

MICHAŁ GLIŃSKI

UNIwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-5765-2531>

WIDMA WORDSWORTHA, UPIORY MICKIEWICZA ROMANTYCZNE PRZESTRZENIE WIDMOWOŚCI

WORDSWORTH'S SPECTERS, MICKIEWICZ'S REVENANTS: ROMANTIC SPACES OF SPECTRALITY

Summary: This article offers a comparative reading of the spectral elements in the writings of Adam Mickiewicz and William Wordsworth, drawing on Jacques Derrida's concept of "spectrality" and "hauntology." Both poets, as foundational figures of Romanticism in their respective literary traditions, engaged with key issues of their era through a sensitivity to the spectral. A hauntological approach provides new insights into the Romantic subject, exploring how both poets grappled with individual identity and alternative models of community.

Keywords: hauntology, Romanticism, Romantic subjectivity, William Wordsworth, Adam Mickiewicz, specter

Istnieją bardzo nieliczne studia komparatystyczne, których autorzy bezpośrednio podejmują się zestawienia twórczości Williama Wordswortha i Adama Mickiewicza, choć pewne podobieństwa zostały już dostrzeżone i stanowią najczęściej wątek poboczny w pracach kilku badaczy. Stan badań w tym względzie wyczerpująco omawia Piotr Lewicz, w jedynej do tej pory publikacji książkowej poświęconej zestawieniu twórczości obu poetów¹. W skrócie: „pozytywistyczny” nurt badań nad wpływem i bezpośrednimi relacjami intertekstualnymi długo wykluczał takie porównanie. Pojedyncze wątki w wartościowy sposób podejmowali m.in. Zygmunt Kubiak², Olga Płaszczewska³, pojawiały się również komparatystyczne zestawienia, m.in. ze Słowackim⁴ – były to w większości – jak się wydaje – cenne próby uniwersalnego, ponadnarodowego spojrzenia na myśl i literaturę romantyczną, dla których dobór tych dwóch konkretnych pisarzy nie był fundamentalnie ważny.

Celem niniejszego artykułu nie jest oczywiście kompleksowe studium porównawcze. Zamierzam przedstawić kilka wątków, które pozwalają dostrzec – pomimo głębokich różnic – wspólne dla twórczości Mickiewicza i Wordswortha uwrażliwienie na funkcjonowanie i w świecie, i w literaturze, „widmowości”. Można rozumieć ją jako zaburzoną relację z czasem, rozproszenie czy rozbiecie podmiotu czy też jako stan „nawiedzenia” przez jakiś zewnętrzny, nieokreślony wpływ. Wartościowe i funkcjonalne jest także uproszczenie jej przez Marka Fishera do oddziaływania na teraźniejszość tego, czego już lub jeszcze nie ma⁵. Podbudowę teoretyczną dalszej analizy stanowią będą widmontologia Jacquesa Derridy i inspirowane nią zagadnienia, m.in. podmiotu spektralnego – objaśniam je zwięźle w pierwszej części artykułu. Jak deklaruje w tytule, interesują mnie przede wszystkim przestrzenie, w których

¹ P. Lewicz, *Pamięć romantyczna w twórczości Adama Mickiewicza i Williama Wordswortha*, Poznań 2016.

² Por. Z. Kubiak, *Szkola stylu. Eseje z tradycji poezji europejskiej*, Warszawa 1972.

³ Zob. O. Płaszczewska, *W stronę romantycznej genologii – rekonesans*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

⁴ Zob. m.in. M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*, [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliowicz, Kraków 2000.

⁵ Zob. chociażby A. Karalus, T. Adamczewski, M. Fisher, *Od hauntologii do estetyki zewnętrzności*, [w:] idem, *Dziwaczne i osobliwe*, Gdańsk 2023, s. 141.

widmowość ma szansę się objawić jako aspekt twórczości romantyków. Wśród tych przestrzeni znajduje się m.in. sen, będący zarówno dla Mickiewicza, jak i Wordswortha – czy nawet dla wielu twórców epoki – powracającym źródłem fascynacji i inspiracji artystycznej. Na dalszym etapie zamierzam przedstawić pojawienie się widmowości we wczesnych, programowych tekstach obu poetów, a zatem u źródeł ich sporu z filozofią oświecenia; sedno sprawy stanowić będzie kwestia realności i materialnych warunków tego, co może wydawać się snem lub złudzeniem. Trzecia część analizy poświęcona będzie podmiotowości spektralnej, pojawiającej się u omawianych twórców jako odpowiedź na problemy twórczej jednostki u progu nowoczesności. Wykorzystując wspomnianą atemporalność widma, Wordsworth będzie dążył do realizacji romantycznego pragnienia powrotu do Natury – Mickiewicz zrezygnuje z tej koncepcji i na etapie tworzenia części trzeciej *Dziadów* będzie upatrywał nadziei w przyszłości, w przestrzeni mesjanistycznej obietnicy.

