

KWIRYNA ZIEMBA Uniwersytet Gdański

**WIELKA IMPROWIZACJA W ŚWIETLE LIRYKÓW MICKIEWICZA  
Z RĘKOPISÓW III CZĘŚCI „DZIADÓW”**

## 1

Po okresie stopniowej utraty atrakcyjności romantyzmu, dającej się zauważyć po odzyskaniu przez Polskę niezależności od Rosji, można obecnie obserwować zarówno jego powrót w doświadczeniu społecznym, jak i polityczne próby odnawiania romantycznego przeżywania historii, wspólnoty, podmiotowości. W sytuacji, w której się znaleźliśmy, trudno nie myśleć o tym, jak bardzo do ukształtowania się mechanizmów polskiej pamięci zbiorowej przyczyniły się *Dziady* Adama Mickiewicza. Wydaje się nawet, że im mniej są rzeczywiście czytane, tym bardziej bywają naśladowane, tak wyraźnie w życiu społecznym ugruntował się schemat zawarty w scenach dramatycznych III części<sup>1</sup>. Pamięć ma i powinna mieć charakter żałobny, skupia się na celebrowaniu wydarzeń historycznych o traumatycznym charakterze, relacja historyczna wymieszana jest z interpretacją i mityzacją przedstawianych wydarzeń poprzez zaangażowanie szeregu wielkich kodów symbolicznych różnych proveniencji, z których najważniejsze jest chrześcijaństwo (o wyraźnie akcentowanym obliczu katolickim). Właśnie jak w *Dziadach*, gdzie logika wiary

<sup>1</sup> Na temat odtwarzania struktury *Dziadów* w zbiorowym życiu polskim powstały już liczne studia. Zob. zwłaszcza D. Siwicka, *Nasze widowisko – Dziady*. W zb.: *Dziady nasze mają to szczególnie... Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*. Red. nauk. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2013. – K. Trybuś, *Rytuał i pamięć w „Dziadach” – z dzisiejszej perspektywy*. W: *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*. Poznań 2011. Ostatnio teatr i teatrologia jakby zapragnęły nadażyć za życiem. W kończącym się 2016 roku miały miejsce dwie głośne premiery *Dziadów*: M. Ządary w Teatrze Polskim we Wrocławiu i E. Nekrośiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie. Na przełomie października i listopada (niniejszy tekst był już wtedy skończony i złożony do druku) odbył się we Wrocławiu, pod naukową opieką L. Kolankiewicza (przedłużającego w pewien sposób swe rozumienie dramatu Mickiewicza wyłożone w książce *Dziady. Teatr Święta Zmarłych* (Gdańsk 1999)), festiwal „*Dziady*”. Recykling. Obok wymienionych spektakli zaprezentowano na nim remiksy wszystkich ważnych inscenizacji *Dziadów* ostatniego półwiecza. Dramatowi Mickiewicza towarzyszyły demonstracje kultu przodków w różnych kulturach, pokazy filmów, wystawy malarstwa i fotografii oraz debaty, w tym prowadzona przez J. Sieradzkiego *Jakich „Dziadów” Polacy potrzebują?* i przez Z. Majchrowskiego o „*Dziady*” w teatrze, czyli „co jest w Polsce (nie) do (po)myślenia”. O ile rozumiem z opisów (nie uczestniczyłam bowiem w tych wydarzeniach), był to rodzaj spersonalizowanej przez twórców festiwalu performatywnej encyklopedii, poświęconej sposobom rozumienia *Dziadów* przez teatr – od Grotowskiego po dziś dzień.

sankcjonuje racje polskie, zapewnia zmartwychwstanie Polski oraz karę dla wrogów i kolaborantów. W utworze Mickiewicza religia podlega silnemu upolitycznieniu i osłania resentment: bo chociaż ksiądz Lwowicz uznaje pragnienie zemsty na wrogu i wampiryczne szerzenie nacjonalizmu raczej niż patriotyzmu w pieśni Konrada za niechrześcijańskie, zemsta z ręki Boga zapowiadana jest przez księdza Piotra i przez Oleszkiewicza w aurze mistycznej wzniosłości, a następnie dochodzi do skutku. Zatem to, czym Konrad grzeszył, stojący za nim poeta uświadził, gdy za pomocą czaru poezji nadał swemu pragnieniu zemsty charakter jakoby chrześcijański. Poetycka teologia polega na tym, że wbrew zarzutom Konrada Bóg jest z nami. Doktora trafia piorun, Bajkowa – apopleksja, dusza Nowosilcowa po śmierci będzie męczona przez widmo swego konfidenta, powódź zaleje Petersburg następnego dnia po przepowiedzeniu kary przez Oleszkiewicza. Dzięki religii potraktowanej jako hermeneutyka historii klęska staje się zwycięstwem: skoro Polska umiera na krzyżu jak Chrystus, musi zmartwychwstać i okazać moc zbawczą dla świata, a ofiara młodych więźniów i zesłańców z pewnością wyda owoc pokrzepiający naród. Jeżeli historia jest misterium, zawsze już będą się w niej ścierały siły dobra i zła, nigdy nie znajdzie się w niej miejsce na konflikty wartości, tragizm i niejednoznaczność, otwarcie na wielość interpretacji.

Nasuwa się pytanie, dlaczego Mickiewicz napisał – i czy aby napisał – utwór, który skazuje polską zbiorowość na powtarzanie, jak upiory stworzone wyobraźnią tegoż poety, tych samych ciągle gestów – upamiętniania, upraszczania, żałobnego i martyrologicznego przeżywania narodowej przeszłości oraz dzielenia jej bohaterów, także tych żyjących, na świętych i slugusów szatana, a wszystko to traktowane jako podstawa bądź inicjacyjne doświadczenie polskiej zbiorowej tożsamości oraz odprowadzane jako *sui generis* ludowe lub polityczne święto, obrzęd dziadów i *Dziady* na scenie polskiego życia zbiorowego. W którym oczywiście musi być zawsze i ofiara niewinna, i maź straszny, wskrzesiciel narodu.

W momencie, gdy tego rodzaju praktyki, nastawione o wiele bardziej na kształtowanie narodowych emocji niż narodowej refleksji, mają szansę wkroczyć szerokim frontem do szkół, jako styl nauczania historii, a zapewne i literatury, nie od rzeczy wydaje się przypomnienie, że czytelnik III części *Dziadów* musi się zmierzyć z prawdziwie gordyjskim węzłem interpretacyjnych problemów już przy próbie uchwycenia koncepcji i podmiotowości protagonisty utworu, przedstawianego tradycyjnie jako *porte parole* autora<sup>2</sup>. Nie dość, że będąc reinkarnacją Gustawa, Konrad niesie w sobie problematykę ontologicznego statusu bohatera IV części *Dziadów*, to jeszcze niepokoi niejasnością swego odniesienia do samego Mickiewicza. W scenach dramatycznych Konrad, pojawiając się obok bohaterów, którzy mają po części imiona lub nazwiska przyjaciół i kolegów Mickiewicza, zastępuje jego postać, jest rodzajem desygnowanego do tekstu symbolicznego sobowtóra samego poety. Nie sposób jednak określić stopnia identyfikacji czy typu paktu autobiograficznego

<sup>2</sup> Odwieczne pytanie „Kto jest bohaterem *Dziadów*?” postawił wprost M. Masłowski, udzielając na nie całego wachlarza odpowiedzi w pracy pod takim właśnie tytułem („Przegląd Humanistyczny” 1991, nr 2. Przedruk w zb.: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat, adaptacje, tradycje*. Red. B. Dopart. Kraków 1999). Zob. też M. Masłowski, *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*. Lublin 2006.

wiążącego autora i jego bohatera, który jest równocześnie najstaranniej wymodelowaną postacią literacką w utworze, określoną przez cały szereg przypisywanych sobie nadludzkich mocy, w jakiejś mierze uznawanych za rzeczywiste przez kolegów przedstawionych w znacznie bardziej realistycznej konwencji i przez księdza Piotra. W dramacie mamy do czynienia z dwoma momentami przełomowymi w dziejach protagonisty – jego śmiercią jako Gustawa i narodzinami jako Konrada oraz ze wzlotem i upadkiem w Wielkiej Improwizacji, a następnie podźwignięciem się dzięki egzorcyzmom (także, nawiasem mówiąc, coraz w Polsce modniejszym) i sile modlitwy wstawienniczej. Zapowiadana jest przyszła misja Konrada jako sługi wiary i, może, zbawiciela ojczyzny. Wielka Improwizacja jest również psychomachią, walką aniołów i diabłów o duszę Konrada, a zwycięstwo aniołów w jakiś sposób rozgrzesza i uświęca grzesznika, sugerując równocześnie związek opisywanych metaforycznie procesów z nawróceniem religijnym i duchowymi przeżyciami samego Mickiewicza, co zwykle uspokaja odbiorców, skłaniając do nadziei, że mętne źródła, z których płyną przełomy Konrada, zostały jednak oczyszczone i że jest w nim mimo tego wszystkiego, co mówi on czy śpiewa w dramacie, coś nie tylko polskiego, ale i chrześcijańskiego.

Sytuację komplikuje również to, że Mickiewicz obecny jest w swoim utworze jeszcze na wielu innych poziomach: przede wszystkim jako podmiot czynności twórczych, ale też jako autor motta, wstępu i objaśnień. W *Ustępie* III części *Dziadów* mamy aż dwie emanacje autora: wygnańca, w którym domyślamy się Konrada, i narratora<sup>3</sup>. Jeszcze bliższy Mickiewiczowi, ukształtowany prawie w konwencji liryki osobistej, wydaje się podmiot listu poetyckiego *Do przyjaciół Moskali*. Wiersz ten stanowi nie tylko zamknięcie, ale też interpretację całości właśnie ukończonego dzieła, tworząc wraz ze wstępem jego poetologiczną ramę (która ma także inne, pominięte tu funkcje). Rama to osobliwa: jej górna część skierowana jest do polskiej i europejskiej, dolna do rosyjskiej publiczności. W biblijnie wystylizowanym wstępie podmiot autorski jak najpełniej pragnie utożsamić się z polskim podmiotem zbiorowym oraz akcentuje kommemoratywną funkcję dramatu. A w liście poetyckim Mickiewicz ujawnia się jako autor swego dzieła, stojący za podmiotem czynności twórczych i potwierdzający go: tak, mówiłem w swoim imieniu, nie tylko tradycji literackiej i technik stwarzania mówiącego i jego mowy w tekście, spróbujcie mnie zrozumieć, przyjaciele Rosjanie. Niestety, Polakom tego, co mieliby zrozumieć z *Dziadów*, poeta nie wyjaśnia.

Już ten krótki przegląd problemów dotyczących podmiotowości Konrada i sposobu istnienia Mickiewicza w tekście *Dziadów* uświadamia, jak trudno jest odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu poeta identyfikował się ze swoją wizją historii lat ostatnich i przyszłości Polski oraz samego siebie w swoim dziele, a w jakim uważał je za kreację literacką wygenerowaną pod ciśnieniem okoliczności i podporządkowaną bieżącym potrzebom narodowym. Bo to, iż później widział dzieje i mi-

<sup>3</sup> R. Fieguth (*O poetyce kompozycji w „Ustępie” trzeciej części „Dziadów”*. W: *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002) zwraca uwagę na niejednorodność podmiotu *Ustępu*, na heterogenną strukturę podmiotów narracji i wirtualnych odbiorców wszystkich fragmentów. Dostrzega też potrójny krąg odbioru projektowanego w dziele: polsko-litewski, zachodni i rosyjski.

sję Polski podobnie, może świadczyć o tym, że był pierwszym odbiorcą *Dziadów*, który uległ wpisaniu w nie pragnieniu rządu dusz, że został w pewien sposób wtłoczony w rolę ze swojej sztuki i w jej historiozofię. Dla pokoleń czytelników *Dziady*, uważane od momentu publikacji po dziś dzień za wybitne osiągnięcie artystyczne i wielką poezję narodową, stały się lekturą kształtującą ich własne przeżycie narodowości, a Konrad – wzorcem nawrócenia religijno-patriotycznego, prawodawcą momentu, powtarzającego się w tyłu polskich biografiiach, w którym sprawa ojczyzny opanowuje i angażuje całą wewnętrzną. Być może jednak, wobec ambiwalencji wpisanej w *Dziady*, a cechującej zwłaszcza postać ich protagonisty, należałoby zastanowić się, czy współczesna polska tożsamość powinna opierać się na fikcji pewnego sposobu rozumienia *Dziadów* (powracającego w wypowiedziach – zwykle nie na temat Mickiewicza – i w gestach także tych, którzy nawet utworu Mickiewicza nie czytali i nie widzieli na scenie lub dawno go zapomnieli). Tym bardziej że sam Mickiewicz wyraził bodaj, w kilku towarzyszących *Dziadom* wierszach, swój niepokój wobec świeżo stworzonego dzieła i refleksję nad wpisaniem w nie podmiotem, nad całym pomysłem poetyckiego autoportretu jako więźnia imieniem Konrad w celi klasztoru bazylianów w Wilnie przerobionego na więzienie stanu.

## 2

Problem związków między liryką Mickiewicza a III częścią *Dziadów* nasuwał się od dawna, przede wszystkim przy okazji sporów o datowanie poszczególnych wierszy i przy próbach łączenia ich z programem ideowym całego utworu, a zwłaszcza Wielkiej Improwizacji. Chodziło w szczególności o *Mędrców*, *Rozum i wiarę* oraz *Rozmowę wieczorną*, które Waław Kubacki rozpatrywał jako warianty Wielkiej Improwizacji i widzenia księdza Piotra, a Jarosław Maciejewski jako przygotowanie do Wielkiej Improwizacji<sup>4</sup>. Ponieważ wszystkie trzy należą do liryki religijnej, a w dodatku uważane są za świadectwo przełomu duchowego Mickiewicza, lektura *Dziadów* w ich świetle siłą rzeczy kładzie akcent na religijne tendencje Mickiewicza w tym dziele, i to właściwie bez względu na to, czy wiersze te powstały niemalże równoległe z *Dziadami*, czy wcześniej. Zaświadczona w tych lirykach wewnętrzna przemiana poety staje się niekiedy pozatekstową gwarancją prawdziwości procesu duchowego oczyszczenia, jakiemu podlega protagonista dramatu, oraz chrześcijańskiego sensu zasadniczego przesłania *Dziadów* i wpisanej w nie wizji historiozoficznej – którą Mickiewicz miał później długo jeszcze rozwijać, przez *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* po prelekcje paryskie. W pewnym sensie te właśnie wier-

<sup>4</sup> W. Kubacki, *Legenda o rzymskim pielgrzymie*. W: *Żeglarz i pielgrzym*. Warszawa 1954, s. 190 i *passim*. – J. Maciejewski, *Gdy gościł w Wielkopolsce. Adam Mickiewicz w Wielkim Księstwie Poznańskim 1831–1832*. Poznań 1958, s. 413. Zob. też S. Skwarczyńska, *Spór o Mickiewicza-katolika* (w: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957). Historię poglądów i dyskusji na temat czasu powstania tych wierszy, a pośrednio także ich związków z *Dziadami* referują i komentują M. Dernałowicz w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”: marzec 1832 – czerwiec 1834* (Warszawa 1966, s. 32–33) oraz Cz. Zgorzeński w swoim wydaniu *Wierszy 1829–1855 A. Mickiewicza* (w: *Dzieła wszystkie*. Red. K. Górski. T. 1, cz. 3. Wrocław 1981, s. 128–129 (*Rozmowa wieczorna*), s. 131–132 (*Rozum i wiara*), s. 134–135 (*Mędracy*)).

sze, jeżeli traktujemy je jako towarzyszące III części *Dziadów*, stanowią podstawę nadziei, że katolicyzm Mickiewicza miał wymiar nie tylko polityczny i że, jako ugruntowany na autentycznym doświadczeniu religijnym, odporny był na skażenia, zawsze możliwe, gdy religia staje się bronią w konflikcie politycznym lub historycznym<sup>5</sup>.

Gdy chodzi o dzieje Konrada, to jeśli podkreśla się rolę przeżyć religijnych Mickiewicza w genezie i w problematyce *Dziadów*, utwór przedstawia się jako wynik przełomu duchowego tyleż bohatera, co autora, opowieść o upokorzeniu pychy mędrca i poety, wpędzonego w bunt przeciw Bogu z powodu miłości do cierpiącej ojczyzny, oraz o nadziei na odnalezienie oparcia w stającej się źródłem mocy pokorne wobec Boga. Przebyte w więzieniu i na zesłaniu doświadczenia przygotowują Konrada zapewne do misji wskrzesiciela narodu i do zrozumienia objawionej księdzu Piotrowi ofiarniczej i zbawczej roli Polski w historii świata. Choć na takiej wykładni ciąży po części hipoteza o rzymskich *Dziadach* (jako utworze o przełomie religijnym, o nawróceniu), nawet gdy jest odrzucana<sup>6</sup>, nacisk na religijny wymiar doświadczenia Konrada wzrasta w wielu pracach z ostatnich dekad, skupionych zarówno na przyszłym uświęceniu, jak i na niedawnym opętaniu bohatera<sup>7</sup>. *Dziady* właściwie znowu bywają utworem, w którym Mickiewicz zerwał z bajronizmem, „wyrzynał” grzech pychy, dzięki pomocy księdza Piotra oraz modłitom aniołów i Ewy upokorzył się przed Bogiem, a czerpiąc z Niego siłę, może zdążać ku roli męża opatrnościowego po oczyszczeniu w doświadczeniach wygnania. Albo też są opowieścią o opętaniu, którego jednak – to podejrzenie czasami się snuje po nowszych studiach – nie udało się do końca przezwyciężyć.

