko wyglądają jak ludzie, ale nawet kierują do niego określoną wypowiedź. Jeśli zatem bohater zostaje radykalnie oddzielony od ubóstwianej kobiety, wówczas jego percepcja dokonuje zarówno odrealniania, jak i subiektywizacji. Rzeczywistość jest zatem zredukowana do zespołu zjaw, których konstytucja odzwierciedla proces wewnętrzny. Dzięki nim bowiem bohater dokonuje projekcji własnych obaw, pozwalając fantomom na „zadanie” pytania.

Dalszy etap wewnętrznej interogacji toczy się już bardziej bezpośrednio. Wokulski ponownie stawia przed sobą tę kwestię, ale – podobnie jak Mickiewiczowski

poeta – poprzestaje jedynie na tym efekcie retorycznym. Pomimo iż obaj przemilczają to, co najważniejsze, każdy czyni to z innych powodów. W *Wezwaniu do Neapolu* określenie nostalgicznej kondycji poety jest oczywiste, dlatego czytelnik nie otrzyma odpowiedzi na to – postawione zresztą mimochodem – pytanie. Natomiast Prus przedstawia proces dramatycznego samopoznania, które u Wokulskiego dopiero zostało zainicjowane. Dysponuje nie zaledwie wstępnymi intuicjami, zatem nie będzie ryzykował ich ujawnienia, zwłaszcza że stary subiekt zapewne nie wykazałby dla tych problemów zrozumienia. Nie jest bowiem oczywiste, iż pan Stanisław, pozbawiony obecności Izabeli, wszędzie – w sobie i wokół siebie – dostrzega tylko pozory istnienia.

3. *Sonet II*

Rozterkom Wokulskiego w Paryżu towarzyszy zakupiony w antykwariacie tom poezji Mickiewicza. Edycja ta znana była bohaterowi z lat młodości (por. II, 179), dlatego jej lektura odbywa się w sytuacji, którą pierwotnie kształtują wspomnienia, tzn. gdy Wokulski wraca pamięcią do etapu poniżającej pracy, przywołując nawet uczucie, jakim obdarzała go Katarzyna Hopfer. Reminiscencje tworzą zatem niezbędne przygotowanie do aktu lektury:

„Ile ja to razy czytałem!...” – westchnął, biorąc książkę do ręki.
Książka otworzyła się sama i Wokulski przeczytał:
„Zrywam się, biegnę, składam na pamięć wyrazy, którymi mam zlorzeczyć okrucieństwu twemu, składane, zapomniane już po milion razy... Ale gdy ciebie ujrzę, nie pojmuję, czemu znowu jestem spokojny, zimniejszy nad głazy, aby goreć na nowo, milczeć po dawnemu...”
„Teraz już wiem, przez kogo jestem tak zaczarowany...”
Uczul Izę pod powieką, lecz pohamował się i – nie splamiła jego twarzy (II, 190).

Przytoczenie *Sonetu II* (z cyklu odeskiego) jest dokładne oraz jednokrotne. Parafrazy i kryptocytatowe powtórzenia zostały wyeliminowane ze względu na posługiwanie się przez Wokulskiego książką. Cytat jest obszerny, gdyż we właściwym układzie wiersza obejmuje dwie trójwersowe strofy.

Prus pominął zatem dwie początkowe zwrotki sonetu nie tylko dlatego, iż uwzględnił realną percepcję tekstu w krótkim okresie, ale także z tego powodu, że pierwsza tercyna znakomicie streszcza poprzednie dwie strofy, eliminując przy tym ich nadmierną retorykę, natomiast druga – prowadzi do finalnej konkluzji. Jeśli zatem wydobyć fragment z kontekstu powoduje kondensację lirycznego przekazu, to zabieg ten jest uzasadniony przede wszystkim strategią rekontekstualizacji. Polega ona na umieszczeniu Mickiewiczowskiego cytatu w ramie, na którą składają się aż dwa wymiary. Pierwszy został stworzony z minionych doznań, dotyczących zarówno fascynacji lekturowych Wokulskiego, jak i jego losów. Na drugi natomiast składają się aktualne przeżycia związane z pobytem bohatera w Paryżu. Fragment sonetu został tak wybrany, aby jego symultaniczne odniesienie do obu tych sytuacji okazało się możliwe.

Zarysowana w lirycznym monologu sytuacja polega na przemianie postawy, która z gniewu przechodzi w stan uspokojenia. Proces ten zachodzi niemal automatycznie, ponieważ jego przebieg jest wyznaczany przez likwidację nieobecności kochanki. Spotkanie z nią natychmiast rozładowuje wewnętrzne napięcia, które opanowują i kierują zarówno uczuciami, jak i działaniami kochanka. Jego fizyczne przemieszczenie jest zatem skorelowane z metamorfozą emocjonalną.