To, oczywiście, dwie zupełnie różne koncepcje. Szczególnie istotne jest dla mnie właśnie dostrzeżenie przejawów zrozumienia i fascynacji widmowością właśnie u tych dwóch poetów, których u początków drogi twórczej łączyło wiele podobieństw, ostatecznie jednak wypracowali dwie odmienne postawy filozoficzne i artystyczne; obie naznaczone widmowym wpływem.

Są to również poeci uznawani za „inauguratorów” nowej epoki w kulturach swoich narodów⁶. Pierwsze wydanie *Ballad lirycznych* Wordswortha i Coleridge’a w 1798 roku stanowi symboliczny początek romantyzmu na Wyspach Brytyjskich, datę wydania *Ballad i romansów* Mickiewicza uznaje się zaś analogiczny punkt przełomowy dla literatury polskiej. Obaj poeci są zaliczani więc do awangardy nowego prądu myślowego, z programowym sprzeciwem wobec skostniałego racjonalizmu, oświeceniowej sztuki poetyckiej oraz epistemologii mijającej epoki, która wykluczyła to, co empirycznie niepoznawalne poza światopogląd wykształconego człowieka. Figurą tego ostatniego, ówczesnie oraz dziś, jest powracający zmarły: przekraczający granice życia i śmierci, wiedzy i wiary, znanego i nieznanego.

⁶ To fakt, na który zwraca uwagę wielu badaczy. Kubiak, wśród innych podobieństw, dostrzega, że „Dzieło Mickiewicza i dzieło Wordswortha [...] miały od razu wywrzeć duży wpływ na literaturę swych narodów”. Por. Z. Kubiak, op. cit., s. 105.

WIDMO

„Hasło «przesąd» w *Encyclopédie* (1751–1772) wymienia «widma, sny i wizje» jako narzędzia strachu i fantazji”⁷, pisze Colin Davies, z kolei pod hasłem *fantôme* znajduje się informacja, iż „to złe wykształcenie jest źródłem widm”⁸. Nie podjawszy próby zrozumienia fenomenu „widm, snów i fantazji”, racjoniści zaprzeczyli ich istnieniu w świecie i – w rezultacie – doprowadzili do wyparcia i częściowej psychologizacji doświadczeń pozaracyjnych. Davies powołuje się na Terry Castle, która pisze: „Jeżeli duchy miały być tylko myślami, wówczas same myśli przejęły – przynajmniej hipotetycznie – nawiedzoną rzeczywistość duchów. Umysł stał się przestrzenią dla widmowej obecności”⁹. Ta widmowa obecność tego, co wyparte, zainspirowała m.in. Jacquesa Derridę, który – najwięcej czerpiąc chyba z psychoanalitycznej teorii „fantoma” opisaną przez Abrahama i Torok¹⁰ – tworzy koncepcję „widmontologii”. Francuskie *hauntologie* jest homofonem *ontologie*, co zdradza intencję badacza – widmo jest bowiem jedną z derridiańskich figur mających na celu rozbijanie binarnych opozycji w filozofii¹¹, fundujących dla tradycyjnie rozumianej ontologii: bytu/niebytu, życia/nieżycia oraz, co dla widma charakterystyczne, przeszłości i przyszłości. Jest ono w jakimś sensie atemporalne, nie przynależy nigdy do teraźniejszości, a pokolenia nawiedzone przez widmo Derrida rozpoznaje jako pozbawione własnego czasu¹².

Termin „widmo” nie oddaje znaczeń czasownika *to haunt* (czy franc. *hanter*), leży jednak blisko synonimicznego *specter* i jego źródła – *spectrum*

⁷ C. Davies, *Powrót umarłych*, tłum. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 27.

⁸ Cyt. za: ibidem.

⁹ Cyt. za: ibidem, s. 28.

¹⁰ Po raz pierwszy przedstawionych w ich wspólnej rozprawie *The Wolf Man's Magic Word*. Por. J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 122–168.

¹¹ Jednym z „Derridiańskich nierozstrzygalników”, jak nazwali je niedawno Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski w posłowie do *Dziwaczne i osobliwe Marka Fishera*, włączając w ich szereg także „śląd (trace), pharmakon czy *différance*”. Zob. A. Karalus, T. Adamczewski, op. cit., s. 139–140.

¹² J. Derrida, *Widmo Marksa. Praca żałoby, stan długu i nowa międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 47.

rozumianego tu jako zbiór możliwych wartości, z których żadna nie musi być dominująca¹³. Mając to na uwadze, określiłbym „podmiot spektralny” jako rozmyty, mający niejasny status wewnątrz tekstów, które n a w i e d z a – wprowadzam liczbę mnogą, ponieważ podmiot taki z konieczności jest seryjny, powielony. Pisząc o występowaniu widm, Derrida używa francuskiego wyrażenia *plus d'un*, które można rozumieć po prostu jako „więcej niż jeden”, ale którego pole znaczeniowe komplikuje wymowa – francuski filozof wykorzystuje w ten sposób wieloznaczność pisma względem mowy¹⁴. O seryjności widma pisze Aleksandra Ubertowska: „Mówiąc o widmach w ujęciu Derridańskim, myślimy zawsze w kategoriach s e r i i, s e r y j n o ś c i. Naturalny stan istnienia tego, co spektralne, przyjmuje formę łańcucha widm”¹⁵. Do kwestii tej powrócę w części trzeciej artykułu, starając się udowodnić, że z podmiotem takim mamy do czynienia m.in. w *Dziadach* oraz w cyklu tzw. „wierszy o Lucy” Wordswortha.