Ta głęboko w gruncie rzeczy romantyczna lektura nie jest jedyną, przeciwnie, jej kontekstem są odczytania nowoczesne i ponowoczesne, w tym również takie, które pytanie o prawdę doświadczenia stojącego za *Dziadami* i o prawdę ich przesłania uchylają, traktując je, że tak powiem, jak każdy inny utwór literacki i próbując w ten sposób osłabić moc i przemoc ich oddziaływania na polską wyobraźnię zbiorową. Nie ośmielając się dołączyć do grona autorów tego rodzaju prac, myśląc

<sup>5</sup> Mimo mnogości rozproszonych ustaleń wciąż zdumiewa brak szczegółowej monografii ukazującej idee religijne Mickiewicza na tle epoki, w kontekście ruchów wewnątrz katolicyzmu, protestantyzmu i prawosławia, na Zachodzie i Wschodzie. Gdy idzie o poważną współczesną refleksję nad chrześcijaństwem Mickiewicza, nic nie zastąpi studiów M. Masłowskiego, takich jak *Synteza religijna Mickiewicza (w: Problemy tożsamości)* i, zwłaszcza, *Recepcja „Dziadów” przez Kościół (w zb.: Dziady nasze mają to szczególne...)*, gdzie autor prezentuje poetę jako prekursora przemian duchowych XX wieku i II Soboru Watykańskiego. Ukazuje, jak idee religijne *Księg narodu i pielgrzymstwa polskiego, Dziadów* i prelekcji paryskich przedstawiały się w oczach Sołowjowa, Journeta, de Lubaca i Jana Pawła II. We wszystkich swych studiach mickiewiczologicznych Masłowski zdaje się jednak sądzić, że wszelkie podejrzane moralnie i teologicznie odczytania Mickiewicza wynikają wyłącznie ze złej lektury, a nie z ambiwalencji samego dzieła.

<sup>6</sup> Źródłem tej hipotezy jest późny list A. E. Odyńca do L. Siemieńskiego. Przed *Dziadami*, ale już w Dreźnie miał jakoby powstać umiejscowiony w Rzymie utwór obrazujący przemianę religijną Mickiewicza. Wątpił w to już W. Mickiewicz, ale przyjmowali wielcy monografiści – J. Kallenbach i, w pewnym stopniu, J. Kleiner. Przekaz ten zwalczali jako legendę (obecnie powszechnie, ale jednak nie przez wszystkich odrzucaną) m.in. S. Pigoń i W. Kubacki.

<sup>7</sup> Zob. np. B. Dopart, *Piętno buntu metafizycznego. Z symboliki III części „Dziadów”*. „Ruch Literacki” 1989, z. 4/5 (tu sugestywna wykładnia dotycząca Konrada usidłonego przez demony nawet w scenie 9). – M. Dalman, *Bóg i człowiek w świecie III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*. Gdańsk 2008.



natomiast o związkach między liryką Mickiewicza a III częścią *Dziadów*, chcę się skupić na nieco innej problematyce niż następująca się przez przesunięcie datowania *Rozmowy wieczornej* oraz *Rozumu i wiary*, takiej wszak, którą zawsze, podobnie jak tamta, w *Dziadach* odnajdywano. Chodzi o relacje między ja indywidualnym a ja grupowym, zbiorowym w konstrukcji podmiotu Mickiewiczowskiego i, w konsekwencji, o wpisany w jego twórczość projekt oddziaływania na tożsamość odbiorców, o Mickiewiczowski zamiar nie tylko podtrzymywania, ale też odnawiania i stwarzania polskiej tożsamości narodowej w czytelnikach oraz o stosunek poety do własnego zamiaru. Może mechanizmu narodotwórczej siły tej poezji za często nie badano, ale przecież wszyscy byli jej zawsze świadomi. W końcu dlatego właśnie, a w każdym razie m.in. dlatego, od dawna nazywano Mickiewicza poetą narodowym oraz największym polskim poetą, dlatego powtarzano za Krasieńskim – który rozumiał to głębiej, bo w wielu wymiarach – że my z niego wszyscy. Z pewnością utworem najbardziej narodowym w sensie swoistego prozelityzmu polskości, w skondensowaniu energii narzucania sugestywnej miłości do narodowości, podobnej w swej pasji do wielkiej miłości erotycznej, pozostaje III część *Dziadów*. Jej główny bohater, przepoczwaczony z Gustawa Konrad, w uniesieniu Wielkiej Improwizacji (jakoś przecież podobnym do uniesień Gustawa) opisuje proces identyfikacji z ojczyzną, utraty różnicy między sobą a Polską, co upoważnia go do buntu wobec Boga, który dopuszcza cierpienie Polaków. Po strąceniu w otchłań i wyegzorcyzmowaniu Konrada czytelnikowi lub spektatorowi w wizji księdza Piotra odsłonięta oraz narzucona zostaje wzniosta i wszystkiemu nadająca sens kondycja Polski jako Chrystusa narodów, a Konrada jako ofiarownika i prawdopodobnie wybawiciela ojczyzny. Stojący ponad scenami dramatycznymi III części *Dziadów*, *Ustępem*, wierszem *Do przyjaciół Moskali*, przedmową i objaśnieniami poety autor wpisany w tekst, podmiot głęboki czy gospodarz dzieła jest zaś tym, kto świadomie kształtuje swój utwór jako wyraz doświadczeń zbiorowych, zwłaszcza takich, w których doświadczenie indywidualne wlewa się w zbiorowe, roztapia się w nim i potwierdza. *Dziady* wskazują drogę do wyrzeczenia się nie tylko osobistych celów i pragnień, które należy złożyć na ołtarzu ojczyzny, ale i ja indywidualnego, które zlać się ma z ja zbiorowym, uzyskując wzmocnienie poprzez identyfikację z tożsamością milionów współrodaków. Jestem Polakiem znaczy wówczas: „Nazywam się Milijon”<sup>8</sup>. Kto się jednak w ten sposób nazywa (a przypomina to imię diabła: „*Legio sum*”<sup>9</sup>), nie będzie raczej mógł posługiwać się swoim własnym imieniem. Charakterystyczne, że w *Ustępie* III części *Dziadów* Konrad pojawia się zawsze bez imienia – jedynie jako pielgrzym, wygnaniec, młodzieniec.

Wypowiadany w imieniu własnym Mickiewicza i wymieniający po nazwisku skazanych przyjaciół-dekabrystów wiersz *Do przyjaciół Moskali* objaśnia *Dziady* jako utwór redagowany w imieniu zbiorowego podmiotu polskiego. Równocześnie jednak w wierszu tym widoczna jest wola oddzielenia ja indywidualnego od ja zbiorowego: to pierwsze, powiązane siecią relacji towarzyskich i uczuciowych ze światem opozycji rosyjskiej, tłumaczy się ze skali nienawiści do Rosji wpisanej w dzieło

<sup>8</sup> A. Mickiewicz, *Dramaty*, W: *Dzieła*. Wyd. Rocznikowe. T. 3. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 164.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 173.

stworzone z pozycji tego samego ja, ale czującego się częścią zbiorowego podmiotu polskiego i chcącego być jego reprezentacją. Ujawnia to złożone procesy generowania przez podmiot czynności twórczych projektu recepcji III części *Dziadów*. Obok odbiorcy polskiego lub mającego zostać pozyskanym dla polskości Mickiewicz zakładał i wpisywał w tekst odbiorcę rosyjskiego i – mniej wyraźnie, ale jednak – zachodniego, licząc się z możliwością szybkich przekładów i z politycznym oddziaływaniem swojego utworu. Nic w tym dziwnego – w 1832 roku, po latach spędzonych na zesłaniu w Rosji, w podróżach po Niemczech, Francji i Włoszech, po pobycie w Wielkopolsce, musiał mieć bardzo polifoniczną świadomość literacką, wycucie bardzo zróżnicowanych potencjalnych kręgów odbiorców. Od okresu rosyjskiego aspirował do roli wybitnego poety epoki, o międzynarodowym uznaniu. Miał też świadomość, że poezja może oddziaływać politycznie także poza ojczyzną twórcy. Ale nawet potencjalny potrójny odbiór III części *Dziadów* (traktowanych zwykle jako dzieło w oczywisty sposób przeznaczone dla Polaków) nie zmienia w niczym widocznego w całym utworze starania, by zarówno Konrad, jak i podmiot wpisany w tekst, wewnętrzny autor, przedstawiali się jako emanacja zbiorowego podmiotu polskiego. I to mimo że obraz Rosji w *Ustępie* wykazuje istotne powiązania z poezją i publicystyką rosyjską<sup>10</sup>, jak również z polskimi i zachodnimi relacjami z podróży i z zesłań do Rosji. Wszystko bowiem w *Dziadach* zjawia się w aurze polskiej traumy, wszystko przeniknięte jest polskim rozważaniem, czy Rosja może runąć lub się przemienić.

Być może, polskość została otoczona nimbem cierpienia, ekstatyczną miłością, została wcielona w postać przyciągającą siłą mrocznego geniuszu także dlatego, że *Dziady* miały nie tylko ją umacniać, ale i dla niej pozyskiwać. Należy pamiętać o wielonarodowości ziem przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, zwłaszcza zaś stron rodzinnych Mickiewicza, o mieszanu się narodowości w rodzinach, o powolnym kształtowaniu się tożsamości narodowej w warstwach niższych, o zachodzących pod zaborami procesach wynaradawiania lub unaradawiania wbrew przynależności etnicznej, i, w końcu, o polskości ponadetnicznej jako dziedzictwie Rzeczypospolitej sprzed rozbiorów podjętym przez polski romantyzm w epoce tworzenia się nowoczesnego pojęcia narodu. Dramat opowiada o bolesnej przygodzie z polskością młodej inteligencji na Litwie (w czasach, właściwie, narodzin inteligencji jako warstwy społecznej), zdaje sprawę z finału młodzieńczej, uniwersyteckiej i gimnazjalnej działalności, mającej na celu rozwój polskiej świadomości narodowej. I sam przedłuża tę działalność, czyni to, za co skazano prototypy jego bohaterów. W naturalny sposób uprzywilejowanym odbiorcą III części *Dziadów* jest młoda inteligencja, uczniowie klas wyższych i studenci, którzy przez blisko już dwa wieki mimo zakazu lub z nakazu ten utwór o swych rówieśnikach czytają; którzy poprzez *Dziady* mają być ciągle na nowo przyciągani do polskości, uwodzeni jej cierpiętniczą urodą i gotowi do ofiary z miłości do ojczyzny. To z nich zawsze powinna wyrosnąć ta część

<sup>10</sup> Na rosyjskie konteksty III części *Dziadów* zwraca uwagę S. Pavlenko (*Nekropolis. Motyw powodzi w dziejach Petersburga na przykładach wybranych tekstów literackich i publicystycznych*. W zb.: *Geograficzne przestrzenie utekstowione*. Red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc. Białystok (w przygotowaniu)), analizując sposoby przedstawiania powodzi petersburskich oraz samego Petersburga w tradycji rosyjskiej i w *Ustępie*.

społeczeństwa, która będzie niosła i kształtowała rozumienie narodowości. Może zresztą zastępujące lekturę i interpretacje odgrywanie *Dziadów* przez społeczeństwo i polityków zaczęło się, odkąd system oświaty milcząco przyjął, że abiturienti nie muszą już być inteligencją, polską ani jakąkolwiek.

Konstrukcja podmiotowości w III części *Dziadów* ma swoiste dopełnienie, dopowiedź, a może raczej autorski komentarz w postaci trzech wierszy, których autografy znalazły się wśród rękopisów *Dziadów*, a treść i układ świadczy o pokrewieństwie zwłaszcza z Wielką Improwizacją. W subtelny sposób podważają one i dekonstruują mocny podmiot III części *Dziadów*, ukazując na moment drugą stronę poetyckiej osobowości, wtłaczającej się w akcie autoagresji twórczej w rolę wieszczki narodowego i potencjalnego grzesznego zbawiciela ojczyzny. Co więcej, ujawniają też niepewność poety co do oddziaływania utworu zaprojektowanego jako wielkie wzmocnienie polskości w świadomości i uczuciowości czytelnika. Są to wiersze doskonale znane, o równie dobrze znanej proveniencji – które jednak w powszechnej świadomości rzadko kojarzone bywają z *Dziadami*. Oczywiście, mogą być czytane niezależnie, ale widziane w kontekście III części, przy próbie odtworzenia semantycznej aury dzieła *in statu nascendi*, profilują i niuansują przesłanie *Dziadów*. Trzeba je widzieć przede wszystkim na tle Wielkiej Improwizacji, gotowej, gdy powstawały, acz *Dziady* jako całość były jeszcze w ruchu. Rzucają światło na postać Konrada i jego związki z osobowością Mickiewicza, będąc rodzajem refleksji poety nad własnym dziełem i nad stanem własnej podmiotowości jako twórcy i bohatera III części *Dziadów*.

## 3

Opublikowany dopiero w roku 1861 wiersz *Do Samotności* zachował się w autografie na oddartej połówce kartki pochodzącej z wielokrotnie przez filologów opisywanego lipskiego zeszytu, zawierającego bruliony *Reduty Ordon*a, przekładu *Giaura* i III części *Dziadów*<sup>11</sup>. Według Stanisława Pigońa Mickiewicz w Dreźnie zaopatrzył się najpewniej w dwa takie zeszyty<sup>12</sup>, ale pierwszy, w którym musiał się znajdować początek tłumaczenia z Byrona i znaczna część scen dramatycznych, nie przetrwał i nie mógł stać się przedmiotem żadnych badań. Drugi natomiast zawiera nie tylko sceny, których w pierwszym jeszcze nie było, ale też wstawki i uzupełnienia do już istniejących. A pośród nich, na jednej z ostatnich stronic, Mickiewicz zanotował ten wiersz, jedyny, który wmieszał się w najwcześniejszy rękopis III części *Dziadów*. Najwyraźniej powstał on w trakcie tworzenia dramatu. Poeta ukończył właśnie

<sup>11</sup> Z wielu dostępnych opisów tego słynnego zeszytu szczególną urodą odznacza się sporządzony przez Zgorzelskiego w związku z informacją o autografie *Reduty Ordon*a (w: Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 148). Opis kartki z utworem *Do Samotności* i samego autografu zob. *ibidem*, s. 248–249. – *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Cz. 2: 1830–1855. Wrocław 1998, s. 196–197; tamże fotokopia autografu (s. [31]) i jego transliteracja (s. 45–46).

<sup>12</sup> S. Pigoń. [Brulion części dramatycznej. Rekonstrukcja genetyczna]. W: A. Mickiewicz, *Dziadów część III*. [T. 2.] *Transliteracje. Komentarze*. Oprac. edytorskie Z. Stefanowska. Współpr. M. Prussak. Warszawa 1998, s. 361. Jest to bardzo późny tekst Pigońa, ale myśl o dwóch „zapewne takich samych” notatnikach należała przez wiele lat do ulubionych przypuszczeń badacza.



wstawkę do sceny więziennej, kiedy zrodził się w nim liryk od razu traktowany jako osobny utwór, opatrzony tytułem i utrwalony na następnej wolnej kartce, od ostatnich poprzedzających go słów należących do dramatu oddzielony pustą stronicą karty poprzedniej. Napisawszy sonet, powrócił do *Dziadów*, tym razem do uzupełnień do balu u senatora, na których rękopis się kończy. Nie musiało to nastąpić w jednym ciągu czasowym, ale rękopisy wskazują, że taka była sekwencja twórcza. Na pewno też autor był wtedy pochłonięty przede wszystkim *Dziadami*. Kawalek kartki z lipskiego zeszytu z wierszem *Do Samotności* znalazł się później w albumie Marii Mickiewiczówny, a z czasem, podobnie jak sam zeszyt – w Muzeum Mickiewicza w Paryżu. Ów słynny zeszyt z brudnopisem pierwszego rzutu dramatu razem z czystopisem ze zbiorów kórnickich (zawierającym też *Ustęp*) i drugą częścią kopii Domeyki z Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego dokumentują kolejne stadia procesu twórczego Mickiewicza podczas pisania scen dramatycznych III części *Dziadów*<sup>13</sup>. W dwóch ostatnich z tych przekazów, co logiczne, nie pojawia się ani *Do Samotności*, ani żaden inny wiersz.

Mimo że pod tekstem rękopisu *Do Samotności* znajduje się błędna data, 1830 (nie wiadomo, przez kogo wpisana), utwór od dawna kojarzony był z III częścią *Dziadów*, zwłaszcza z Wielką Improwizacją, a odkąd Pigoń ustalił pochodzenie kartki z autografem<sup>14</sup>, kwestia czasu powstania sonetu wyjaśniła się ostatecznie. Nie oznacza to jednak, że również sprawę związków tego wiersza z *Dziadami* można uznać za wyczerpaną<sup>15</sup>.