Obie reakcje są skrajne i niewspólmierne. Zakładają dialektykę wzrastania i opadania, która kieruje pragnieniem kochanka. Dopóki ukochana jest nieobecna, dopóty pozostaje jedynym celem jego dążeń. Kiedy jednak dojdzie do ich spotkania, wówczas zamiast wyznań pojawia się milczenie, które wskazuje na osłabienie zainteresowania. Pragnienie bowiem wycofuje się, jeśli pojawi się przed nim zapowiedź jakiegokolwiek spełnienia. Uniknięcie tego rozwiązania jest konieczne, tak aby kochanek znowu mógł wracać, przyciągany przez wciąż nieosiągalną kochankę.

Wokulski, przyznając się do wielokrotnej lektury Mickiewiczowskich erotyków, odkrywa zarazem, iż jego wyobrażenie o miłości zostało ukształtowane przez taką właśnie dialektykę. Jeśli jednak radykalna zmiana stanów emocjonalnych wyznaczała naturę miłości, wówczas obdarzana nią kobieta musiała zostać odpowiednio wybrana. Niewątpliwie Katarzyna Hopfer nie nadawała się do tej roli, ponieważ ani jej pozycja, ani emocjonalne zaangażowanie nie czyniły z niej kobiety niedostępnej.

Wzruszenie, któremu ulega Wokulski, kończąc czytanie sonetu, wypływa z zestawienia sytuacji dawnej z obecną. Realizacja romantycznego projektu miłości wymagała dorzucenia propozycji alternatywnej, jaką stwarzało małżeństwo z Katarzyną. Jeśli bohater tego żałuje, to dlatego, iż aktualnie znajduje się w sytuacji Mickiewiczowskiego kochanka, który nieustannie adoruje nieosiągalny ideał, jakim jest Izabela. Wedle poetyckiego scenariusza naprzemienna erupcja i stagnacja pragnienia powinny teraz odbywać się naturalnie i bezboleśnie. Dlaczego zatem zestawienie tego projektu z własnymi doświadczeniami niemalże wyciska Wokulskiemu lzy?

W monografii Chmielowskiego znajdują się informacje biograficzne, które wskazują, iż początkowe sonety cyklu odeskiego powstały pod wpływem odnowionego kontaktu poety z ukochaną, która była już mężatką. Dlatego też Mickiewicz nawiązał do sonetów włoskiego autora, chociaż, jak zaznacza krytyk:

W idealizmie atoli swoim nie posuwa się [...] tak daleko jak Petrarca. [...] [T]u i ówdzie zdradza się poeta, że na [...] objawach czysto platonicznej miłości nie poprzestawał, że uścisk dłoni i zachwytywanie płomienia z ustek lubych należały także do środków podsycających jego namiętność, zwłaszcza że miała ona cechę owocu zakazanego, gdyż kochanka pobrzękiwała „co chwila” kajdanami, któremi ręce związał jej los oplakany. Zazdrość i podejrzliwość wkradały się do jego duszy, a chociaż starał się walczyć z temi uczuciami, nie zdołał ich pokonać [...] ⁸.

Maryla jako żona hrabiego Puttkamera wzbudzała zatem u Mickiewicza najsilniejszą namiętność. Na tym polega sekret niedostępnego statusu kochanki, dzięki

⁸ Ibidem, s. 351-352. Por. J. Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja*, t. 1. Lwów 1884, s. 191-192.

któremu amant podlega nieustannej dialektyce przyciągania i odpychania. Tym, kto wytwarza ów wahadłowy ruch, nie jest więc – jak chciałby *Sonet II* – wyłącznie kobieta, ale jej mąż, który zarówno stymuluje, jak i powstrzymuje pragnienie. Ono nie wygasa samoczynnie, lecz zostaje zmuszone do odwrotu, ponieważ przeszkoda postawiona przed nim okazuje się niemożliwa do pokonania. I dlatego rozpacz zawsze jest odwrotną stroną zazdrości.

Wyjazd Wokulskiego z Warszawy był ucieczką przed zwycięskim rywalem, jakim nieoczekiwanie okazał się Kazimierz Starski. Rozpoznanie jego roli nie jest pełne, chociaż proces ten niewątpliwie się rozpoczął. Wokulski nie wie zatem dokładnie, przez kogo został „zaczarowany”, ale trafnie zakłada, że to nie Izabela – jak sądził jeszcze podczas wizyt u Palmieriniego – jest odpowiedzialna za fatalne zauroczenie. Sprawcę stanowi ten, którego poezja niewłaściwie kształtowała emocjonalne nastawienia aż dwóch pokoleń czytelników. Dalsza refleksja (por. II, 191-192) prowadzi do konkluzji, że winny jest nie Mickiewicz, ale ci, którzy zgodnie z feudalnymi zasadami oddzieli go od ukochanej. Gdyby Wokulski dokonał syntezy tych dwu spostrzeżeń, wówczas dotarłby do prawdy. Zgodnie z nią bowiem, jeśli to nie sama kobieta przyciąga kochanka, czyni to rywal, który tyleż zachęca – jak poeta i jego poezja – do „szukania niepochwytneho ideału” (II, 191), ile zabrania – jak arystokraci – dostępu do niego.