W zeszycie drezdeńskim autograf *Do Samotności* znajdował się po tzw. małej improwizacji, opatrzonej przez poetę notą „Do Improwizacji (przed wielką improwizacją)”<sup>16</sup>. Poprzedzała go wstawka do początkowych partii sceny więziennej, która nawet w czystopisie III części *Dziadów* była o wiele dłuższa niż w swej ostatecznej postaci – zawierała także Wielką Improwizację, egzorcyzmy i widzenie księdza Piotra, całą partię *Dziadów* rozgrywającą się u bazylianów, z wyjątkiem *Prologu*, który wcale jeszcze nie otwierał utworu. Rewizji tej sceny, z której wypromieniowały całe

<sup>13</sup> Wszystkie trzy rękopisy oraz pozostałe autografy (brulion *Ustępu*; *Do przyjaciół Moskali*; luźne wstawki) wydane zostały w dwutomowej edycji Z. Stefanowskiej: A. Mickiewicz, *Dziadów część III*, [t. 1:] *Podobizny autografów*; *Dziadów część III*, [t. 2:] *Transliteracje. Komentarze* (kopie Domeyki pozostawiono bez transliteracji). Korzystam równoległe z tego wydania oraz z *Dziadów* w opracowanym przez Stefanowską tomie 3 *Dzieł Mickiewicza*.

<sup>14</sup> S. Pigoń, *Jakiego Mickiewicza znamy?* „Przegląd Warszawski” 1922, t. 3, s. 332. Informacje o autografie, wcześniejszych próbach datowania (liryka lozańska, wiersze rzymskie) i o wiązaniu wiersza z III częścią *Dziadów* (według rozprawy A. Rosenberga z 1935 r. wiersz był częścią *Dziadów* i zapowiadał Wielką Improwizację) oraz o odmianach tekstu podaje w skrócie Zgorzelski (w: Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 248–251).

<sup>15</sup> Problem ten podejmuje H. Konicka (*Wyznać nie wyjawiając. Skarga na los ptaka-ryby w sonecie A. Mickiewicza „Do Samotności”*. „Teksty Drugie” 2004, nr 3). Widząc w wierszu przede wszystkim wyraz żalu za utracą swobodą twórczą poety, który w *Dziadach* i później poświęcił ją na rzecz służby narodowi, uważa badaczka, że Wielka Improwizacja i *Do Samotności* ujmują pokrewne kwestie z odmiennych punktów widzenia, nie należy więc ze sobą ich łączyć. Być może, zgodziłyby się jednak na uznanie tej odrębności za kontrpunkt – tym bardziej że sama przeciwstawia się monumentalizującym i ujednoznaczającym wykładniom życia i twórczości Mickiewicza, z jakimi mogłoby się łączyć wskazywanie na analogię sensu wiersza i monologu Konrada.

<sup>16</sup> Modernizuje tu transliterację Stefanowskiej (*Dziadów część III*, [t. 2], s. 69).

*Dziady*, towarzyszyć musiały zarówno osobiste wspomnienia, jak i nateżona uwaga poety, skupionego na zamyśle twórczym, na architektonice rozwijającego się dzieła. Kończąc małą improwizację, pomyślaną jako uzupełnienie przygotowujące w wewnętrznej logice dramatu Wielką Improwizację, Mickiewicz musiał mieć tę ostatnią w świeżej, żywej i aktywnej twórczo pamięci<sup>17</sup>. Cytowane tu określenie, stanowiące lokalizację nowo napisanego fragmentu, sugeruje przy tym, że traktował całość wystąpienia Konrada – od pierwszej „pieśni pogańskiej” – jako improwizację, jako wykonanie utworów powstających w momencie, w którym są wygłaszane, pod przemożną presją natchnienia, w stanie odmiennym od zwykłych chwil życia twórcy<sup>18</sup>. Właśnie kazał Konradowi nie dwa, ale trzy razy podjąć wątek pieśni, gdy powstał utwór czwarty – wiersz *Do Samotności* – tym razem wypowiedziany w imieniu całkiem już własnym, i na pewno, na co wskazuje pośpieszny dukt pisma, w stanie inspiracji, tak charakterystycznym dla tworzenia przez poetę *Dziadów*.

Zanotowany nagle, zapewne w chwili, gdy w umyśle Mickiewicza uobecniała się Wielka Improwizacja, wiersz może być zarówno korelatem problematyki, jak fragmentem lub wariantem czy wreszcie swoistym komentarzem do Wielkiej Improwizacji albo do sekwencji trzech skończonych już improwizacyjnych wlotów Konrada. Może szyfrować ożywione i w nich wspomnienia Mickiewicza. Za część monologu Konrada ani na chwilę poeta go nie uznał, od początku traktując ten utwór jako lirykę osobistą, a nie lirykę roli, jaką są monologu protagonisty *Dziadów*. Jest to więc wiersz, w którym podmiot czynności twórczych, autor wpisany w tekst powstających *Dziadów*, wycofuje się ze swojego rozległego dzieła, przestaje karmić głównego bohatera dramatu narcyzmem swojego żywego, osobowego zaplecza i pierwiastkami swej ludzkiej biografii i pisze drobny liryk we własnym imieniu, jakoś dotyczący kształtującej się III części *Dziadów*, a jakoś też zmieniający sens Wielkiej Improwizacji, która uznana zostaje za kreację artystyczną, za rodzaj usty-

<sup>17</sup> Najpóźniej w tym momencie powinienam, być może, dokonać przeglądu bibliograficznego podstawowego kontekstu moich rozważań – stanowiącej w większym lub mniejszym stopniu wspólne dobro wszystkich polskich czytelników tradycji interpretacyjnej Wielkiej Improwizacji. Zastąpię to nie dające się w przypisie wykonać zadanie odwołaniem do dwóch tylko pozycji: Z. Majchrowskiego o *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza* (Gdańsk 1998), w której autor ukazuje i interpretuje tradycję teatralną związaną z tą sceną, co na ogół słabiej jest znane polonistom niż kanon historycznoliteracki, oraz K. Cysewskiego „*Wielka Improwizacja*” – *sposoby interpretacji* (w zb.: *Mickiewiczologia – tradycje i potrzeby*, Red. K. Cysewski. Słupsk 1999). Oczywiście, w ciągu prawie już 20 lat od powstania tych prac pojawiły się nowe inscenizacje i studia. Dyskurs historycznoliteracki jest bardzo zróżnicowany, pełen napięć. J. Kopicński (*Powrót „Dziadów”, czyli dwa teatry*, „Teatr” 2016, nr 1) wskazuje na dwa nurty we współczesnych inscenizacjach dramatu Mickiewicza: „teatr krytyczny” i „teatr wspólnoty wyobrażonej”.

<sup>18</sup> Pieśń ta bywała w tradycji interpretacyjnej uznawana za improwizację – zob. zwłaszcza Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?* W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 84. – W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 210. Za improwizację uważa ją także I. Puchalska, która w książce *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (Kraków 2013) poświęca wiele uwagi Mickiewiczowi jako improwizatorowi oraz improwizatorom w *Dziadach*, ukazując m.in. odmienną Mickiewiczowskiego rozumienia umiejętności improwizacji od przyjętego w kulturze epoki.

lizowania i upozowania podmiotu, ale też – pośrednio – za ekspresję zbyt dobrego mniemania czy marzenia o sobie, skoro Konrad zastępuje w *Dziadach* jako w dramacie historycznym samego Mickiewicza. Teraz podmiot Mickiewiczowski próbuje rzeczywiście powiedzieć coś o sobie, i ma to związek z tym, o czym poeta kazał mówić Konradowi.

Skierowany do uosobionej po części, po części tylko zmetaforyzowanej (porównanej z żywiołem wody) samotności, wiersz wiąże się nie z patriotycznymi ani nie z metafizycznymi, ale z poetologicznymi motywami Wielkiej Improwizacji (a także, choć to mniej widoczne, obu poprzedzających ją pieśni Konrada). Nie ma w nim echa walki z Bogiem o szczęście ojczyzny. Z tekstu nie wyłania się postać artysty o rysach demiurga, najwyższego z ludzi i więcej niż człowieka, gotowego wydrzeć Bogu władzę nad światem i ludźmi, by poprawić dzieło stworzenia, w którym panoszy się zło, niewinni cierpią, a Polska jest ciemżona. Nie ma tu nawet wprost mowy o twórczości. A jednak pojawiają się, w znakomitej syntezie narzuconej przez formę zbliżoną do sonetu, metafory procesu twórczego bardzo bliskie ujęciom z Wielkiej Improwizacji. Dochodzi do głosu temat rozkoszy artysty jako kreatora oraz jego poczucie wielkości i swobody, które tak mocno akcentowane jest w Wielkiej Improwizacji. Konrad długo wysławiał swą twórczą potęgę i zachwyty dla własnej twórczości. Jest ona jednak nie tylko poezją, ale i przejawem mocy, mocy rozumu i mocy nadnaturalnej, nadającej bohaterowi *Dziadów* rysy demona i demiurga dążącego do władania przyrodą i ludzkością, uznającego się za posiadającego siły podobne do potęgi Boga. Autoportret Konrada jako takiego właśnie artysty poprzedza jego równie ekstatyczną prezentację siebie jako żarliwego patrioty, który w głębi swej miłości do ojczyzny dochodzi do pełnego z nią utożsamienia i w imię jej cierpień gotów jest na wszelkie duchowe zrywy, na walkę z Bogiem o szczęście Polski. Z tej złożonej problematyki do sonetu *Do Samotności* przeszedł tylko, powtórzmy, temat rozkoszy i dumy twórcy. Ale też, co może jeszcze ważniejsze, w wierszu podlega zapisowi i precyzyjnej analizie mechanizm procesu twórczego – samego Mickiewicza i Konrada, któremu Mickiewicz użył własnej dynamiki poetyckiej.

Należałoby zwrócić uwagę na pokrewieństwa w organizacji przestrzeni w monologach Konrada i w sonecie. Obie improwizacje Konrada opierają się na klasycznym toposie wzlotu jako obrazu natchnienia poetyckiego – oraz na, w małej improwizacji niedopowiedzianym, strąceniu, obaleniu, a nawet omdleniu i spadaniu w przepaść jako znaku załamania poety, co w obu wypadkach wiąże się z buntowniczym i grzesznym wymiarem porywów Konrada. Zawarte w Wielkiej Improwizacji opisy pomyślnie toczącego się procesu twórczego, a także miłość patriotyczna, miłość do ojczyzny (też rozumiana jako twórczość), wykazują podobną dynamikę góry i dołu, wznoszenia i upadku. To właśnie ona, obok synestezji oraz zamienności wnętrza i zewnątrz podmiotu, nadaje migotliwość, świetność, wrażenie wykraczania poza zwykle granice czasoprzestrzeni i zmysłów twórczej mocy i pasji patriotycznej Konrada. Zauważyć coś podobnego można i w pieśni zemsty, która również rozpoczyna się fragmentem poetologicznym (właściwie aż do końca pozostając utworem metapoetyckim, pieśnią o pieśni), tyle że tu zamiast wznoszenia poety mamy wychodzenie z grobu martwej i strupieszalej pieśni, jej wampiryczną moc i zejście do piekieł (by w nim męczyć dalej wroga) zbiorowości uwiedzionej pieśnią. Otóż dynamika góry i dołu, jako kierunków zamiennych w chwili ekstazy, ale przeciwstawnych w momencie

zanurzenia w głębinie, gdy dół wciąga i grozi zagładą, pojawia się też w wierszu *Do Samotności*.

Wyraźniej jednak niż w *Dziadach*, w utworze tym ów podstawowy ruch inspiracji i jej zaniku lub rozbitcia się ukazuje się jako podobny do ruchu fal. Widać więc analogie, ale i przemieszczenia w stosunku do Wielkiej Improwizacji. Już pierwsze słowa obu monologów uwidoczniają przesunięcia globalnego sensu, przepływającego między tak różnymi dziełami. Tu sonet, tam oda, tu liryka osobista, tam liryka roli, tu autonomiczny utwór, tam fragment dramatu. „Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?”<sup>19</sup>, mówi Konrad, co przypomina początek *Muzy Kochanowskiego*, elegii o wzlocie poetyckim i o upamiętniającej, unieśmiertniającej roli poezji, ale też o samotności poety. Sonet zaczyna się zaś od słów: „Samotności! do ciebie biegnę jak do wody / Z codziennych życia upałów”<sup>20</sup>. I mogłoby się wydawać, że całe przeciwstawienie wody i powietrza dotyczyć będzie samotności oraz więzi z ludźmi, gdyby nie to, że samotność opisywana jest jako stan, w którym podmiot doznaje szczęścia i mocy tworzenia – co staje się jasne właśnie przez analogię z Wielką Improwizacją. Należy porównać zapewnienia o rozkoszy rzucania się w wody samotności i lakoniczne „Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami, / Igram z nimi jak z falami”<sup>21</sup> z elokwentnym zachwytem Konrada nad własnymi myślami i słowami oraz z ekspresją jego wspaniałego samopoczucia jako twórcy wynoszącego się nad wszystkich poprzedników. W dalszych strofach wiersza nie ma mowy o braku ludzkiej obecności, jednak po pewnym czasie samotność twórcza nuży, a nawet prowadzi do letargu czy wewnętrznej śmierci. Podmiot wyraża to tajemniczym dystychem: „Aż ostygły, znużony złożę moje zwłoki – / Choć na chwilę – w sen głęboki”<sup>22</sup>, co kojarzy się z wszystkimi formami śmierci za życia u Mickiewicza, aż po wiersz *Gdy tu mój trup...* Konieczne staje się wyrwanie się ku górze, w powietrze. W stosunku do tematu wlotu obserwujemy tu odwrócenie: podmiot nie wznosi się, lecz pogrąża w twórczym transie, a w momencie wygaśnięcia kreacyjnej energii oraz radości i mocy nie spada, ale wyrwa się w górę. Z pewnym zastrzeżeniem: znużony, omdlały, sprowadzony do zwłok, w głębokich, chłodnych wodach opada wyraźnie coraz niżej (co odpowiada zbiciu Konrada z lotu przez kruka i komentarze słuchaczy w małej oraz lotowi w przepaść w Wielkiej Improwizacji), aż wyrwie się w powietrze. A pamiętamy, że i Konrad leciał w górę po pogrążeniu się w otchłani, wydobywał się na powierzchnię dzięki staraniom księdza Piotra i aniołów. Podobny cykl w wierszu ukazany został jako powtarzający się: konkluzją sonetu jest uświadomienie sobie przez podmiot takiego właśnie oscylacyjnego sposobu istnienia jako swojego losu, kondycji, czegoś ostatecznego i definiującego.

Proces twórczy przedstawiony jest w wierszu jako pożądaný i rzeczywiście do-

<sup>19</sup> Mickiewicz, *Dramaty*, s. 156.

<sup>20</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 54. W autografie było pierwotnie nie „życia upałów”, lecz „miejskich upałów”, co jeszcze bardziej nasuwa na myśl słynny sonet J. Keatsa *Do samotności*, asocjacyjnie pobrzmiewający w polskim wierszu o zupełnie jednak innym przebiegu i wymowie, acz wielu zbieżnych motywach. Przypomnę początek: „O Solitude! If I must with thee dwell / Let it not be among the jumbled heap / Or murky buildings”.

<sup>21</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 54.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

świadczany stan rozkoszy, radości, swobody, ruchu, porównywanego z ruchem pływaka, więc w odciążeniu, w lekkości, kończy się jednak nieodmiennie opadnięciem z sił i jakby oddzieleniem się podmiotu od siebie, w każdym razie utratą tak jeszcze przed chwilą wzmożonego poczucia istnienia i potęgi swej podmiotowości. Wobec osłabnięcia, deficytu poczucia własnego istnienia i sprawności ratunkiem staje się po prostu wydobycie się ze stanu twórczego, powrót do codzienności.

W tym miejscu wiersz może być przez chwilę rozumiany jako romantyczny wariant nieśmiertelnego tematu wyrażonego przez Horacego słowami „*biformis vates*” – „poeta ze dwojgę złożony natury” (z natury człowieka i artysty) w parafrazie Kochanowskiego, któremu, jako znakomitemu horacjaniście, temat ów szczególnie był bliski. W wersji nacechowanej romantyczną ironią, a później mistycznej wyrażał go Słowacki. W jakimś sensie temat ten przenika i III część *Dziadów*. Konrad ukazany jest przecież w swoich ludzkich, sytuacyjnych uwarunkowaniach jako jeden z młodych więźniów udreńczonych procesem i zagrożonych poważnymi wyrokami, by w Wielkiej Improwizacji objawić się w drugiej naturze: wieszczka, artyści, nie wiadomo, na ile opętanego pychą i przypisującego sobie nadludzkie moce, na ile zaś posiadającego je rzeczywiście, tzn. w świecie przedstawionym dramatu. Bo przecież nie można jego postaci sprowadzać ani do realistycznego, ani do symbolicznego *alter ego* Mickiewicza, należy się raczej zastanawiać, dlaczego w dramacie przedstawianym w przedmowie jako wierna pamiętka wileńskich prześladowań z lat dwudziestych XIX wieku zamiast siebie autor umieścił postać wcielającą romantyczny, a zwłaszcza jego własny mit artysty. Ptak-ryba z konkluzji *Do Samotności* podobny jest do hybryd oraz istot obdarzonych zdolnością do metamorfoz, którymi swoją kondycję sztyfował Kochanowski – poeta-labędź (właśnie *biformis vates*), centaur Chiron, Dedal i Minotaur, bożek Proteusz... W przypadku Konrada ze scen więziennych *Dziadów* i ja mówiącego w sonecie można by myśleć o formule „*biformis vates*”, gdyby nie to, że chodzi nie o dwoistość, lecz o opadanie, znikanie, zamieranie, anihilowanie podmiotu, nieciągłość *Cogito*, nie wiedzącego, kim jest w chwilach ponownego nabierania życia i wzdymania się – podmuchu natchnienia i samego podmiotu.