4. Do M***

Zbliżeniu Wokulskiego z Izabelą patronuje Zasławska, która reprezentuje owo pierwsze pokolenie, dla którego poezja Mickiewicza odegrała ważną rolę. Już w trakcie inicjalnego spotkania bohaterów w salonie hrabiny pojawia się prezesowa, wybawiając pana Stanisława z impasu, w jakim się znalazł w obecności panny Łęckiej. Wspominając dawną miłość do stryja Wokulskiego, Zasławska prosi o postawienie dla niego nagrobka, na którym znalazłaby się połowa pamiątkowego kamienia:

A napis, wieszże jaki? ... – mówiła dalej. – Kiedyśmy się rozłączyli, zostawił mi parę strofek z Mickiewicza. Pewnie czytałeś je kiedy.

Jak cień tym dłuższy, gdy padnie z daleka,
Tym szerzej koło żalobne roztoczy,
Tak pamięć o mnie: im dalej ucieka,
Tym grubszym kirem twą duszę zamroczy...

O! prawda to!... I studnię, która miała nas połączyć, chciałabym upamiętnić w jakiś sposób...

Wokulski wstrząsnął się i patrzył gdzieś szeroko otwartymi oczyma.

Co tobie? – zapytała prezesowa.

Nic – odparł z uśmiechem. – Śmierć zajrzała mi w oczy (I, 235).

Kwestia nagrobka powróci w trakcie wizyty Wokulskiego w Zasławku, którą prezesowa zorganizowała, aby pogodzić oraz przezwyćczyć wzajemne uprzedzenia między bohaterami. Pod koniec pobytu przekaze ona Stanisławowi zmienioną prośbę:

Nie trzeba rozbijać kamienia po zamkiem. Zostaw go tam i tylko każ wyryć na nim te wiersze: „Na każdym miejscu i o każdej dobie...” Znasz to?...

– O tak, znam...

– Pod zamkiem więcej bywa ludzi niż na cmentarzu, prędzej przeczytają i może zamyslą się nad ostatecznym kresem wszystkiego na tym świecie, nawet miłości...

Wokulski wyszedł do prezesowej silnie rozstrojony (II, 291).

Bohater sumiennie wykonał to polecenie, a opuszczając Zasławek, sprawdził realizację przedsięwzięcia:

Na kamieniu był już wyryty czterowiersz. Wokulski przeczytał go kilka razy i zatrzymał wzrok na słowach:

Zawsze i wszędzie będę – ja przy tobie...

„A jeżeli nie?...” – szepnął.

Na myśl o tym opanowała go rozpacz. W tej chwili miał jedno tylko pragnienie: ażeby ziemia rozstała się pod nim i pochłonęła go razem z tymi ruinami, z tym kamieniem i z tym napisem (II, 318).

Fragmety z wiersza *Do M**** są niekiedy lekko zniekształcone, niemniej funkcjonują jako słowo cudze, które zostało wyodrębnione z wypowiedzi narratora czy bohatera. Podobnie jak w poprzednim przypadku, cytat poprzedzony bywa nazwiskiem autora (lub pośrednim pytaniem o nie), dzięki czemu sam akt przytoczenia jest wyraźnie zaznaczany. Cytowanie pojawia się trzykrotnie, ale za każdym razem występuje odrębny passus z Mickiewiczowskiego utworu. W pełnej wersji zostaje wprowadzona tylko druga zwrotka, jednak dwa kolejne fragmenty z trzeciej pośrednio przywołują całą, która zresztą później zostanie przeczytana przez Izabelę z kartki, jaką przy kamieniu wręczy jej Wokulski (por. II, 303). Ten kontekst sytuacyjny – analogicznie do poprzedniego przykładu – determinuje wielkość cytatu, który zostaje sprowadzony do roli nagrobnego epitafium.

Znowu zatem przywołane są tylko dwie zwrotki, mimo iż wiersz *Do M**** zawiera ich aż dziesięć. Prus konsekwentnie pomija retoryczne wyliczenia, zawarte w pozostałych partiach utworu, koncentrując się na istocie jego przesłania. Mickiewicz posługuje się bowiem zbyt wieloma konkretnymi sytuacjami, w których znajdują się rozłączeni kochankowie. Przykłady te jedynie ilustrują nieprzerwane funkcjonowanie pamięci, dlatego do powieści wprowadzone zostały te fragmenty, które bezpośrednio wskazują na ten mechanizm⁹.

Kondensacja również i w tym przypadku stanowi efekt podwójnej rekontekstualizacji. Mickiewiczowski liryk jest przywoływany i komentowany przez presesową, ale jego fragmenty wywierają wpływ także na Wokulskiego. Odmienne reakcje obojga bohaterów wynikają z temporalnego „przesunięcia” ich biografii, bowiem to,

⁹ Taką sugestię, zawartą w wyborze Prusa, potwierdza komentarz Trietiaka, który stwierdzał, iż: „Poeta nie wyraża tu bezpośrednio własnych uczuć, ma dość spokoju, aby rozważać stan duszy Maryli i świącić siłę pamięci, co tu występuje w roli Nemezydy. Wiersz ten, to jakby *pendant* do owego sonetu z Petrarcki [...], w którym serce poety »wiecznie się miota wśród pamiątek« po kochance, podobnie jak Maryla ciągle się spotyka z pamiątkami po swoim ezcicielu” (J. Trietiak, *Mickiewicz w Wilnie...*, s. 191).

co już stało się udziałem Zaslawskiej, pana Stanisława dopiero spotka w przyszłości. Tym traumatycznym doświadczeniem jest bezpowrotna utrata ukochanej osoby. Prezesowa rozpoczyna relację od wspomnienia dotyczącego wspólnego samobójstwa, które w dniu rozstania ona i kapitan zamierzali popełnić (por. I, 233). Jednakże zamiast połączenia w zaświatach wybrali ziemskie rozdzielanie, do jakiego zostali zmuszeni przez tych, którzy decydowali o ich – a zwłaszcza o jej – losie. Jeśli zatem dalsze życie okazuje się alternatywą dla śmierci, wówczas pojawia się problem wyrzeczenia tego, co nie zostało spełnione.

Podarowany prezesowej przez kapitana wiersz Mickiewicza zawiera stwierdzenie, że stała nieobecność ukochanej to wystarczający powód zaniku miłości. Zaslawska podziela to przekonanie, jednak – zgodnie z intuicją poety – wie ona również, iż trudniejsza do pokonania jest pamięć, która przywołuje obrazy tego, co minione. W przytoczonej zwrotce zależność jest zatem odwrotna: im dłużej trwa brak ukochanej osoby, tym silniejsza okazuje się „żałoba” po jej odejściu.

Jedyny – ale konieczny – warunek, bez którego praca pamięci zapewne by osłabła, stanowi nieodzowna obecność „pamiętek”. Dlatego prezesowa ostatecznie zdecydowała się umieścić na kamieniu następną strofę, która koncentruje się wokół tej kwestii. Mickiewicz bowiem zarazem maksymalnie rozszerza zakres owych „przedmiotów”, jak też odpowiednio uzasadnia ich magiczne oddziaływanie.

Kiedy Zaslawska cytuje fragmenty *Do M****, Wokulski doznaje silnego poruszenia. Mimo to jego perspektywa względem historii stryja i prezesowej jest zewnętrzna, nawet zdystansowana, co oznacza, że Prus pokazuje reakcję odbiorcy, który intuicyjnie wyczuwa sugestie zawarte w tym wierszu, chociaż sam jeszcze nie znalazł się w podobnej sytuacji. Układ komunikacyjny jest zatem standardowy, ale jego efekty – niekoniecznie. Jeśli bowiem Wokulski uzyskuje bezpośredni wgląd w istotę śmierci, to zarazem odkrywa w utworze kwestię zupełnie nieoczywistą. Różnica między zaniechaniem samobójczej decyzji a projektem egzystencji, opartym na „kulcie pamiętek”, okazuje się minimalna. Ukształtowana wedle Mickiewiczowskiego schematu biografia prezesowej jest złagodzoną wersją pierwotnego samobójstwa. Wszystko bowiem, co konstytuuje dalsze istnienie (np. majątek, tytuły, młodość, szczęście, które wylicza bohaterka), albo pozbawione jest sensu w porównaniu z bezpowrotnie utraconą miłością, albo uzyskuje pewne znaczenie, ale tylko o tyle, o ile prowadzi do odtworzenia namiastek przeszłości. Przy takim założeniu egzystencja zostaje odcięta od tego, co nowe i twórcze, sukcesywnie zmierzając ku martwemu znieruchomieniu. Dlatego kiedy Wokulski sam przeczyta jedną frazę z wiersza *Do M****, dokona odmiennej interpretacji. Odnosząc ten cytat do własnej sytuacji, zupełnie pominie zawartą w nim apologię wspomnienia. Przebywanie razem z Izabelą powinno mieć charakter rzeczywisty, a nie fantazmatyczny, powstały w wyniku mediatyzującej pracy pamięci. Takie przekonanie wynika z nadziei, jaka zrodziła się w Wokulskim w trakcie pobytu w Zaslawku¹⁰. Jednakże jeśli Prus kon-

¹⁰ O tym, iż przypuszczenia Wokulskiego nie są bezzasadne, przekonuje chociażby wyprawa do ruin zaslawskiego zamku. Izabela, przeczytawszy tam trzecią strofę *Do M****, doznaje – podobnie jak bohater – niezwykle poruszenia i niejasno obiecuje zmianę swojego postępowania (por. II, 302-303).

taminuje tę postawę z wierszem o dokładnie odwrotnym sensie, oznacza to, iż pisarz poszukuje nieujawnionej genezy tego utworu, która nie przedostała się do jego wartości.