Pointą wiersza jest rozpoznanie nietożsamości ze sobą, dychotomii, braku za-domowienia w egzystencji. Przemienny ruch ucieczki do i od samotności, do i od twórczości, także do i od poczucia szczęścia oraz pełni istnienia okazuje się stałym przeznaczeniem podmiotu, wygnańca w oboim żywiole, skazanego na powtarzanie, niczym dusze czyścicowe u Mickiewicza, cyklu swej męki: ucieczki przed śmiercią z wychłodzenia w upalną duszność i od uduszenia się z okiem w słońcu – w podwodny, pozbawiony tlenu świat. Przy całym klasycyzującym polorze, całej elegancji, i mimo symbolicznej siły tego wiersza, trudno o większą dosadność metafor cyklu destrukcji i podźwignania się podmiotowości, przemiennej fali wznoszenia się i opadania samopoczucia oraz związku tej dwubiegunowości z przyływem i odpływem siły twórczej.

Jako wiersz o *Cogito* Mickiewiczowskim *Do Samotności* przenosi więc na płaszczyznę egzystencji ruch miotania się podmiotu między twórczością a życiem, ale też – między poczuciem mocy i swobody a doznaniem słabości i zaniku wewnętrznego życia, uznając nie polityczną, lecz egzystencjalną kondycję wygnańca za formułę wyrażającą niedopełnioną tożsamość podmiotu. Pamiętajmy przy tym, że



pojęcie wygnania należy do najważniejszych w III części *Dziadów*. Ponieważ podmiot definiuje się nie tyle jako przyrodnicze, ale bliskie przecież i mitologicznym hybrydom monstrum (z którymi lubił zestawiać się Kochanowski), ile raczej jako byt powtarzający cykl szczęścia i męki, pełni życia i składania zwłok w głęboki acz chwilowy sen, może się nasuwać myśl o pokrewieństwie jego kondycji ptaka-ryby i kondycji Gustawa czy, szerzej, upiora, ducha-powrotnika u Mickiewicza.

Jeżeli wiersz ten ma być odczytany jako komentarz do Wielkiej Improwizacji, to ona sama ukaże się jako utwór wibrujący pełnią tej dwoistości kondycji Mickiewiczowskiego podmiotu, jako szczególnie silny wyraz jednej z jego ucieczek do samotności, przebiegającej od uniesień wolności twórczej i podziwu dla swych mocy, dla dokonań demiurga rozkazującego naturze, wieszczą czytającego przyszłość, poety rodzącego wielkie myśli i zachwycające słowa w stanie upojenia swą mocą – po znużenie, zgaszenie, spadanie, doznanie niemal kresu i złożenie zwłok w głęboki sen. Wiadomo i skądinąd, że to się powtarza – bo, z jednej strony, więźniowie podziwiają Konrada i sami przypisują mu moc proroczą, z drugiej zaś zdają sobie sprawę, że przytrafiają mu się podobne napady, po których „zdrów jak ryba”<sup>23</sup> (ptak-ryba?).

Wtedy jednak Konrad nie jest tym nadczłowiekiem, którym się sobie wydaje. Nie jest najwyższym z czujących i najwyższym z ludzi (choćby nawet miał nim być tylko poprzez skalę swego buntu). Jest młodym „ponurym poetą” w więzieniu<sup>24</sup>, w trakcie śledztwa, zagrożonym zesłaniem, może katorgą, może wcieleniem do rosyjskiej armii, podobnie jak jego koledzy. Wszyscy oni pod wpływem opresji, niebezpieczeństwa, lęku, runięcia planów i nadziei związanych z indywidualnym i zbiorowym wymiarem ich tożsamości przeżywają stany upokorzenia, zmiażdżenia, chaosu, destrukcji swej podmiotowości, przed którymi się bronią fantazjami o zemście na wrogu i wybuchającą zwłaszcza w noc Bożego Narodzenia potrzebą zrozumienia swej sytuacji w świetle religii. To ostatnie przynosi ekspresję żalu wobec Boga i zwątpienia w Bożą opatrność, w którą zresztą od dawna, jako wychowanek oświeceniowych profesorów i czytelnicy Woltera, ci młodzi ludzie za bardzo nie wierzyli. Z drugiej strony, skłonni są jednak poszukiwać sensu unicestwienia swoich nadziei i planów oraz próbują odbudować poczucie ważności własnego życia poprzez porównanie swoich cierpień z ofiarą Chrystusa, co pośrednio dochodzi do głosu w relacji i modlitwie Sobolewskiego dotyczącej młodszego, zamęczonego kolegi. Jednak ich pieśni więzienne wcale nie są niewinne, niosą ogromny ładunek aksjologicznego i politycznego buntu, mogłyby być głosem potencjalnego terroryzmu, a ich rozmowy przekazują wyolbrzymione i nabrzmiewające destrukcyjną energią poczucie bycia ofiarą, w Konradzie pulsujące już ogromem roszczeń i manią wielkości – które przez księdza Piotra przeniesione zostaną z jednostki na naród.

<sup>23</sup> Mickiewicz, *Dramaty*, s. 169.

<sup>24</sup> Warto pamiętać, że sceny rozgrywane się w więzieniu napisane zostały najwcześniej i to one stanowiły pierwotną całość rozrastającego się wkrótce potem utworu – zob. S. Pięgoń, *Pierwszy zawiązek III cz. Dziadów*. W: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu* (Kraków 1960; wyd. 2, powiększ.: Warszawa 1998). Realia sceny więziennej i literaturę więzienną jako kontekst *Dziadów* omawia B. Olekso wicz w kilku rozdziałach książki „*Dziady*”, *historia, romantyzm. Studia i szkice* (Gdańsk 2008, zob. zwłaszcza rozdz. „*Weselmy się koledzy, dopókiśmy w kozie*”).

Najpoczciwszy jest Żegota, ale dopiero co go aresztowano, nie ma za sobą długiego okresu opresji trawiącej także duszę. A jednak to opowiadana przez niego bajka Goreckiego ułatwia przeprowadzenie w dramacie podziału na szatańskie siły wroga i kolaborantów oraz niewinne ofiary, predestynowane do roli zbawczej (a podział ten reżyserzy polskiej sceny politycznej i prawodawcy pamięci próbują odgrywać do dziś) – choć właśnie scena więzienna stawia pod znakiem zapytania niewinność młodych ofiarników, których głosem stają się pieśni Konrada, podejmujące przecieź i marzenie o zemście z piosenki Feliksa, i bluźniercze myśli ze śpiewu Jankowskiego. Nie bez przyczyny jeden ksiądz ukróca pierwszy wybuch liryczny Konrada, wołając, że to pieśń pogańska (a Kapral dopowie: szatańska), drugi zaś egzorcyzmuje młodego człowieka po jego samotnym śpiewie.

Nie można jednak powiedzieć, że autor wewnętrzny *Dziadów*, kierująca nimi świadomość Mickiewicza, ściśle oddzieliła się od tego, co kazała poddać egzorcyzmom. W *Dziadach* rządzi logika pomsty Bożej i kary za grzechy rodem z *Ballad i romansów* bardziej niżeli z chrześcijańskiej teologii. Ksiądz Piotr pragnie uczynić sługę wiary akurat z Konrada, na krzyżu widzi nie Chrystusa, lecz Polskę. Jego widzenie może być przez hermeneutykę krytyczną traktowane jako podobna kompensacja głęboko przeżywanego indywidualnego i narodowego upokorzenia oraz współczucia dla uwięzionej młodzieży jak Konradowe rojenia o potędze, chwile samouwielbienia i walka z Bogiem. Problem w tym, że w świecie przedstawionym dramatu jest to wizja prawdziwa. Tenże ksiądz zapewnia młodych spiskowców, że Bóg pomści Polaków. Kara Boża i pomsta ludzka są w dramacie jakoś równoważne, dosięgają wrogów zgodnie z logiką myślenia życzeniowego, marzenia bezsilnych o mocy Bożej spełniającej ich pragnienia wylęgle z nienawiści – nienawiści, dodajmy, zrozumiałej i uzasadnionej, na pewno jednak nie będącej cnotą. Także *Dziadów* części III *Ustęp* zapowiada karę Bożą dla Rosji i caratu. Myśl o katastrofie karzącej i mszczącej w Bożym imieniu za despotyzm i zło Rosji zalewające świat pojawia się już w monumentalnym zakończeniu *Reduty Orzona*, znajdującej się na samym początku zachowanego zeszytu z brulionem *Dziadów* (jeszcze przed fragmentami przekładu *Giaura*). Ten potężny obraz wydaje się bliski jednego z centrów planu ideowego *Dziadów* drezdeńskich, w których rządzi tak zwana przez Pignonia poetycka sprawiedliwość. Oddzielenie się świadomości Mickiewicza od świadomości represjonowanej wspólnoty, której był częścią, i od jej fantazmatów nastąpiło za to w wierszu *Do Samotności*, oderwanym od *Dziadów* i nigdy przez poetę nie opublikowanym.

Chociaż Konrad przerasta swoich przyjaciół, wyraża stany i uczucia także w ich imieniu. Podobnie jak oni, tylko na większą skalę, próbuje odbudować swoje niszczone i zagrożone ja, gotowy je zastąpić ja zapożyczonym czy wymaginowanym, byle uniknąć unicestwienia swej podmiotowości. Ponawia akty czerpania wewnętrznej jakoby mocy z zewnątrz, z potęgi systemów symbolicznych i z wyobrażonej wspólnoty z wyobrażonym narodem, przeciwstawiając się negowaniu przez sąd zaborcy podmiotowości więźnia, sprowadzaniu go do przedmiotu, z którym, jak pokazuje los Mollissona<sup>25</sup>-Rollisona, można zrobić wszystko, który jest niczym. Poddany politycznemu nihilizmowi, Konrad czyni się bohaterem metafizycznego

<sup>25</sup> Takie nazwisko nosi Rollison w brulionie *Dziadów*.

dramatu. W samotnej scenie, śpiewanej samemu sobie, wysławia długo swą wielkość, potęgę poetycką, wspaniałość swej twórczości i szczególną moc. Upokorzony, więziony, domaga się od Boga władzy nad ludźmi – chce rządu dusz. Chce na nowo urządzić świat natury i historii, by wyrugować cierpienie i zło, które miazdzy jego samego, Polskę i świat. Zrównuje swą moc z mocą Boga, od prośby przechodzi do groźby. Milczenie wyzywanego Boga prowadzi jednak do rozwiania się marzeń o potędze, do utraty poczucia własnej wielkości i znaczenia. Wtedy właśnie, w pustce metafizycznej, pojawia się wzmocnienie patriotyczne własnej osobowości. Konrad podpira teraz iluzję swojej potęgi i jej rzeczywiste pragnienie utożsamieniem się z ojczyzną i narodem, jest już dla siebie nie tylko podmiotem indywidualnym, geniuszem i demiurgiem, ale wcieleniem zbiorowości Polaków i personifikacją Polski, z którą – jak mąż z żoną, jak matka z dzieckiem w swym łonie – stanowi jedność na mocy biologicznych i sakramentalnych metafor. W akcie tego utożsamienia dokonuje się zaczerpnięcie mocy, które za prawdziwe uznają i anieli, i ksiądz Piotr w swojej wizji (jeśli to Konrad miałby stać się przyszłym wskrzesicielem ojczyzny o imieniu czterdzieści i cztery, a przynajmniej sługą wiary, następcą księdza).

Przecież na mniejszą skalę podobne wzmocnienie patriotyczne osobowości wyrażał jednak najzwyczajniejszy Frejend, rozpatrując korzyści dla siebie i dla narodu płynące z jego uwięzienia: oto jako zesłaniec będzie kimś o wiele ważniejszym, niż byłby w swym zwykłym życiu, bo widok jego ponieważ posłuży wzmocnieniu patriotyzmu i woli sprzeciwu u rodaków. U Frejenda to wzmocnienie dokonuje się za cenę pewnego wstępnego zredukowania jego podmiotowości, rozpatrywanej od początku jako zbiorowa, a nie indywidualna, jako przeciętna, skromna tożsamość polska, bez szczególnych okoliczności (jak wojna czy właśnie więzienie i spodziewane zesłanie) nie mająca szans na jakiegokolwiek znaczenie, na ważne życie i osobistą ważność przyznawaną przez całą grupę Tomaszowi i Konradowi. Niemniej jednak uznanie samego siebie za część zbiorowości narodowej pomaga mu mężnie znosić opresję i zachować integralność osobowości pod ciosami wroga.

Śmierć Gustawa i narodziny Konrada, najważniejszy przykład naprzemiennego doświadczenia zaniku czy rozpadu ja i odbudowy osobowości w twórczości Mickiewicza (pamiętajmy, że już Gustaw podawał się za zmarłego, powtarzającego za pokutę co rok sceny swej namiętności i samobójstwa, a taki jego status sugerował też otwierający *Dziady* wileńsko-kowieńskie *Upiór*), mogą być czytane nie tyle jako rezygnacja z romantycznego indywidualizmu na rzecz utożsamienia się ze zbiorowością, dla której dobra i w której imieniu Konrad będzie dalej działał – ile jako dramatyczna próba wzmocnienia ja osłabionego, wyniszczonego i rozdartego więzieniem, procesem, śledztwem, lękiem przed wyrokiem. Zatracane ja indywidualne odnajduje się i przybiera na sile poprzez gwałtowne utożsamienie się ze zbiorowością. Jego moc podszyta jest jednak słabością, tożsamość pustką, a samoświadomość pozostaje zafalszowana i jako taka rozlewa się po całym dramacie, biorąc niejako w posiadanie autora wewnętrznego *Dziadów*, wpisana w tekst najwyższą instancję nadawczą. W przypadku Konrada mamy do czynienia z podmiotem wyolbrzymionym, rozdętym, bo pustym, wydrażonym, żadnym pełni i prawdy bycia, zyskującym jej szansę w doświadczeniu twórczym. Siła magnetyczna *Dziadów* może stąd płynąć, że więzienny dramat podmiotu powtarza odwieczny dramat podmioto-

wości Mickiewicza (zainicjowany może upokorzeniem i zgaszeniem w relacji miłosnej z Marylą?), nakładający się na dynamikę jego cyklu twórczego jako poety.

Nakładanie się oscylacyjnego, zamierającego i odradzającego się doświadczenia bycia na rytm twórczości artysty takim sposobem bycia podmiotem naznaczonego zostało wypowiedziane inaczej w wierszu *Do Samotności*, gdzie jednak zanika rodząca świadomość fałszywą sztuczną podbudowa podmiotowości, z której korzysta Konrad. W liryku tym, napisanym pod koniec tworzenia pierwszej redakcji III części *Dziadów*, Mickiewicz nie potrzebuje protez dla nieruchomiejącego i wychłodzonego podmiotu, periodycznie redukowanego do zwłok. Wzmocniony jest bowiem autentycznym doświadczeniem mocy twórczej, jakiej przejawem były właśnie *Dziady* i Wielka Improwizacja; noc jej powstawania trwa na pewno w jego pamięci, kiedy tworzy ten wiersz.

Niniejsze rozważania miały być nie tyle krytyką *Dziadów*, aktem hermeneutyki podejrzeń zastosowanej nie po raz pierwszy w dziejach recepcji arcydramatu, co próbą wydobycia albo koncepcji Konrada wpisanej w tekst III części *Dziadów*, albo oceny protagonisty dramatu, której jednak Mickiewicz dokonał, spoglądając z zewnątrz na własny utwór. W dyskretny sposób ujawnił ją w wierszach towarzyszących powstawaniu tego utworu. W samych *Dziadach* jej uchwycenie utrudnia szczególny status Wielkiej Improwizacji. Wewnątrz tekstu *Dziadów* uznana jest ona za grzeszną, w niej wszak Konrad popada w grzech tak głęboki, że wymaga egzorcyzmów i modlitwy ludzi oraz aniołów o ocalenie jego duszy. Równocześnie jednak powszechnie i od dawna uważana jest za arcydzieło. Sam Mickiewicz miał świadomość niezwykłości i wielkości tekstu, skądinąd traktowanego przez siebie jako rodzaj spowiedzi – inaczej nie uważałby, że w *Dziadach* „wyrzygnął dumę i zepsucie nazbierane przez lat dziesięć”<sup>26</sup>. Kłopot w tym, że z *Dziadów* wiadomo wprawdzie, że w Wielkiej Improwizacji Konrad grzeszy, ale nie wiadomo do końca, jaki jest zakres grzechu, czy obejmuje tylko bunt wobec Boga, uznanie się za Jemu równego, gotowość do walki z Nim, uważanie Go nie za ojca, lecz, co dopowiedziane przez diabła, za cara, oraz wolę własnego tyrańskiego rządu dusz, czy też więcej z tego, czym wypełniony jest olbrzymi monolog. Nie wiadomo nawet, czy anioły i diabły były dla poety opatrującego ich głosami artystyczny występ Konrada odpowiednikiem bytów rzeczywistych, czy po prostu tworzywem literackim, pokrewnym święteżiankom i upiorom w wyobraźni ludu z *Ballad i romansów* oraz *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Nie wiadomo, czy Konrad posiada moce, którymi się chlubi, i czy one są grzeszne, czy grzeszna jest tylko pycha z powodu ich posiadania. Moc bycia wielkim poetą przyznajemy mu z powodu utworu, w którym głosi właśnie tę moc. Moc proroczą zdają się w nim widzieć współtowarzysze niedoli. Moc swojej władzy nad naturą proklamuje sam. Wysławia jednak nie tylko swą potęgę, ale i pogardę wobec tego, co uważa za podporządkowujące się sobie. Nie wiadomo, na ile to, o czym mówi w Wielkiej Improwizacji, już po pieśni pogańskiej i szatańskiej, jest aktem jego wolnej woli, na ile sugerowanej, możliwej choroby – romantycznie ujętej epilepsji – na ile opętania, które widać po wyczerpaniu improwizacją. Jeżeli jest opętany, to czy jest winny? Czy ma zostać wskrzesicielem narodu, gdy z tytana

<sup>26</sup> Mickiewicz miał to powiedzieć H. Kajsiewiczowi. Zob. Dernałowicz, *op. cit.*, s. 28.

stanie się pokornym sługą Boga i ojczyzny? Czy ten, który nazwał się „Milionem” (co jednak, powtórzmy, przypomina imię diabła, Legion, jako oznaczenie mnogości), będzie miał kiedyś imię czterdzieści i cztery? Mickiewicz, tyle razy indagowany o męża oznaczonego tą liczbą, powiedział kiedyś, że pisząc, myślał, iż to on nim będzie. Potwierdzałoby to, że w trakcie pisania Wielkiej Improwizacji Mickiewicz utożsamiał się z Konradem. Ale mówił też, że kiedy pisał, wiedział, a potem już nie<sup>27</sup>. Postać Konrada jest częścią symbolicznej biografii Mickiewicza, ale w tego rodzaju kreacji nie obowiązuje pakt autobiograficzny. Mickiewicz wyrażał w niektórych własnych improwizacjach uczucia podobne do tych wypowiedzianych przez Konrada, a w swoim życiu po *Dziadach* przybierał postać proroka, przywódcy i mistrza duchowego, tak jakby został wzięty w niewolę podmiotu ze swojego dzieła, jakby naśladował swoją wizję przyszłości Konrada, niejasno snującą się w scenach dramatu i wierszach *Ustępu*. Nie da się jednak ani ustalić poziomu asercji Mickiewicza wobec wszystkiego, czym kazał być Konradowi, ani dowiedzieć się, co z tej postaci uznawał poeta za naprawdę istniejącą w nim samym.