Kiedy Tretiak ostrożnie spekuluje na temat okoliczności powstania *Do M****, zauważa, iż odnowienie relacji z Marylą spowodowało u Mickiewicza pewne „uspokojenie”, które znalazło tu liryczną ekspresję. Wszelako krytyk poprzestaje jedynie na sugestiach:

Nie podejmuję się psychicznie objaśniać tego uspokojenia; co najwięcej zrobię tu uwagę, że jeśli nie uspokojenie, to pewne zadowolenie mógł znajdować poeta w nabytym wówczas zapewne przekonaniu, iż i teraz nie był jej zupełnie obojętnym, że ani czas, ani nowe warunki życia nie wyrugowały go z jej pamięci, z jej myśli, że zachował tam swoje odrębne, uprzywilejowane miejsce¹¹.

Prus radykalizuje to przypuszczenie. Jeśli bowiem sytuacja aktualna nie doprowadziła do zniweczenia tego, co między kochankami wydarzyło się dawniej, oznacza to, iż – wedle psychologicznego prawdopodobieństwa – u poety odnowiony został projekt wspólnej i realnej więzi z ukochaną. Zadowolenie wiązało się z tym, iż nawet „teraz” nie okazał się on absurdalny czy pozbawiony aprobaty z jej strony. Zarazem jednak właśnie „teraz” jest on już absolutnie niewykonalny.

Jeśli wiersz *Do M**** jest wyznaniem uspokojenia, to kryje się pod nim rezygnacja, a nawet klęska kochanka, który musi wybrać to, na czym nigdy mu nie zależało. Reakcja Wokulskiego odsłania zarówno ów przeciwny zamiar, jaki towarzyszył powstaniu wiersza, jak również wyprowadza z tej obserwacji radykalne konkluzje. Negacja „kultu pamiątek” wynika już nie tylko z diagnozy dotyczącej powolnego umierania, ale także z tego, iż projektowanie wspomnień okazuje się aktem nieszczerym, kompensacyjnym. Jest to zatem kolejna iluzja, przed którą Wokulski chciałby uciec, nawet jeśli skończyłoby się to natychmiastową i gwałtowną śmiercią.

Ostatecznie jednak nie spotka go katastrofa. A kiedy odzyska równowagę po wydarzeniach, jakie się dokonały w Skierniewicach, wówczas pani Wąsowska przeprowadzi z nim serię rozmów, których celem jest unieważnienie zerwania zaręczyn. W trakcie najważniejszego spotkania pani Kazimiera z niemalym dramatyзмом przedstawia Wokulskiemu stan „zrozpaczonej” Izabeli:

Ile razy siadała na tym wielkim kamieniu z napisem, ile razy widziałam łzy w jej oczach... A nawet raz rozplakała się na dobre, powtarzając wyryty tam dwuwiersz:

Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,

Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił...

Cóż pan na to?

– Co ja na to?... – powtórzył Wokulski. – Przysięgam, że jedynym moim życzeniem w tej chwili jest, ażeby zaginął najdrobniejszy ślad mojej znajomości z panną Łęką... A przede wszystkim ten nieszczęśliwy kamień, który ją tak roztkliwia (II, 632).

Dokładny cytat jeszcze silniej podziała na Wokulskiego niż niedokładne parafrazy. Jeśli jednak protagonista decyduje się na radykalne zerwanie z „kultem pamią-

¹¹ J. Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie...*, s. 190.

tek”, to wynika to z uprzedniego postanowienia dotyczącego relacji z Izabelą. Taka – i tylko taka – jest kolejność szczerzej, autentycznej negacji, która, omijając poetyckie iluzje, prowadzi do wyzwolenia.

5. *Sen*

Kiedy pan Stanisław zostaje oficjalnym narzeczonym Izabeli Łęckiej, niejednokrotnie snuje projekty dotyczące ich – a przynajmniej jego – dalszej egzystencji. Jeden z nich jest następujący:

„Zdaje mi się, że umrę u jej nóg... – mówił sobie. – No i co z tego?... Umrę, patrząc na nią i może przez całą wieczność będę ją widział. Któż wie, czy życie przyszłe nie zamyka się w ostatnim uczuciu człowieka?...”

I powtarzał za Mickiewiczem:

„A po dniach wielu czy po latach wielu, kiedy mi każą mogiłę porzucić, wspomnisz o twoim sennym przyjacielu i spłyniesz z nieba, aby go ocucić.... Znowu mnie złozysz na twem łonie białem... Znowu mnie ramię kochane otoczy... Zbudzę się – myśląc, że chwilkę drzemałem, całując lica, patrząc w twoje oczy...” (II, 502-503).

Cytat z wiersza *Sen* jest niemal dokładny i znowu zostaje poprzedzony przywołaniem nazwiska autora. Jednakże w tym przypadku Prus nie poprzestaje na umieszczeniu dwóch ostatnich zwrotek, które zastępowałby cały utwór. Wewnętrzny monolog Wokulskiego, jaki pojawia się tuż przed cytatem, jest bowiem wyraźnym nawiązaniem do poprzednich strof *Śnu*, na kanwie których został oparty. Ich treść jest następująca:

Choć zmuszona będziesz mnie porzucić,
Jeżeli serca nie zmienisz w kochaniu,
Rzucając nawet nie chciej mnie zasmucić
I rozstając się nie mów o rozstaniu!

Przed smutnym jutrem niech jeszcze z wieczora
Ostatnia spłynie na pieszczotach chwilka;
A kiedy przyjdzie rozstania się pora,
Wtenczas trucizny daj mnie kropel kilka.

Do ust twych usta przycisnę, powieki
Zamykać nie chcę, gdy mię śmierć zamroczy;
Niechaj rozkosznie usypiam na wieki,
Całując lica, patrząc w twoje oczy¹².

Prus eliminuje wątek dotyczący niewiernej kochanki, która, zmieniając swoje upodobania, opuszcza kochanka. Z tym bowiem doświadczeniem Wokulski zetknie się w niedalekiej przyszłości w trakcie podróży z Izabelą do Krakowa. Aktualnie jed-

¹² A. Mickiewicz, *Sen*. W: *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Kobieto! Boski diable*. Wybór i wstęp M. Józefacka. Lublin 1987, s. 87.

nak nic nie wskazuje na zamiar zerwania, dlatego również nie pojawiają się nawiązania do trucizny, o którą prosi Mickiewiczowski kochanek. Niewątpliwie jednak obaj amanci wykazują analogiczną fascynację śmiercią, która miałaby nastąpić w obecności ich kochanek. U Mickiewicza jej przyczynę stanowi rozpacz, jaką wywołuje zbliżająca się perspektywa definitywnego rozłączenia. Z tego zapewne powodu ów ostatni wspólny moment jest zaprojektowany nadzwyczaj sensualnie, przynosząc kochankowi zmysłowe zaspokojenie¹³. Prus natomiast proponuje wizję bardziej wysublimowaną, w której śmierć następuje w wyniku kontemplatywnego oglądu postaci kochanki. Dla Wokulskiego bowiem przyczyną zgonu byłoby właśnie owo maksymalne zbliżenie, które nie doprowadza wszelako do jakiegokolwiek spełnienia.

Dalszy etap tego romansu przebiega w obu przypadkach podobnie. Bohater zostaje przywrócony do życia przez kochankę, dzięki czemu ich rozłączenie jest nie tylko zakończone, ale nawet zreinterpretowane za pomocą onirycznej metonimii. Mickiewicz przedstawia tę wizję zmartwychwstania jako „kontynuację” egzystencji ziemskiej, a Prus, poprzedzając cytatem monologiem Wokulskiego, sugeruje, iż ten kolejny etap toczy się już w zaświatach. Różnica jednak okazuje się minimalna, ponieważ tym, co najważniejsze, jest komunia kochanków, których nic nie jest w stanie rozdzielić.

Obaj kochankowie zakładają zatem, iż radykalna – zarówno pod względem temporalnym, jak i ontologicznym – separacja to jedyna pewna droga wiodąca do miłosnej harmonii opartej na wzajemności. Jednakże w obu sytuacjach konieczność tego oddzielenia jest inaczej uzasadniana. U Mickiewicza to kobieta odchodzi pierwsza, dlatego kochanek jedynie powiela jej gest, mając nadzieję na ponowne złączenie. U Prusa natomiast kobieta – przynajmniej na obecnym etapie – nie zamierza zerwać relacji; jest już nawet narzeczoną, z którą niedługo bohater się ożeni. Wokulski cytując Mickiewicza, zdradza stan, w jakim się znalazł: Izabela pomimo nieustannej idealizacji i tak okazuje się „zbyt blisko”, dlatego pragnienie słabnie, a zatem pan Stanisław szuka nowej, kolejnej przeszkody, jaką byłoby ostateczne oddalenie. Dopiero po jego pokonaniu pojawiłaby się szansa na autentyczną miłość.

W obu przypadkach finalna wizja jest iluzyjna, ale Prus przynajmniej trafnie określa warunki jej powstania. Erotyk *Sen* należałoby zatem skorygować, stwierdzając, iż separacja jest potrzebna kochankowi (a nie kochance), który popełnił błąd, jakiego starannie wystrzegal się Wokulski. Mickiewiczowski amant osiągnął bowiem stan zmysłowego spełnienia, po którym pragnienie natychmiast zanika, pograżając się w nudzie. Jego ponowne narodziny będą więc możliwe tylko po okresie ekstremalnej kwarantanny.