Traktuję *Do Samotności*, zrodzone w momencie obejmowania przez poetę pamięcią i uwagą twórczą wszystkich znaczeń Wielkiej Improwizacji (a nawet sekwencji wszystkich trzech improwizacji ze sceny więziennej), nie tylko jako zapis oderwania świadomości Mickiewicza od Konrada, świadectwo wyraźnego rozszczepienia się podmiotu autora i podmiotu bohatera, noszącego ślady symbolicznej biografii swego twórcy, ale i jako artystyczną wypowiedź dokonującą demityzacji *Dziadów* (dalej jednak w kluczu mitycznym pisanych) i, w szczególności, oglądu z zewnątrz i jakby z dystansu procesu twórczego, którego siła przy powstawaniu Wielkiej Improwizacji uczyniła go po części jej tematem, najskrajniej przy tym zmitologizowanym. W tym znaczeniu *Do Samotności* jest wariacją na temat poetologiczny i tożsamościowy Wielkiej Improwizacji, w pewnym sensie też wariantem wielkiej ody Konrada, przybierającym kształt sonetu sygnowanego przez podmiot utożsamiający się z twórcą, a nie z bohaterem *Dziadów*. Będąc wariantem tematycznym, nie zaś tekstowym, wiersz oczywiście w żaden sposób nie może należeć do *Dziadów*. Byłoby to przecież tak, jakby Edyp w *Królu Edypie* Sofoklesa analizował kompleks Edypa. On, który według Freuda sam był kompleksem, nie mógł tego uczynić. To Jokasta próbuje – w słowach zwróconych do Edypa – zracjonalizować i odsunąć przeznaczenie, które między jej ród. W tragedii podmiotowości indywidualnej i zbiorowej w *Dziadach* podobną próbą zrozumienia ciemnego wewnętrznego mechanizmu są wiersze zachowane na rękopisach scen dramatycznych i *Ustępu*.

*Do Samotności* nie jest pisane językiem, który byłby zapowiedzią psychoanalizy ani tym językiem romantyzmu, którym przemawiał Konrad. Mimo licznych klasycyzujących odniesień pisane jest czystym językiem egzystencji, z jak najstarszym unikaniem tego ogromnego poszerzania znaczeń, powiększania skali i pomnażania sensów wypowiedzi, jakie osiągają *Dziady* poprzez zaangażowanie tyłu makrojęzykowych symbolicznych odniesień, rozpięcie tyłu wielkich religijnych i kulturowych sieci, tyłu, jak ongiś to zwano, wtórnych systemów modelujących, w które wpisane zostają wileńskie i warszawskie tajne stowarzyszenia i prześlado-

<sup>27</sup> Tak według świadectw S. Goszczyńskiego i J. N. Niemojewskiego – zob. *ibidem*, s. 29. Są to zresztą powszechnie znane, często cytowane zdania.



wania lat dwudziestych. Znaczenie relacjonowanych na scenie wydarzeń poszerzone jest przez kody chtonicznych mitów agrarnych, chrześcijaństwa, prastarych obrzędów ku czci zmarłych, teozofii, przez gatunkowe sugestie dramatu historycznego i misterium, powieści poetyckiej, ody, satyry i listu poetyckiego, przez kategorie wzniosłości i groteski, przez poetykę fragmentu i mieszanie rodzajów literackich, a wymieniam tylko część środków służących amplifikacji w *Dziadach*. Wzmacniają one rangę i znaczenie opowiadanych wydarzeń, odpowiednio je też modyfikując, podobnie jak wznaga się siła podmiotowości Konrada w tekście, a bohater przekracza skalę człowieczeństwa, kształtowany figurami wieszczca, proroka, demiurga i tytana, działający jako wcielenie lub urojenie ich wszystkich. *Do Samotności* nie zawiera takiego wzmocnienia znaczeń i siły podmiotu, którego specyfiki i słabości ten liryk dotyczy. Jest on oparty na amplifikacji jednego porównania (samotności i procesu twórczego – do wody), z którego w poincju wyrasta drugie (podmiotu i ptaka-ryby). Wystarcza to w zupełności, by wiersz brzmiał pełnią znaczeń całej wyobraźni poetyckiej Mickiewicza, poszerzony o wszystkie wody jego poezji, przypominający wszystkie hybrydy, duchy powrotniki i żywe trupy w jego twórczości, wszystkie wygnania egzystencjalne, które los dopełnia wygnaniem politycznym, wszystkie istoty naznaczone jakąś dramatyczną ułomnością podmiotowości, nieciągłością i repetycją tożsamości, załamywaniem się uznawania się w swoim jestestwie, rekompensowanym potokiem słów upiora galwanizowanego energią wielkich pokładów semantycznych, które uruchamia w chwili dyspozycji twórczej, w ekstatycznym podziwieniu dla nich samych, dla swej umiejętności ich użycia i dla tego wzmocnienia istnienia siebie samego i swojej potęgi, jakiego wtedy doznaje. Skontaktowany z jakże rozległą, intymną sferą wyobraźni poetyckiej Mickiewicza i całkiem bogato wystylizowany, sonet jest prawie nagi w porównaniu z grandilocwencją Wielkiej Improwizacji. Może kojarzyć się z liryką łożańską, w której język podmiotowości poszukuje odnowy i podobnie jak w wierszu *Do Samotności* pracuje w czystym doświadczeniu egzystencji, w fenomenie bycia mającego wzrastać nie na drodze sztuki i sztucznego przybrania sensów, lecz poprzez rzeczywiste wcielenie wymiaru symbolicznego i duchowego w istnienie. Trzeba tylko pamiętać, że liryka ta chwyta stany epifaniczne i chwile wglądu, jest raczej rozpoznaniem pragnienia i dążenia podmiotu niż zapisem na trwałe osiągniętego stanu, że, innymi słowy, poeta nadal miał mylić zmyślenie i prawdę.

## 4

Warto może zwrócić uwagę na pokrewieństwo między *Do Samotności* a liryką Mickiewicza z okresu rosyjskiego, przede wszystkim dlatego, że odsłania ono głębokie i utajone więzi III części *Dziadów* z twórczością i doświadczeniem poety z tamtych lat. Chodzi o więzi mniej oczywiste niż wynikające z samego faktu prezentacji Rosji w tym utworze. Wiersz wykazuje związki z okresem rosyjskim pod względem cech formalnych, ale też obrazowania, a nawet leksyki. Nawiązanie do formy gatunkowej sonetu, klasycyzujący wystrój i reminiscencje Mickiewiczowskiego petrarkizmu czynią z tego utworu jakby dalekie echo twórczości poety z lat zesłania. Wszystkie te pierwiastki charakteryzuje swoiste przemieszczenie. Najpierw – gatunek. Nazywany zwykle sonetem (także przeze mnie), wiersz *Do Samotności* jest raczej jego

indywidualną odmianą czy trawestacją, daleką od regularności, którą wybrał Mickiewicz dla *Sonetów krymskich* i sonetów odeskich. Mimo wielu wariantów gatunkowych sonet wymaga spełnienia większej bodaj liczby rygorów niż utwór drezdeński. Zwłaszcza pojawiający się w kwartynach *Do Samotności* przeplot 13- i 8-zgłoskowca bardziej niż sonet przypomina Wielką Improwizację z jednej, a tradycyjne strofki pieśniowe z drugiej strony. Następnie – echa klasyczne. Brawurowo polemizując z klasykami warszawskimi, przebywający na zesłaniu Mickiewicz nasycił jednak swój zawsze podbudowany klasycyzmem romantyzm nowymi aluzjami klasycznymi, nie bez związku z literacką atmosferą w Rosji i, być może, z rosyjską recepcją hierarchii lirycznych gatunków literatur europejskich w drugiej połowie lat dwudziestych XIX wieku. Poeta tworzył sonety, elegie, wpisywał się w nurt romantycznego petrarkizmu. Zarówno oda (jako baza gatunkowa Wielkiej Improwizacji), jak i intymny, a i nieco hermetyczny sonet (jako źródło gatunkowe *Do Samotności*) wydają się wspomnieniem tego stopu klasycyzmu i romantyzmu, który był Mickiewiczowi bliski w okresie rosyjskim i w pewien sposób odpowiadał sytuacji literackiej w Rosji. (Choć korci też zestawienie z sonetem w twórczości romantyków angielskich, szczególnie ze wspomnianym już w przypisach Keatsem, oraz z klasycyzującymi nawiązaniem w romantyzmie francuskim, zwłaszcza nasuwałaby się potrzeba zestawienia *Sonetów krymskich* i *Do Samotności* z hermetyzmem znacznie wprawdzie późniejszych *Chimer* Géraarda de Nerval<sup>28</sup>.) Także wywyższenie się genialnej jednostki ponad tłum, odcięcie się od ludzi i pogarda, nurtujące w Wielkiej Improwizacji, wydają się bardziej charakterystyczne dla romantyzmu rosyjskiego (dziedziczącego tu może horacjańskie *odi profanum vulgus* i naznaczonego tragizmem wyobcowania, zbędności elit) niż polskiego, w którym geniusz – tak jak w końcu Konrad, a wcześniej Konrad Wallenrod – utożsamia się ze swoją zbiorowością i gotów jest ponieść na jej rzecz ofiary. W sonecie *Do Samotności* i w Wielkiej Improwizacji ciekawe są też ślady erotyku, tak intensywnie uprawianego przez poetę w Rosji.

W wierszu *Do Samotności* motyw wody wprowadzają słowa będące echem przekładu kancony śpiewaka Laury. Datowany „Ostafiewo, 1827”, napisany więc u Piotra Wiaziemskiego, jednego z najbliższych przyjaciół-Moskali, zatytułowany *Z Petrarka* i opatrzonego incipitem włoskim „*Chiare, fresche e dolci aque*” (pisownia Mickiewicza), zaczynający się od słów „O jasne, słodkie, o przezyste wody, / W których zwierciadlanej fali / Laura kąpała swą anielską postać”<sup>29</sup>, przekład raz jeszcze wskazuje na głębokie i długotrwałe zainteresowanie Mickiewicza *Canzoniere* i jego twórcą. Choć sonety odeskie mają o wiele bardziej swobodny ton niż sonety do Laury, wydają się jedną z romantycznych prób modernizacji petrarkizmu (jako mającego kilka wieków prądu w liryce europejskiej), a poczynając od motta, wiele jest w nich też nawiązań do samego Petrarki<sup>30</sup>. Jego zbiór był dla Mickiewicza nie tylko

<sup>28</sup> To właśnie inspiracja romantycznym sonetem angielskim i francuskim odpowiedzialna jest prawdopodobnie za to, że klasycyzm bardzo przecież romantycznych *Sonetów krymskich* i *Do Samotności* ma podszewkę barokową. Być może, podobny melanz tradycji dałoby się dostrzec i w Wielkiej Improwizacji.

<sup>29</sup> A. Mickiewicz, *Wiersze 1825–1829*. Oprac. Cz. Zgorzelski. W: *Dziela wszystkie*, t. 1, cz. 2 (1972), s. 52.

<sup>30</sup> Cz. Zgorzelski interpretował związki z sonetami do Laury w pracy skupionej na problematyce koncepcji i organizacji Mickiewiczowskiego cyklu (*O sonetach odeskich*. W: *O lirykach Mickiewicza*

matrycą europejskiego sonetu miłosnego, ale i trwałym źródłem inspiracji. Przecież pogłosy kancony tłumaczonej w Ostafiewie brzmią już w pisanym w Szczorsach (w nowej redakcji włączonym później do sonetów odeskich, stanowiącym więc jakby ich załączek) wierszu *Do Niemna*, a pierwsze jej słowa zdają się antycypować inny sławny Mickiewiczowski incipit, „Nad wodą wielką i czystą”. Kanconę wypełniają słodko-gorzkie wspomnienia obecności Laury i marzenia o śmierci w uroczych miejscach wspólnego z nią niegdyś przebywania. Jak to zwykle w *Canzoniere* bywa, atmosfera waha się między zmysłowością a aspiracją do uduchowienia. Czytelnika *Do Samotności*, pamiętającego poza pierwszym wersem także „Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki – / Choć na chwilę – w sen głęboki”, uderzy nie tylko początek kancony, ale i fragment „Niech przynajmniej moje zwłoki, / Pośród zielonego pola / Zasną, gdy duch uleci ku bramom Syjonu”<sup>31</sup>, czytelnika III części *Dziadów*, a ściślej widzenia Ewy – opis kwiatów zasypujących postać Laury, ożywionych, otaczających ją jak obłok i girlanda, chcących jakby przemówić. Analogie są wyraźne, ale jeszcze bardziej – sygnalizowany ruch przemieszczania sensu. Trudno jednak nie uchwycić związku między rozkoszą i zamieraniem pływaka-twórcy unoszącego się na fali natchnienia a oscylacją odwiecznych toposów poezji miłosnej (zakorzenionych już w rzymskiej elegii) między rozkoszą marzeń o miłości a urokiem marzeń o śmierci z miłości i o grobie odwiedzanym przez kochankę. Trudno także nie zauważyć erotycznego podszycia w obrazie kwiatów-aniolków bawiących się z Ewą (czy uduchowienia, a w każdym razie ubóstwienia Laury zasypanej kwiatami).

Kancona *Chiare, fresche et dolci acque* pochodzi z pierwszej części zbioru włoskich rymów Petrarcki, poświęconej Laurze żywej. Duchowe tony odezwą się silniej w części drugiej, na cześć madonny Laury zmarłej, wspierającej jej śpiewaka w nawróceniu i w drodze do nieba, pojawiającej się we snach, by kościć jego ból i prowadzić go wzwyż. Chociaż petrarkizm towarzyszył Mickiewiczowi od młodości (słynna, ocenowana „strofa pocałunkowa” z IV części *Dziadów* była w pewnym sensie modernizacją charakterystycznego dla Petrarcki połączenia *profanum* i *sacrum* miłości), dopiero w twórczości drezdeńskiej objawi się romantyczna wersja wysublimowanej więzi z kobietą anielską, przewodniczką duchową na drodze ku Bogu, jak Beatrycze Dantego i Laura, zwłaszcza u późniejszego Petrarcki. Jest nią złączona z Konradem jedynie modlitwą wstawienniczą młodzianka Ewa z III części *Dziadów*, a przede wszystkim – Ewa z wiersza *Śniła się zima...* poprzedzającego bezpośrednio powstanie arcydramatu i, być może, przygotowującego rozbić się bani z poezją nad Mickiewiczem w drezdeńskim kościele. Ewa z obliczem już nawet nie aniola, lecz Chrystusa w momencie objawienia boskości: „Twarz piękna jako Przemienienie Pańskie”<sup>32</sup>. A jednak, podobnie jak Laura Mickiewicza z sonetu *Do Niemna*, zdaje się przeglądać w wodzie i poprawiać ukwiecone włosy. Jej postać ma odniesienie

i *Słowackiego. Eseje i studia*. Lublin 1961; oraz w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976). R. Fieguth w studium *Kwestia kompozycji cyklicznej tomu „Sonetów” (1826) Adama Mickiewicza* (w: *Rozpierzchłe gałązki*) wskazuje na metapoetyckie funkcje petrarkizmu w sonetach erotycznych polskiego autora, a samego Petrarke, w różny sposób obecnego w ich tekście, rozpatruje jako *alter ego* podmiotu cyklicznego.