Przedstawione analizy prowadzą do oczywistego skądinąd wniosku, iż przytoczenie poezji Mickiewicza w *Lalce* jest zabiegiem nie tylko celowym, ale i przemyślanym, dzięki czemu utwory te uczestniczą w kształtowaniu podstawowych znaczeń tej powieści. Oznacza to, iż przyznana im została ranga historycznoliterackiej tradycji, której nie sposób zlekceważyć czy pominąć¹⁴.

¹³ P. Chmielowski, komentując *Sen*, stwierdzał, iż utwór zawiera: „Szał zmysłów młodzieńca o namiętnościach ześrodkowanych, który nie rozsąfował sił swoich na ulotne miłości” (P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz...*, s. 330).

¹⁴ Prus postępuje zatem zgodnie z dominującym nurtem ówczesnej recepcji romantyzmu. H. Mar-

Można zatem stwierdzić, iż literackie zapożyczenia nie są semantycznie puste, ponieważ ich wkład w interpretację tekstu jest istotny i zauważalny. Przy takim założeniu istnieją – zgodnie z klasyfikacją Włodzimierza Boleckiego¹⁵ – trzy sposoby funkcjonowania tzw. cytatu empirycznego. W nowym kontekście pojawia się on: jako cytat sygnalizowany, ale pozbawiony komentarza, jako akt cytowania, gdzie najważniejsza jest deklaracja podmiotu dotycząca owej czynności, oraz jako kryptocytat, który nie został wyodrębniony i dlatego jego lokalizacja jest jedynie potencjalna.

Prus posługuje się tymi trzema technikami, tyle że odwraca ich kolejność. Pisarz zaczyna od kryptocytatu (*Sonety krymskie*), zaraz potem sięga po cytat sygnalizowany i kryptocytat (*Wezwanie do Neapolu*), a następnie kilkakrotnie wprowadza akt cytowania (*Sonet II, Do M***, Sen*), dzięki czemu nie tylko wskazuje na autora, ale również problematyzuje posługiwanie się jego utworami. Niewątpliwie zatem rozwój fabuły w *Lalce* prowadzi do sukcesywnego wzrostu zarówno samych przytoczeń, jak też stopnia ich dostrzegalności. Pod tym względem przełom dokonany zostaje wraz z pierwszym pojawieniem się aktu cytowania (*Sonet II*), ponieważ odtąd niemal każde przywołanie opatrzone zostaje nazwiskiem Mickiewicza.

Niezależnie jednak od tych technik wspólna pozostaje strategia, za pomocą której Prus umieszcza fragmenty z Mickiewicza w powieści. Czyni to bowiem za pośrednictwem bohaterów, którzy albo wydobywają je ze swojej pamięci – i stąd zdarzające im się zniekształcenia – albo obcuja z ich formami drukowanymi (czy pisanymi). Oznacza to, iż narrator nie posługuje się tymi cytatami wprost, ale upoważnia postacie do użytkowania ich na własną odpowiedzialność.

Różnica między tymi dwoma poziomami narracji okazuje się zasadnicza, jeśli przedmiotem refleksji jest dokładniejsze określenie relacji, jaka zachodzi między Prusem a poezją Mickiewicza. Nawiązując do terminologii zaproponowanej przez Michała Głowińskiego¹⁶, należałoby stwierdzić, iż bohaterowie *Lalki* niemal zawsze posługują się cytatami w trybie alegacji. Nawet jeśli – jak Wokulski w Paryżu – początkowo nie zgadzają się z zawartym w lirykach Mickiewicza przesłaniem, to jednak ostatecznie potwierdzają jego prawdziwą naturę. Najdalej posuniętym „odstępstwem” jest – w przypadku wieszki *Do M**** czytanej przez Izabelę oraz Wokulskiego – reinterpretacja poetyckiego przekazu, która wszelako nie umniejsza siły jego oddziaływania.

Polemiczna gra, która dla Głowińskiego stanowi konstytutywny wyznacznik intertekstualności, pojawia się dopiero w obrębie strategii narratora. Jest ona ewidentnie dwuznaczna, czy raczej – dwupoziomowa. Pozornie zatem opowiadający zdaje

kiewicz przekonująco udowodnił, że w latach osiemdziesiątych XIX wieku: „Ocena i hierarchizacja utworów traktowana [...] była jako sprawa raczej bezsporna i już ustabilizowana, a w każdym razie – dalszorzędna wobec zadań ściśle historycznoliterackich, do których należała rekonstrukcja osobowości twórczej, odsłonięcie genezy biograficznej i literackiej oraz szczegółowa interpretacja ideologiczna” (H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*. W: idem, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Kraków 2007, s. 120).

¹⁵ W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*. W: idem, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991, s. 23-25.

¹⁶ M. Głowiński, *O intertekstualności*. W: idem, *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 110-112.

się przejmować od postaci ów alegacyjny stosunek, ponieważ tylko dzięki temu może on dostarczyć cytawemu odpowiednią motywację fabularną. Każde przytoczenie jest bowiem dokładnie wyreżyserowane: pojawia się w momencie, który okazuje się adekwatny nie tylko ze względu na tzw. okoliczności zewnętrzne, ale – przede wszystkim – z powodu doznań wewnętrznych, którym ulegają bohaterowie.