<sup>31</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1825–1829*, s. 52.

<sup>32</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 52.

realne – do Henrietty Ankwiczówny, rzymskiej miłości poety. W wierszu *Do Samotności* niezgłębione kryształły jasnych czystych wód niosą pływakowi nurzającemu się w twórczych myślach, igrającemu z nimi jak z falami, radość, a nawet rozkosz, natomiast ich daleki związek z rozkoszą wspomnienia Laury w kanconie Petrarcki oraz z rozkoszą marzenia we śnie o spotkaniu z Ewą i z pragnieniem latania z nią jako jaskółką w elegii *Śniła się zima...* uświadamia erotyczne tło – czy może: tradycje erotyku – podszywające nie tylko ruch twórczy podmiotu i jego zamieranie w drezdeńskim sonecie, ale także opisy ekstazy twórczej Konrada i jego więzi z ojczyzną w Wielkiej Improwizacji. Erotyczny rytm ma zresztą cały proces wznoszenia się i opadania energii podmiotowości w wierszu *Do Samotności* – aż po małą śmierć, złożenie zwłok ostyłego, znużonego podmiotu w głębi wód samotności.

Natomiast opis więzi Konrada z ojczyzną jest sumą wszelkich ludzkich miłości, nie motywuje go sublimowany rytm zbliżenia seksualnego, ale kanibalistyczne pożeranie przedmiotu miłości, utożsamienie przez wchłonięcie – narodu i ojczyzny. Konrad połknął i wchłoniął naród, a naród jego, miłość jest tu wzajemnym pożeraniem. Być może, dla genezy tej metafory w Wielkiej Improwizacji nie bez znaczenia pozostaje poczynione przez Mickiewicza w Rosji tłumaczenie dziejów Ugolina z *Boskiej Komedii* Dantego. Nieszczęsny ojciec, niegdyś wraz z dziećmi doprowadzony do głodowej śmierci w więzieniu, słuchający prośb konających synów, by posilił się ich ciałkami, w zaświatach dosłownie i z pasją pożera swojego wroga i zabójcę. Straszliwa dosadność obrazowania Dantego metaforyzuje się i przemieszcza w nienasyconą miłość Konrada, gotowego objąć cały naród, by posilić swoje rytmicznie zatracające się ja ciałami i duszami wszystkich pokoleń Polaków, także przyszłych, w tym ciałami i duszami współczesnych czytelników Mickiewicza. Wyznanie patriotycznej miłości sumujące wszystkie role, jakie może przyjąć kochający człowiek, podobne jest do wcześniejszych ekstatycznych wyrazów miłości Konrada do samego siebie oraz do własnej twórczości, do myśli i słów traktowanych jak dzieci, ale też jak obiekty erotyczne, przedmiot zmysłowej wręcz rozkoszy, przekraczającej ojcostwo.

Z pierwiastkami klasycyzmu Mickiewicza w wersji rozwijanej przez poete w okresie rosyjskim, gdy obok elegijnej zwyczajności chętnie eksponował podniosłość podmiotu (co widać zwłaszcza w *Sonetach krymskich* i w *Farysie*), wiąże się poetyka wzniosłości oraz, co było już sygnalizowane, sam obraz poetyckiego wzlotu w obu improwizacjach Konrada. W wierszu *Do Samotności* wzlot zamieniony jest na rzucenie się w głąb na mocy logiki zawartej w łacińskim słowie „*altus*”, oznaczającym zarówno „wysoki”, jak „głęboki”. Do poetyki wzniosłości należy niewątpliwie motyw wyniesienia ponad innych i dumy twórczej, który jednak w Wielkiej Improwizacji rozrasta się nad miarę (a nurtuje i w wierszu *Do Samotności*), tak że tam, gdzie Mickiewicz miał pychę „wyrzygnąć” (bo Konrad, podniesiony przez księdza Piotra i natchniony przez Oleszkiewicza, ma zapewne jakoś dojść do pokory, której pragnął sam Mickiewicz), wydaje się nią szczególnie grzeszyć. Znaczna część Wielkiej Improwizacji wyraża niezmierny podziw Konrada dla samego siebie jako twórcy, wielką miłość do siebie i do własnej twórczości oraz przekonanie o posiadaniu ponadludzkich mocy. Konrada, podobnie jak samego Mickiewicza, umacnia w poczuciu wielkości spontaniczność i samodzielność własnego procesu twórczego, samo doświadczenie improwizacji. Z zapisów improwizacji Mickiewicza wynika, że zarów-

no przed stworzeniem III części *Dziadów*, jak i potem zdarzało mu się improwizować o swoim byciu wielkim poetą i więcej niż poetą. Połączenie aktu improwizacji z przyływem pychy odsyła do okresu rosyjskiego, w którym stało się pewnym psychicznym mechanizmem u Mickiewicza. Wtedy to polski poeta zyskał sławę improwizatora, otoczony był uwielbieniem mężczyzn i adoracją kobiet, upając się mógł poczuciem swej wielkości, doznawać niewyraźności uczuć w obcym (francuskim) języku i tamowanej pogardy wobec części przynajmniej swej obcej, rosyjskiej publiczności (mimo wielu, zapewne szczerych, przyjacieli z Rosjanami). Inaczej niż zawodowi improwizatorzy epoki, Mickiewicz przeżywał improwizacje jako dowód swoich mocy twórczych. W Wielkiej Improwizacji Konrad, gardząc słuchaczami (których został pozbawiony w wyniku nadejścia straży, ale którzy wcześniej nie wykazali się zrozumieniem dla jego wystąpień i sami mu je przerywali), upaja się pieśnią godną Boga i natury, śpiewa sam w sobie i samemu sobie. Więc bez słów? Chyba jednak nie, bo potem podziwia i każe podziwiać Bogu swe myśli i słowa oraz ich spontaniczne wypływanie z duszy twórcy lub spływanie z tego samego źródła mocy, z którego ma siły Bóg. Jest to przeciwstawione mozołowi i trudowi, jako znak wyższości. Konrad czuje się w końcu równy Bogu i postanawia się z nim zmierzyć niczym nowy tytan. Być może, jest to korelat stanów dumy z improwizacji w rosyjskich salonach i refleks rozkoszy, jaką miłości własnej zesłańca dawało uwielbienie słuchaczy. Tym silniejsze mogły być te stany, że kompensowały poczucie klęski, złamanego życia, uwięzienia na obcej ziemi. Ale дума połączona z pogardą to bardzo zła mikstura.

Także metafora podziemnej rzeki jako symbolu nieprzekazywalności myśli i uczuć poety pojawiła się w erotyku z okresu rosyjskiego, *Poezyjo! Gdzie cudny pędzel twojej ręki...*, w postaci „strumienia, / Który w podziemnej głębi rozvodzi swe jęki”, a którego nie usłyszy porównywany z bohaterką wiersza „słowik, król śpiewu”<sup>33</sup>. Z kolei w *Rozmowie* niemożność wypowiedzenia uczuć w sposób przekonujący dla „kochanki” (niekoniecznie już, jak najwyraźniej w wierszu poprzednim, nie znającej polszczyzny) każe żalić się: „I, jak w letargu, nie widzę sposobu / Wydać znak życia bym uniknął grobu”<sup>34</sup>. Przekształcenie tej myśli i obrazu pojawia się już nie w *Dziadach* nawet, ale w wierszu *Te rozkwitłe świeżo drzewa...*, o którym będzie jeszcze mowa. Samotność podmiotu prowadzi w nim do konstatacji: „Zamknę powieść mą w mogile”<sup>35</sup>. Widać, że motywy i obrazy wyrażające miłość artysty do siebie i swego dzieła czy, szerzej, refleksję poetologiczną w twórczości drezdeńskiej kształtowały się po części w obrębie poezji erotycznej z okresu rosyjskiego. Z jednej strony podkreśla to narcyzm Wielkiej Improwizacji, z drugiej – tłumaczy poniekąd fascynację, jakiej często doznaje się przy jej lekturze. Zaraźliwa, wampiryczna jest nie tylko miłość Konrada do ojczyzny, także jego miłość do siebie. Bohater tak kochany przez autora, który z nim się utożsamia, nabiera zwykle magnetycznej mocy i siły wielkiego przyciągania lub odpychania.

Intertekstualne powiązania wiersza *Do Samotności* rzucają zatem światło na

<sup>33</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1825–1829*, s. 33.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>35</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 50.



skale związków III części *Dziadów* z twórczością okresu rosyjskiego i na energię, z jaką w trakcie ich pisania odżywała w Mickiewiczu pamięć własnego doznania Rosji – w czasie wileńskiego procesu i na zesłaniu. Siła tych wspomnień wydaje się zresztą oczywista. *Dziady* są przecież w znacznym stopniu utworem o Rosji – *Ustęp* w całości, sceny dramatyczne w niemałej części. Chodzi jednak o związki i wspomnienia może mniej jawne. Scena więzienna oraz rozmowy młodzieży w salonie warszawskim i na balu u senatora podbudowane są prawdopodobnie Mickiewiczowską pamięcią nie tylko działalności filomackiej i wileńskiego procesu, ale także kontaktów z rewolucyjnymi elitami w Rosji przed powstaniem dekabrystów i aurą spotkań w gronie filomatów na zesłaniu. Zapowiadające carobójstwo i zemstę pieśni w scenie więziennej mają może bardziej ton rosyjski niż polski, choć trzeba pamiętać, że idea i fantazmat zabicia cara są jednym z węzłów łączących polski i rosyjski romantyzm (nie rozsypłanym o wiele dłużej, do końca caratu). Z kolei pełna nienawiści pieśń zemsty Konrada bardziej może kojarzyć się z ambarasującą historyków literatury improwizacją Mickiewicza na imieninach Cypriana Daszkiewicza w Moskwie<sup>36</sup> niż wszystko, co wiemy o jego i jego kolegów twórczości z czasów śledztwa i sprzed opuszczenia Litwy. W *Dziadach* pisanych po upadku powstania, gdy poeta uświadomił sobie skalę zbiorowego nieszczęścia i uczuł, jak wielka jest konieczność przetworzenia klęski w zwycięstwo, a słabości w siłę, mamy do czynienia z eskalacją emocji charakterystycznych dla spisku politycznego całkowicie już gotowego do wybuchu. Nie ma mowy o równowadze sił. Poprzez *Dziady* naród podbity i świeżo po klęsce próby wywalczenia niepodległości symbolicznie przeciwstawia się potędze imperium, przydając sobie siły do tego potrzebnej ze sposobu opowiadania o swej sytuacji. Podobna nierównowaga sił, podobna dialektyka słabości i mocy określają kondycję politycznego spisku. Chociaż formuła Wysockiego wspaniale oczyszcza podziemną, wulkaniczną siłę, w spiskowym rodowodzie *Dziadów*, wywiedzionym z polskich i rosyjskich doświadczeń poety (a pamiętajmy, że i te polskie rozgrywały się na terenie wcielonej do rosyjskiego imperium Litwy), widać moralne zwichnięcia i egzystencjalne pułapki, których część stematyzowana została przez poetę wcześniej w *Konradzie Wallenrodzie* i w wierszu *Do matki Polki*. W szczególności dochodzi w dramacie do głosu temat bezsily, upokorzenia, nienawiści, rozpadu osobowości i pewnej zafalszowanej, sztucznej jej restytucji poprzez wzmoczenie siły unicestwionego ja żarliwą identyfikacją z grupą, rozumianą jak najszerszej i jak najbardziej symbolicznie, oraz poprzez przyjęcie przez zdezonizowany podmiot roli o wymiarze ponadindywidualnym i wywyższającym, nie pozba-

<sup>36</sup> Zob. tekst i komentarz w czwartej części pierwszego tomu *Dzieł wszystkich* Mickiewicza, tj. w *Wierszach, uzupełnieniach, materiałach* (Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1986, s. 18–20) (*Ledwie z długiego wytchnąłem pienia... Improwizacja do Cypriana Daszkiewicza*) i 58–60 (komentarz, w tym dzieje przekazu tekstu, opublikowanego po raz pierwszy w tomie „Archiwum Filomatów”: *Na zesłaniu*. Wrocław 1973)). Tamże Zgorzelski publikuje też obszerny zestaw relacji o improwizacjach Mickiewicza, w tym mających miejsce w Rosji, wzbudzających zwykle ogromny podziw mieszanych pod względem narodowym świadków. Wygłaszana w gronie polskich przyjaciół, oparta na życzeniu Daszkiewiczowi losu jego wielkiego, wslawionego bojami z Moskwą imiennika, improwizacja tu przywołana czerpie radość z wizji spalonej i zburzonej Moskwy oraz topienia kobiet, a przypisywana jej czasem żartobliwość wydaje się względna (podobnie jak żartobliwość w piosence Feliksa w pierwszej scenie III części *Dziadów*).

wionej też energii mitycznej – wodza, ofiarnika, wybawiciela ojczyzny, proroka, demiurga... Ogrom uwznioślenia i przybranie mocy odpowiada upokorzeniu i słabości, a dzieje się tak, gdy niemożliwa jest skuteczna opozycja ani walka z otwartą przyłbicą, kiedy przeciwko jednostkowej i zbiorowej woli staje nie inna wola, lecz przemoc, która łamie i niszczy. Jeśli nawet związki młodzieży akademickiej i gimnazjalnej na Litwie nie były spiskami, sposób obejścia się aparatu rosyjskiego państwa z ich uczestnikami narzucił im doświadczenie podmiotowości spiskowej, w tym rozpad osobowości, która nie podlega łatwej regeneracji, przemoc bowiem naprawdę przemaga i niszczy.

Wiedział o tym Mickiewicz i dlatego zaangażował w swej pierwotnej scenie więziennej (obejmującej, przypomnijmy, trzy pierwsze sceny ostatecznej wersji) aż dwóch księży, dlatego kazał też oceniać Kapralowi pieśń i osobę Konrada w sposób zupełnie jednoznaczny. Ale czar poezji, którą Mickiewicz otoczył Konrada, wpisana w tekst narcystyczna i ekspansywna, udzielająca się czytelnikom miłość poety do swego *alter ego*, zaraźliwe uwielbienie, jakim go darzą koledzy i jakim darzy sam siebie, sprawiają, że chętnie podziwiamy jego wzniosłość, że pragniemy naśladować jego miłość do ojczyzny, że przeczuwamy w nim zbawcę narodu, że budujemy na nim do dzisiaj zbiorową tożsamość, choć dzieje się to nie wprost, ale trajektoriami skomplikowanych nawiązań. Ostatnio jednak, za sprawą atmosfery politycznej, pojawiały się i w tym zakresie rozwiązania bardzo uproszczone.

Spośród historyków literatury uwydatniających znaczenie doświadczenia spiskowego dla twórczości Mickiewicza szczególna rola przypada Marii Janion. To ona odczytała konsekwentnie *Konrada Wallenroda* jako owoc kontaktów Mickiewicza z tajnymi sprzysiężeniami w Rosji, a w *Czasie formy otwartej* wskazała na znaczenie spisku dla kształtowania się polskiego i europejskiego romantyzmu. Podkreśliła też rolę spisku jako podłoża III części *Dziadów* i przemiany Gustawa w Konrada<sup>37</sup>.

W brulionie *Dziadów*, w którym znajdowało się *Do Samotności*, Mickiewicz zapisał też, sporo zresztą wcześniej, pod tytułem *Intermezzo – smętarz*, tekst późniejszej sceny IX, już wtedy zakończonej, a jakże, rozmową guślarza i kobiety o ranie na czole Konrada. Spośród wielu interpretacji tego znaku<sup>38</sup> przypomnę tylko, jak rozumiał go pod koniec życia Stanisław Pigoń, bezpośrednio wiążący tę ranę z doświadczeniem Mickiewicza z okresu śledztwa. Zadana samemu sobie, mogąca być uleczonej tylko przez Boga, zwykle rozumiana jako skutek grzesznej pychy lub znamię samobójcze, znak grzechu Gustawa, dla późnego Pigionia była wynikiem poczucia winy mającego gnębić nie Gustawa-Konrada, ale samego Mickiewicza z powodu podpisania podczas śledztwa zobowiązania lojalności i – niestety – współpracy z policją, co, być może, zapewniło poecie lżejszy wyrok. Podobny dokument podpisało zresztą wielu z młodych więźniów, nie należy sądzić, aby z tego powodu stali się rzeczywistymi donosicielami. Samo podpisanie mogło jednak obarczyć

<sup>37</sup> M. Janion: *Tragizm Konrada Wallenroda*. W: *Romantyzm. Studia o ideałach i stylu*. Warszawa 1969; *Literatura romantyczna jako dokument spisków*. W: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984.

<sup>38</sup> Ich przegląd i własne propozycje daje Z. Majchrowski w rozdziale *Czarne znamię na czole Konrada* książki „*Poezja jak otwarta rana*”. (*Czytając Różewicza*) (Warszawa 1993).

Mickiewicza na długo wyrzutami sumienia. Według Pigonia pamięć tej winy daje się dostrzec na wielu planach III części *Dziadów*<sup>39</sup>.

Scena IX zamyka dramat. Sprawia wrażenie dość sztucznie doczepionej, obarczona jest też zbyt dużą ilością zadań: zapowiada dalsze losy Konrada (zesłanie, ale i przywództwo), łączy wileńskie i dredeńskie *Dziady*, nawiązując do ludowego obrzędu, dopowiada – tym razem w formie groteskowej – wątek Bożej pomsty na katach polskiej młodzieży, i, szerzej, na zaborcy i jego poplecznikach. Ten ostatni, rozbudowany temat czyni z niej także ogniwo zespalające sceny dramatyczne i *Dziadów* części III *Ustęp*, zakończony słowami Oleszkiewicza zapowiadającymi karę i pomstę Bożą na carze i Rosji, czego pierwszym znakiem ma być zbliżająca się powódź petersburska, po której przyjdą zdarzenia następne, w jakimś strasznym dziejotwórczym procesie rozkuwające z niewoli i samych Rosjan, i podbite przez nich ludy. Być może, najważniejszym zadaniem tej sceny i prawdziwym finałem dramatu jest jednak pokazanie rany Konrada. Czarnej plamy na czole. Znaku ka-inowego, znaku zerwania braterstwa ze swoją wspólnotą. Nie wiadomo – narodu czy po prostu ludzi. Tak czy inaczej, dramat zamykałoby to, co stało, zdaje się, u jego początku: poczucie winy i pragnienie oczyszczenia. Dochodzi ono do głosu najpierw w fantazji o nabraniu wielkiej mocy i siły zbawczej, tytanicznej lub ofiarniczej, a następnie, po opadnięciu tej fali, już tylko we włożonej w kobiece usta wstawiennej modlitwie, prośbie o uleczenie duszy cierpiącej srogie bóle.

Poczucie winy mogło – ale nie musiało – wiązać się z nieuczestniczeniem w powstaniu albo z pamięcią załamania się w czasie śledztwa. Jeżeli mówię, że to poczucie winy było w jakimś stopniu siłą sprawczą *Dziadów*, mam przede wszystkim na myśli wskazówki, jakich udziela w tym względzie tajemniczy i piękny, przywoływany tu już wiersz *Śniła się zima...*, który wydaje się inicjować proces pisania *Dziadów*, a pamiętajmy, że ich zawiązek (skryty w niedostępnym, pierwszym z dwóch zeszytów z brulionami dramatu) był przede wszystkim utworem o procesie wileńskim i o Konradzie. Pisany po przebudzeniu o marcowym poranku wiersz łączy z *Dziadami* zwłaszcza to, że on jest zapisem snu, a snów nie brakuje w dramacie Mickiewicza, i że stworzony był w natchnieniu, bez namysłu, więc tak jak, podobno, Wielka Improwizacja i chyba znaczne części *Dziadów*. W wierszu *Śniła się zima...* pojawia się postać kobiety uosabiającej więź z transcendencją i pełniącej rolę duchowej przewodniczki, zarówno tchnącej Bożą obecnością, jak bezpośredniej i laskawej. Jej obecność jest źródłem radości, pokrzepienia i wielkiej duchowej rozkoszy we śnie, przynosi wyzwolenie ze śnionej wcześniej, powtarzalnej i nużącej, coraz bardziej fałszywej sytuacji, która uniemożliwiała oczyszczenie i odrodzenie w wodach świętej rzeki. Ujrzenie Ewy wzmagą poczucie istnienia i usposabia do bycia rzeczywistym sobą, zarazem jednak każe spojrzeć w przeszłość, napawając lekkiem i poczuciem winy. Te ostatnie uczucia, jakże podobne do skruchy, powodują przebudzenie, po którym następuje zapis snu w stanie pełnej spontaniczności aktu twórczego: „Wiersze te były pisane, jak przychodziły, bez namysłu i poprawek”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> S. Pigoń, *Rana na czole Konrada*. W: *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*. Warszawa 1969. Przedruk w: *Zawsze o Nim*, wyd. 2.

<sup>40</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 54. *Śniła się zima...* jest przedmiotem wielu wybitnych odczytań. W związku z tematem oczyszczenia i duchowego odrodzenia szczególnie ciekawe są in-

Warto może przypomnieć, że według Odyńca Mickiewicz przekładał *Giaura* i doszedł do spowiedzi kalajora, gdy przerwał (zeszyt z brulionem *Dziadów* i dalszym ciągiem *Giaura* świadczy jednak, że zostawił tłumaczenie trochę wcześniej), „bo modłać się raz w kościele »poczuł, jakby się nagle nad nim bania z poezją rozbiła«. Są to własne jego wyrazy”<sup>41</sup> – i zabrał się do pisania *Dziadów*. Być może więc dramat zaczął powstawać, gdy sen następujący przy zbliżaniu się Mickiewicza do spowiedzi kalajora u Byrona uświadomił poecie potrzebę własnego oczyszczenia, a siłę do niego wiodącą dało mu, znowu za sprawą przekładu *Giaura* (podjętego w Rosji, w Dreźnie częściowo rekonstruowanego z pamięci), wspomnienie rzymskiej miłości, ostatniej, a kto wie czy nie jedynej, w której istniała jakaś zdrzutgotana przez obroty losu możliwość wewnętrznego odrodzenia, albo, ostrożniej, w której wyraziło się pragnienie i przecucie takiego odrodzenia, w horyzoncie ideowym podjętej w Dreźnie z niechęcią powieści poetyckiej Byrona zupełnie nieprawdopodobnego. Byłyby więc *Dziady* przełamaniem bajronizmu w innym jeszcze sensie, niż się to powszechnie przyznaje – przewyciężałyby czy próbowałyby przewyciężyć przede wszystkim rozpacz, zastygnięcie w nie dającej żadnej szansy na odrodzenie duchowej śmierci od wewnętrznych ran.

Rana na czole, którą Gustaw-Konrad zadał sam sobie, mogła mieć, i zapewne miała, inne, niż myślał Pigoń, pochodzenie. Jest i powinna oczywiście pozostać symbolem. Wydaje się znakiem autodestrukcji; może stałego impulsu autodestrukcyjnego, tajemnicy Mickiewiczowskiego umierania i odradzania się lub tylko umierania i powracania upiorem. Taki właśnie ruch – od życia ku śmierci i od śmierci do powrotu na scenę życia z niejasnym statusem zwłok, upiора, wampira, bezimiennego, zmartwychwstańca – pojawia się i w *Dziadach*, i w wierszu *Do Samotności*. Powtarza się bez końca w Mickiewiczowskich ujęciach podmiotowości, w jego opisach mechanizmu twórczego, a nawet w sposobie naśladowania Chrystusa przez indywiduum i naród – naśladowania w śmierci i zmartwychwstaniu. Impuls autodestrukcyjny zrozumiały jest w przypadku głębokiego naznaczenia cierpieniem, traum, strat, ciosów i urazów. Wrastający w kamień, zaczarowany młodzieniec z *Dziadów Widowiska* sam całuje zwierciadło, by „cały stał się kamieniem”<sup>42</sup>. Cóż dopiero postać tak bardzo poddana cierpieniu, zniszczona przez ciosy zewnętrzne, poraniona, jak duch Gustawa-Konrada przywołany na koniec *Dziadów*. W takiej sytuacji akty samookaleczenia nie są niczym dziwnym. W chwili gdy opada fala

---

terpretacje A. Litworni (*Nad tekstem Mickiewicza „Śniła się zima...”* „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 2), zwracającego baczną uwagę na czasową bliskość tego utworu i rozpoczęcia pisania *Dziadów* przez Mickiewicza, oraz L. Zwieryńskiego (który łączy wiersz z przemianą Konrada) w rozdziale 4 (*Symbolika oczyszczenia i regeneracji*) książki *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza* (Katowice 1998). W tejże książce znajduje się analiza motywu śmierci w wodzie pojawiającego się w wierszu *Do Samotności* (s. 154–157). Woda, zanurzenie, śmierć i odrodzenie w kontekście akwaticznym u Mickiewicza odczytywane są poprzez symbolikę chrztu.

<sup>41</sup> Ten bardzo często podawany w pracach i opowieściach o Mickiewiczu *passus* wspomnień A. E. Odyńca pochodzi z pisanego po latach od tych wydarzeń listu do L. Siemieńskiego, który przytoczył go w *Religijności i mistyce w życiu i poezjach Adama Mickiewicza* (Kraków 1871). Cytuję go za *Kroniką życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części III do „Pana Tadeusza”*: marzec 1832 – czerwiec 1834 (s. 28).

<sup>42</sup> Mickiewicz, *Dramaty*, s. 109.

ratującego przed poczuciem unicestwienia narcyzmu, Mickiewicz widzi siebie jako Konrada ze współczuciem, lecz jasno: jako postać zmasakrowaną przez odebrane i zadane sobie rany. W *Ustępie* odpowiada temu mroczna twarz Konrada skupiająca w sobie cienie nadchodzącej nocy i promieniująca ciemnością. Rzeczywiście, takiego bohatera Polaków, że posłużyć się peryfrazą Ryszarda Przybylskiego<sup>43</sup>, uzdrowić mogą tylko miłość płynąca z czyjejs autentycznej pełni bycia, modlitwa i Boże miłosierdzie. Nie będzie on ani przewodnikiem, ani wodzem, ani zbawcą, ani wzorem, ale tylko przejmującym obrazem zbiorowego losu, odbitego w skrzywieniach indywidualnych, figurą tajemniczą, to znaczy tego, czego nie rozumiemy w nas samych, zagadką, której odgadnięcie mogłoby nas jako zbiorowość, nieświadomie naśladowującą jednak tę postać, uchronić zapewne przed popadaniem w jej iluzje i wynikające z nich błędy.

## 5

Czas powstania *Ustępu* III części *Dziadów* budził zawsze dyskusje, sądzono i sądzi się czasem nadal, że mógł on być zacząty jeszcze w Rosji. Badania Pignonia i autorytet Marii Dernałowicz jako autorki drugiego tomu *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza* doprowadziły do rozpowszechnienia się przekonania, że *Ustęp* stworzony został jednak w całości w Dreźnie – z wyjątkiem, oczywiście, wiersza *Do przyjaciół Moskali*, napisanego już w Paryżu, jako ostatnie, także i chronologicznie, ogniwo *Dziadów*, przez Pignonia uważane zresztą za osobny fragment, nie należący już do *Ustępu*. Mickiewicz rozpoczął *Ustęp* po przepisaniu na czysto scen dramatycznych. Zachowały się brudnopis i czystopis oraz podwójna kartka z małą wstawką na jednej z czterech stron – sześcioma wersami z zakończenia *Oleszkiewicza*, zamykającego *Ustęp* (wersy 127–132). Stanowią one częśćkę *Oleszkiewiczowej* zapowiedzi powodzi petersburskiej jako Bożej kary dla cara i Rosji, mającej dotknąć najpierw nieświadomych poddanych. Fragment ten istnieje w zawiązku w brulionie, w czystopisie ma redakcję w zasadzie tożsamą z tekstem ostatecznym, jako wstawka – nieco odmienną w stosunku do czystopisowej. Spośród trzech opracowań omawiana wstawka jako jedyna tchnie może nie tylko surowością, ale i odrobiną współczucia dla ludzi biednych i spragnionych najprostszymi rozrywkami, którzy pomrą nocą, a teraz spokojnie śpią. Różnice między redakcjami, zmiana miejsca ewoluującego urywka w przepowiedni *Oleszkiewicza*, przesuwanie się od Beliala dzieci ku prostakom jak zwierzęta głupim świadczą o ciągłej pracy Mickiewicza nad tą drobiną tekstu i jej związkiem z całością ostatniego ogniwa *Ustępu*.

Na tej samej złożonej, podwójnej kartce znajdują się także rękopisy dwóch wierszy nie publikowanych za życia Mickiewicza: *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* i *Ja w mej chacie spać nie mogę...*<sup>44</sup> Pierwszy z nich, o charakterze poetyckiego

<sup>43</sup> Określenie to, oznaczające tajemniczą, doznającą przemian postać protagonisty kolejnych części *Dziadów*, pochodzi oczywiście z książki R. Przybylskiego *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”* (Warszawa 1993).

<sup>44</sup> Zob. informacje o rękopisie, datowaniu, recepcji i odmianach tekstu obu wierszy w wydaniu Zgorzelskiego w *Dzielnach wszystkich Mickiewicza* (*Wiersze 1829–1855*, s. 237–248; same wiersze na s. 50 i 51). Zob. też *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, s. [23]–[25],



wyznania, z powodu swojej prostoty i rzewnego tonu był wiązany z liryką łożańską, do której go nawet próbowano włączyć. Drugi zawiera stylizację na ludowość, prostotę, naiwność silniejszą i inną niż narracja *Ballad i romansów*, będąc przy tym liryką roli, monologiem żołnierza z powstania listopadowego, który dopiero co znalazł się na emigracji, przekroczywszy zapewne wraz ze swoim oddziałem granicę Prus. Wiersze te stanowią bliźniaczą parę nie tylko ze względu na eksplorowane w nich doświadczenie obczyzny, uchodźstwa, samotności. Łączy je przede wszystkim strofika i rytm trocheiczny czterostopowca. Rytm ten pamięta każdy, kto czytał lub widział *Dziady*: w nim właśnie przemawia w *Prologu* Anioł Stróż do pogrążonego we śnie Więźnia. Traktując go jako dziecko Boże (co wiąże się z całym zespołem motywów dziecięstwa i dziecięstwa Bożego w III części *Dziadów*), posługuje się prostym, obrazowym i trafiającym do serca językiem, o znacznie mniejszym poziomie komplikacji niż pierwsze słowa samego Gustawa-Konrada po przebudzeniu, nie wspominając jego późniejszych wlotów poetyckich. Przyszły prolog musiał się znajdować już w pierwszym, zaginionym zeszycie lipskim, ale dość długo wędrował na swoje miejsce: jeszcze w kopii Domeyki stanowi domknięcie, a nie otwarcie dziejów Konrada, poprzedzając scenę cementarną. Wynika z tego m.in., że Mickiewicz musiał o całym tym fragmencie często myśleć i miał go długo w aktywnej twórczej pamięci, z nim zaś rytm i ton monologu Anioła Stróża. Obdarzone tym rytmem, a zapisane przy wstawce do *Oleszkiewicza* wiersze wiąże ze sobą także wyraźna redukcja ozdobności i nadbudowy znaczeniowej, unikanie włączania w nadmiar wielkich kodów symbolicznych kultury, wreszcie nocna pora lirycznej akcji, a nawet, w jednym z nich, motyw snu. Te dwa ostatnie pierwiastki charakterystyczne są zresztą dla scen dramatycznych *Dziadów*, usytuowanych tak często nocą i naładowanych snami. Wreszcie oba liryki charakteryzuje też – znamienita i dla wiersza *Do Samotności*, o wiele bardziej skomplikowanego – rezygnacja z odwołań do jakiegokolwiek sankcji fantastycznej (w tym do fantastyki ludowej, jak np. w powstałej, być może, także na początku lat trzydziestych *Ucieczce*) lub metafizycznej jako motywacji działań podmiotu. W szczególności kondycja podmiotu nie wynika tu z realizowanej przezeń misji płynącej z odczytania potrzeb zbiorowości lub z nadania przez nadprzyrodzoną instancję. W porównaniu z ja Konrada ja w obu wierszach jest ascetycznie ogołocone z wszelkich wzmocnień swojej tożsamości i z możliwych uwzniośleń czy wywyższeń, sprowadzone do podmiotu czystego doświadczenia egzystencjalnego.

W stosunku do Wielkiej Improwizacji, a nawet do epickich (nie zdominowanych przez satyrę) partii *Ustępu* bardzo widoczne jest też obniżenie stylistyczne, rezy-

---

36–40, 193–195. O wierszu *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* najczęściej pamięta się słowa J. Przybosa w *Najwyższym z czujących* (w: *Czytając Mickiewicza*. Wyd. 3, powiększ. Warszawa 1965), ale prostotę, śpiewność i ekspresję smutku w tym liryku analizowali też m.in. Cz. Zgorzeński (*Żal poety-pielgrzyma*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*), T. Skubalanka (*Wiersz Mickiewicza „Te rozkwitłe świeżo drzewa...” wśród konwencji stylistycznych epoki*. „*Język Artystyczny*” t. 10 (1996)) i M. Cieśla-Korytowska, zestawiająca utwór Mickiewicza z hymnem *Smutno mi Boże!* Słowackiego (*Jak wyrazić smutek?* W: *Autor, autor!* Kraków 2010). O wierszu *Ja w mej chacie spać nie mogę...* zob. W. Leśniak, „*Pieśń żołnierza*” Adama Mickiewicza. „*Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie*” t. 14 (1972). Artykuł prezentuje kontekst historyczny i literacki, w tym też filiacje z motywami literatury ludowej.

gnacja z poetyki wzniosłości, ton świadomie niski. Napisane w momencie rewizji końcowych fragmentów *Oleszkiewicza* zamykającego *Ustęp*, w rytmie monologu Anioła Stróża ze sceny wtedy kończącej część dramatyczną, wiersze zdają się przechowywać moment zbiegnięcia się namysłu twórcy nad nieszczęśliwymi, prostymi i błędzącymi ludźmi, których spotka Boża kara za grzechy całej, przekraczającej ich horyzonty, struktury społecznej, nad nieoczekiwanym podobieństwem do nich Konrada i nad dziecięctwem Bożym, pozwalającym odrodzić się w prostocie każdej duszy. Oraz nad tym, co z nas zostaje, gdy wyczerpiemy do cna, zużyjemy, całą naszą miłość własną i wszelkie sposoby usensownienia i uprawomocnienia siebie, a co Mickiewicz w czasie wielkich nocy i dni drezdeńskich natchnień sprawdził swym doświadczeniem wcielenia się w postać Konrada. Przede wszystkim jednak *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* i *Ja w mej chacie spać nie mogę...* stanowią jakby kolejną, po wierszu *Do Samotności*, fazę refleksji Mickiewicza nad powstającym dziełem – *Dziadami* – oraz nad sobą jako twórcą i jako człowiekiem.