Jednakże perspektywa opowiadającego nie ogranicza się jedynie do tych „poetyckich” chwil. Narrator umiejętnie zatem zestawia wyrażone za pomocą Mickiewiczowskiej liryki doświadczenia postaci z innymi – wcześniejszymi lub późniejszymi – reakcjami czy wydarzeniami. W ten sposób zaaranżowana zostaje dyskretna dekonstrukcja wprowadzonych do powieści utworów. Natężenie polemiki jest zresztą ściśle skorelowane ze stopniem ich dostrzegalności.

Wprowadzając kryptocytat (*Stepy akermańskie*) lub cytat sygnalizowany (*Wezwwanie do Neapolu*), pisarz wskazuje na wysoce niesamodzielny charakter poetyckiego opisu przyrody lub pejzażu. O ile bowiem nie jest kwestionowane to, iż elementy deskrypcyjne liryki zostają podporządkowane podmiotowej ekspresji, o tyle jej kierunek pozostaje albo nieokreślony, albo nieobecny, gdyż brak lirycznego „ty” sprawia wrażenie, że poeta dzięki temu, co zewnętrzne, kontempluje jedynie własną subiektywność. Jednakże ten narcyzm dla Prusa okazuje się maską kryjącą dramat podmiotu pozbawionego najważniejszej relacji.

Natomiast w przypadkach koncentracji na akcie cytowania, kiedy utwory Mickiewicza (a także jego biografia) zostają przywołane bezpośrednio, zastrzeżenia pisarza stają się bardziej radykalne. O ile poprzednio źródłem niewyczerpanej ekspresji był sam podmiot, o tyle teraz pojawia się owo liryczne „ty”, które uzasadnia wyzwoleń emocjonalnego potencjału, jakie dokonuje się w erotykach. Siła tych emocji jest jednak zbyt duża, aby osoba kochanki stanowiła jej wyłączną „przyczynę”, dlatego Prus natychmiast dostrzega zasadniczą rolę – marginalizowanej przez poetę – przeszkody. Mickiewicz albo ją pomija (*Sonet II*), albo traktuje konwencjonalnie¹⁷: jako wtórną i niepotrzebną (*Do M****) lub potrzebną jedynie tymczasowo (*Sen*). Z tego powodu nie precyzuje on ani samej przeszkody (rywal? mąż? sama kochanka?), ani nie analizuje wpływu, jaki wywiera ona na naturę i natężenie wyznawanych uczuć.

Polemika Prusa z Mickiewiczem polega zatem na stałym uzupełnianiu interpersonalnego układu, z jakiego wylania się poetycka ekspresja. Tam, gdzie w wierszu nie pojawia się liryczne „ty”, pisarz odkrywa jego (a raczej: jej) ukrytą, presuponowaną egzystencję. Natomiast tam, gdzie obecność owego „ty” doprowadzona została do skrajności, autor *Lalki* sugeruje istnienie dodatkowych uczestników miłosnej gry.

Prus jest przekonany, że Mickiewicz zbyt wiele przemilczał albo umiejętnie zamaskował. Paradoks polega na tym, iż owe braki czy niedopowiedzenia były moż-

¹⁷ Jej rolę w historii europejskiego erotyku trafnie podsumował O. Paz, konkludując, iż: „Dialektyka przeszkody i pragnienia pojawia się we wszystkich przypadkach miłości i zawsze przybiera formę walki. Od czasów damy trubadurów – uosobienia dystansu geograficznego, społecznego lub duchowego – miłość była i jest ustawicznym i równoczesnym zakazem i jego naruszeniem, przeszkodą i jej przekroczeniem” (O. Praz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tłum. P. Fornalski. Kraków 1996, s. 126).

liwe do uniknięcia. Zarówno biografia poety, jak i precyzja jego słowa – o czym Prus niejednokrotnie pisał w *Kronikach* – stwarzały szansę na radykalne przełamanie lirycznych konwencji. Mickiewicz zatem nie wykorzystał w pełni swoich „zasobów”. Pisarz sugeruje taką diagnozę w humorystycznej frazie, jaką w *Lalce* wypowiada adwokat baronowej, obwieszczając Wokulskiemu, iż:

Jest tu jeden bogaty, ale bardzo skąpy Litwin (Litwini są bardzo skąpi!) (II, 341).

Summary

The article concerns the intertextual presence of Adam Mickiewicz's poetry in the novel *Lalka* by Bolesław Prus. The main thesis is equal to the conviction that the novelist shows how incoherent, insincere and narrow is the poetical vision of love affair. Romantic love lyric is some kind of celebration of the self which is the origin and director of his own desire. The novel with the help of Wokulski's trials and tribulations underlines that desire is attracted mainly by inaccessible objects and envy among rivals.