Zwłaszcza *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* ukazują od drugiej strony – od strony słabości, przygodności i smutku – proces tworzenia narodowego arcydzieła i wzmacniania podmiotu, odsłaniającego się tu w swych egzystencjalnych i historycznych (acz ujętych metaforycznie) uwarunkowaniach, w wyzuciu z wszelkich magicznych przyływów potęgi. Jedyna moc, jaka jest mu dana, to twórczość poetycka, a czy ona coś sprawi, nie wiadomo. Wieczorna serenada, cykanie świerszczy (odwiecznego symbolu muzyków i poetów) i urok zapachu kwitnących drzew, zawsze wyraźniejszy po zmroku, wywołują smutek podmiotu samotnego, określającego się jako „wdowiec i sierota”, co można rozumieć jako metaforę o wymiarze egzystencjalnym, ale i politycznym. Więc mężczyzna oddalony od rodziny, zawiedziony w miłościach, pozbawiony towarzyszy życia i faktycznie nie mający już od lat rodziców, ale też wdowiec i sierota po ojczyźnie jako kochance i matce. Jest on samotny, nie ma z kim dzielić się przeżyciem piękna wiosny i muzyką. Sieroce są także jego utwory. Wraca przytłumiony w *Dziadach*, a nurtujący już w okresie rosyjskim motyw nie tyle samotności genialnego twórcy wobec zwykłych ludzi, ile alienacji i braku zrozumienia poety poza własnym krajem, w obcojęzycznym środowisku. Rodzący wiele słów i myśli przy samotnej świecy artysta wie jednak, że i w domu, do którego nie może powrócić, nie ma już komu opowiadać. A choć tworzy, doznaje natchnień i pisze, przeświadczony jest, że zamknie powieść swą w mogile i że mimo upływu czasu nie przemienie jego żal, żal pielgrzymy – wdowca i sieroty. W planie poetologicznym „zamknę powieść mą w mogile” stanowi też kodeks refleksji Konrada z początku *Wielkiej Improwizacji* o wielkości i nieprzekazywalności jego myśli i uczuć.

Zacytowany wers i wiersz jako całość wydaje się rewersem metapoetyckich fragmentów *Wielkiej Improwizacji* o radości i dumie samotnego i samowystarczalnego twórcy, który śpiewa sam w sobie, śpiewa samemu sobie. (Taką interpretację potwierdza też zawierający istotne dla niej skreślenia autograf liryku.) Teraz jednak wygląda to o wiele mniej wspaniale i dumnie. Także proces twórczy stematyzowany w *Te rozkwitłe świeżo drzewa...*, a odnoszący się, jak sądzę, szczególnie do pisania *Dziadów* i do nocy powstania *Wielkiej Improwizacji*, przedstawia się dużo mniej imponująco niż u Konrada, choć zaznaczona jest ta sama pełnia myśli i słów, nazywanych – jak w *Wielkiej Improwizacji* – dziećmi twórcy. Nie dają one jednak

radości i nie wprawiają w euforyczną dumę. Odarty z czaru własnych słów i trwale naznaczony smutkiem, poeta może dużo mniej, niż mógł jego bohater, ozdobiony wszystkimi marzeniami o potęgze, zdolny zapewne w planowanych dalszych częściach *Dziadów* stać się wskrzesicielem ojczyzny. W wierszu *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* twórca ma o wiele mniejszą moc i opisuje to, przedstawiając samemu sobie w rzewnej i nie tyle mitycznej, co bajkowej narracji składaną czasem w myślach piosnkę i chwycenie czasem smutnego pióra jako jedyne, czym potrafi odpowiedzieć twardej rzeczywistości sieroce serce, a co wszakże nie jest w stanie odmienić nawet kondycji samego poety, zapatrzonego na samotną świecę w swojej izbie, za której oknem płynnie szczęśliwe życie obczyzny pielgrzyma, wdowca, sieroty. Wielkość uczuć i cierpień, która wynosiła Konrada i kazała mu tworzyć mimo przekonania o niewyraźności siebie, tu skłania do milczenia, nie oswobodzi ojczyzny, nie sprawi, by poeta powrócił do kraju lat dziecinnych, tam, gdzie nie był sierotą. „Nie powrócę do domu”. „Opowiadać nie mam komu”. „Zamknę powieść mą w mogile”<sup>45</sup>. I, ostatecznie, czy Mickiewicz tego nie zrobił, przez tyle późniejszych lat życia niemal nie tworząc poezji? Mało znam w pisarstwie Mickiewicza zjawisk bardziej wzruszających niż podobieństwa między *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* a Wielką Improwizacją, poddające pomniejszeniu i sprowadzające do wymiaru rzeczy najprostszych i powszechnych, takich jak smutek po stracie osobistych i narodowych nadziei, erupcję twórczą, która wyniosła na świat *Dziady*, przeniknięte płomienną wolą stworzenia słowa nurtującego w sercach ludzi i w sercu Boga. Słowo to miało przemieniać osoby i przekształcać się w czyn odradzający i uszlachetniający polskość, waląc trony despotów, mszcząc ich ofiary, budując nowy świat braterstwa ludów, rzeczy czyniąc szalone... „Odmykam okno i płacę”. „Na samotną patrzę świecę”. „Czasem piosnkę w myśli składam, / Czasem pióro smutne chwyćę”<sup>46</sup>.

W wierszu *Ja w mej chacie spać nie mogę...* Mickiewicz wciela się na chwilę w postać naiwnego żołnierza, któremu w pruskiej ziemi śni się Polska, życie powstańcze i bitwa z Moskalami. Budząc się, wypowiada on słowa miłości i przywiązania do ziemi ojczystej, marzy, że jest u siebie i czeka na wezwanie do bitwy. Jak na ostentacyjnie prosty wiersz, w spektakularny sposób ukazano w nim podtrzymywanie marzenia o życiu na łonie ojczyzny, a sterowane nostalgią gry wyobraźni podmiotu raczej przekraczają horyzonty zwykłego żołnierza – jest to jednak dość utajone. Rzucony na emigrację, bezimienny powstaniec pozostaje zanurzony we wspólnotowym doświadczeniu, jego monolog skierowany jest do kolegi, czuje się częścią swojego pułku, wspomina „nasze konie, chorągiewki”, naszych „wiarusów”<sup>47</sup>, słyszy głos swego kaprała. Ranga wodza świadczy o niskim stopniu wojskowym podmiotu, a zarazem lirycznego bohatera wiersza. Trzeba jednak pamiętać, że dla generacji Mickiewicza, wychowanej w kulcie Napoleona, kapral jako taki posiadał nimb autorytetu, także kapral z ludu czy może z zaścianka, jak zapewne ten ze scen więziennych III części *Dziadów*. Bo choć zna on łacine, w czystopisie sceny

<sup>45</sup> Mickiewicz, *Wiersze 1829–1855*, s. 50.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 51.

więziennej używa podobnych form gwarowych, jak kapral z liryku *Ja w mej chacie spać nie mogę...* w pamięci swego żołnierza.

Oczywiście, nie ma żadnych wewnątrztekstowych dowodów ani świadectw na rzecz tego, że Mickiewicz utożsamia się z podmiotem swego wiersza. Według mnie wynika to z sygnalizowanego związku utworów *Ja w mej chacie spać nie mogę...* i *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* (oraz, pośrednio, z faktu, że nie zostawszy żołnierzem powstania listopadowego, Mickiewicz aż po ostatnie swoje dni pragnął dla siebie żołnierskiego losu). Mamy do czynienia z dwiema kolejnymi projekcjami podmiotu twórcy pisanymi jako rodzaj *post scriptum* do *Dziadów*. W drugim z wierszy Mickiewicz nie tylko utożsamia się w marzeniu z prostym żołnierzem, który uczynił więcej niż on, nie biorący udziału w powstaniu, ale, niejako przy okazji, nadaje ludowy wymiar obrazowi powstania listopadowego, zgodnie ze swoim od *Ballad i romansów* po śmierć w Stambule realizowanym programem dostrzegania w ludzie podstawy i nadziei odrodzenia narodu.

Wiersz ten można włączyć do liryki powstańczej Mickiewicza, wyraża bowiem uczucia wielu uczestników zrywu po klęsce, ale można go też odbierać jako marzenie Mickiewicza o zwykłym i prostym zanurzeniu się we wspólnocie oraz o udziale w powstaniu, rozwijane już po jego upadku. W ten sposób czytany, utwór ten wzrusza mnie zwłaszcza w zestawieniu ze słynnym i czyniącym wielkie wrażenie wierszem Byrona napisanym w Missolongi, w dniu trzydziestych szóstych urodzin poety, na trzy miesiące przed śmiercią wśród greckich powstańców. Swym czynem oraz wierszem szukający chwalebnej śmierci i żołnierskiego grobu, Byron afirmował indywidualizm i potwierdzał tragicznym stemplem jedność marzenia o sobie i siebie rzeczywistego. Liryk Mickiewicza zdaje się natomiast wyrażać pragnienie polskiego poety, indywidualizmem zawsze zafascynowanego, stania się „jednym z wielu”, że posłużyć się znów frazą Kochanowskiego. Było to pragnienie, by zrzucić z siebie płaszcz Konrada, by poprzez utożsamienie się z losem prostych uczestników powstania uleczyć wewnętrzne rany i odwrócić fatum nakładające na poetę niewykonalne zadania.

Pamiętając o mroku egzystencjalnym spowijającym Gustawa, Konrada Wallenroda i Konrada, można myśleć, że takie oczyszczenie imaginacji, o jakim mówią i marzą oba wiersze Mickiewicza, wydało owoce przede wszystkim w *Panu Tadeuszu*. Po jego ukończeniu autor napisał *Epilog*, w którym objaśnił, czym było dla niego tworzenie poematu oraz w metaforyczny sposób zarysował sytuację, w jakiej ono przebiegało. *Epilog*, podobnie jak cały *Pan Tadeusz*, jest utworem demityzującym podmiot romantyczny, przenikniętym wolą nie powiększania, lecz pomniejszania indywidualności, harmonizowania jej z zewnętrżnością. M.in. stąd zwrot ku idylli epickiej i małemu światkowi kraju lat dziecińczych, który okazuje się kosmosem inaczej i może prawdziwiej niż wszechświat III części *Dziadów* i myśli Konrada. Nie zmienia to faktu, że wszyscy właściwie bohaterowie *Pana Tadeusza*, z wyjątkiem może postaci tytułowej i młodzicutkiej Zosi, są niepowtarzalni, wyraziści oraz afirmujący własne ja, a kultura szlachecka Wielkiego Księstwa Litewskiego pokazana została jako wybitnie indywidualistyczna mimo bardzo silnych więzi wspólnotowych. Sądzę, że *Pan Tadeusz* mógł powstać dzięki wewnętrżnym przemianom samoświadomości i podmiotowości Mickiewicza, zaświadczonych m.in. w lirykach ukrytych w rękopisach III części *Dziadów*, a czytane łącznie, trzy przywołane tu wiersze

stanowią podobny rodzaj metapoetyckiego komentarza w stosunku do *Dziadów*, i, zwłaszcza, Wielkiej Improwizacji, jak *Epilog* wobec *Pana Tadeusza*.

## 6

Głównym celem tej pracy było przekonanie czytelnika, że sam Mickiewicz wiedział i w pewien sposób wyraził w wierszach zachowanych przy rękopisach *Dziadów*, że *Dziady* i znaczna część jego twórczości wypływa ze złożonych źródeł – w tym także i z ciemnej, naznaczonej traumą, ranami i resentymentem energii psychicznej. Chociaż w sonecie *Ajudah* zapowiadał, że gdy poeta wzniesie bardon, namietność ucieknie w głąb morza, zostawiając na brzegu perły i korale, z których wieki uplotą mu ozdobę skroni, to jednak zdawał sobie sprawę, że groźne niepokoje serca odbijają się jakoś i na nim samym, i na jego twórczości, czyniąc z owych pereł i koralu ciemne świecidła, a z jego postaci nie tyle poetę uwieńczonego, ile upiora w ognistym wieńcu utworów ambiwalentnych acz potężnych. Tego właśnie rodzaju dzieła Mickiewicza, a zwłaszcza III część *Dziadów*, należą po dziś dzień do najsilniej narodotwórczych, najaktywniej oddziałujących na tożsamość narodową wypowiedzi w języku polskim. Kto więc chce korzystać z tych zasobów w formowaniu siebie samego lub bliźnich (co bywa ambicją nauczycieli, duchownych, publicystów i polityków), powinien mieć świadomość, że znajdzie w nich melanz zmyslenia i prawdy, że może próbować kształtować indywidualny narodowy byt w oparciu o jedno bądź drugie. Albowiem dar Mickiewicza jest dwoisty. Sam Mickiewicz po napisaniu *Dziadów* usiłował w rozmaity sposób wypełniać, bardziej czynem niż słowem, wielką rolę, którą uznawał za przeznaczoną sobie jako geniuszowi i za swój obowiązek wobec ojczyzny. Jeżeli jego wysiłki nacechowane były tragizmem i klęską, wynikało to nie tylko z potęgi przeszkód, ale i z pewnych błędów wewnętrznego rozwoju, z rozpaczliwej obrony przed destrukcją podmiotowości wywołaną cierpieniem. Podobna, nie pozostająca bez jątrzących się ran i blizn obrona negowanej tożsamości długo była losem całej wspólnoty narodowej. Wiersze zanotowane przy rękopisach *Dziadów*, *Pan Tadeusz* i liryka lozańska, utwory, w których poeta zrzuca jakby brzemie zbyt heroicznej, mityzującej go i w jakimś sensie fałszywej roli, mogą też być czytane w porządku metapoetyckim, jako znaki autorefleksji nad przyjętą misją. Mickiewicz nie staje się wtedy ani mniej ważny, ani mniej narodowy, przeciwnie, jeszcze bardziej wzrusza, gdy prowadząc nas, równocześnie przed sobą ostrzega.

Przez ponad półtora wieku rozwoju naukowej mickiewiczologii wydobywano z III części *Dziadów* nieprzebrane bogactwa zadziwiających i szlachetnych sensów, tak że w tej chwili skarbiec interpretacji jest tak rozległy, cudowny i podobny do labiryntu, że mało który umysł jest w stanie go ogarnąć w całości. A choć urobku ciągle przybywa, nawet mickiewiczolodzy pracują najczęściej w pojedynczych sztolniach tej naszej narodowej kopalni złota i drogich kamieni. Rozległość tradycji interpretacyjnej, wielość metodologicznych oraz postępująca komplikacja myśli i różnicowania języka polonistyki coraz bardziej oddalają przeciętnego studenta polonistyki, nauczyciela języka polskiego i uczniów – uczniów, czyli cały naród, mający w pewnym momencie życia *Dziady* jako lekturę obowiązkową, ale od dawna nie muszący już czytać żadnych zadawanych mu lektur – od rozumienia uniwersalne-



go, chrześcijańskiego, demokratycznego, wolnościowego i personalistycznego przesłania twórczości i życia Mickiewicza, wydając poetę na pastwę odczytań prostych i fantazmatycznych. W nich zaś odżywa i nabiera sprawczej mocy dyskretnie pomijana przy wielkich interpretacjach psychotyczna aura, w walce z którą rozdziła się jego twórczość, przewyciężająca indywidualne i zbiorowe klęski. Być może, nadszedł czas, aby pisać i o tym, co w Mickiewiczu niebezpieczne i ciemne (a przed czym ostrzegął w końcu niedawno jeszcze Miłosz), jeżeli niespodziewanie nie ma się to stać przyjmowanym z entuzjazmem rdzeniem jego bezpośredniej lub pośredniej recepcji społecznej – i jeśli to wszystko, co wiemy o Mickiewiczu wielkim i czystym, wszystkie skarby, jakie wydobyliśmy z jego słowa i czynu, mają nas dalej budować, a gdyby ojczyzna znalazła się kiedyś znowu w potrzebie – także i bronić.

#### Abstract

KWIRYNA ZIEMBA University of Gdańsk

#### THE GREAT IMPROVISATION IN THE LIGHT OF MICKIEWICZ'S LYRICS FROM THE MANUSCRIPTS OF "DZIADY" ("FOREFATHERS' EVE") PART THREE

The article presents an array of meanings of Wielka Improwizacja (The Great Improvisation) read with respect to persisting impact of *Forefathers' Eve* Part Three on Polish national identity and social behaviour. The author analyses the concept of Konrad and the poet's identification with the protagonist, and her interest is in the subject's successive strengthening and lessening – a continuous existential theme in Mickiewicz's creativity – and in a similar depiction of creative process dynamics in The Great Improvisation. The context of considerations are three poems: *Do Samotności (To Solitude)*, *Te rozkwitłe świeżo drzewa...* (*The newly blossomed trees...*) and *Ja w mej chacie spać nie mogę...* (*I cannot sleep in my house...*) interpreted as a development of subjectivity issues and poetological themes of *Forefathers' Eve*. The poems in which lessening of subjectivity in comparison with an excessively strong subject of The Great Improvisation is observed are viewed as thematic variants and poetic appositions and commentaries to the entirety of *Forefathers' Eve* Part Three, deconstructing and nuancing its pathos.