Widma są także figurą wykluczenia, pewnym rodzajem Innego – wyrzuconego poza historię, pozbawionego własnego czasu, budzącego niepokój i przez to egzorcyzmowanego. Moralny wymiar oddania sprawiedliwości widmom Derrida opisuje z zaskakującą stanowczością:

Im bardziej żywe wydaje się widmo innego, tym bardziej ono ciąży [...].
Odpowiadać za zmarłego, odpowiadać przed zmarłym. Nawiązać porozumienie i rozmówić się – w sposób pozbawiony jakiegokolwiek gwarancji czy symetrii – z tym, co nawiedza i rodzi obsesję. Nie ma nic ważniejszego i nic prawdziwszego, nie ma nic właściwszego niż owa fantasmagoria¹⁶.

¹³ Odwołuję się w tym miejscu po prostu do definicji językowej. Zob. chociażby <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/spectrum> [dostęp: 5.09.2023].

¹⁴ Zob. P. Kamuf, *Book of Addresses*, Stanford 2005 („In French, an expression says at the same time more than one and other than one: *plus d'un*. Depending on whether or not one pronounces the “s”: *plu(s)/plus*, the expression shifts registers from that of counting by ones to that of counting without number one, or of taking account of the other than one”).

¹⁵ A. Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 108.

¹⁶ J. Derrida, *Widma Marksa...* op. cit., s. 181.

Koncepcja ta wpisuje się w szerszy kontekst etycznego projektu dekonstrukcji, zwanego m.in. z problemem gošcinnošci. Derrida obok gošcinnošci warunkowej, tradycyjnej, przedstawia takŹe gošcinnošć bezwarunkowà (*absolute hospitality*)¹⁷. Nie wchodząc w szczegóły tej koncepcji, warto zaznaczyć, Źe widmontologia dotyczy nie tylko jednostek – odnosi się do kwestii etycznych i wspólnotowych. Kwestia wspólnoty, zwiàzanych z nià nadziei i zagroŹeń, będzie dla wczesnoromantycznych poetów szczególnie istotna.

PRZED OCZYMA DUSZY MOJEJ

Obecnošć w tekšcie „zjaw” tematyzuje kluczowy dla poczàtków romantyzmu problem „widzialnošci” – dowartošciowania przez ošwiecenie tego, co nacznie dostrzegalne, kosztem innych zjawisk. Maria Janion pisze w artykule *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*:

Ma rację Abrams, dowodząc, Źe ostrzeŹenia Coleridge’a przed „despotyzmem oka”, nazwanie przez Wordswortha „cielesnego oka” „najbardziej despotycznym z naszych zmysłów” to reakcje na XVIII-wieczne „natrętnie zainteresowanie zjawiskami dostrzegalnymi fizycznie”. Teraz więc nadeszła era fenomenów niedostrzegalnych „okiem cielesnym”, lecz słyszalnych, a czasem po prostu postrzeganych „okiem wewnętrznym”¹⁸.

Za reakcję na tyranię tego, co jednoznacznie dostrzegalne wzrokowo, można uznać balladę *Romantycznošć*. Sednem opisaney w utworze sceny jest kwestia realnošci nawiedzajàcej wiejskà dziewczynę zjawy, niewidocznej dla nikogo innego. Wieszc proponuje w balladzie inny model widzenia, przeciwny „szkiełku i oku”, deklarowany juŹ w znamiennym motcie z *Hamleta*:

¹⁷ Zob. J. Derrida, *Of Hospitality*, tłum. R. Bowlby, Stanford 2000, s. 25. Zakłada ona totalne otwarcie na obcego jako faktycznie obcego, Innego, bez prób osławiania go, zdobycia wiedzy o nim, bez językowej komunikacji – ta bowiem zawsze zakłada utratę prawdziwej jednostkowošci, stanowi sferę intersubiektywnego porozumienia, w którym dominuje Gospodarz, narzucający swój język Innemu.

¹⁸ M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] eadem, *Prace wybrane. Tom I. Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 47.

„Zdaje mi się, że widzę... Gdzie? / Przed oczyma duszy mojej” i wyrażony w kończącej tekst metaforze „patrzaj w serce”¹⁹.

W kontekście *Romantyczności* warto przywołać jeden z wierszy drugiego wydania *Ballad lirycznych* Wordswortha, *We are Seven*. Zawiera on bowiem odległe echo tych samych napięć, na których osnuta jest treść Mickiewiczowskiej ballady. Ta druga jest, rzecz jasna, tekstem programowym, nawiązującym bardzo bezpośrednio, nawet – jak wiadomo – personalnie²⁰, do toczonych wówczas sporów. Mocno zarysowane „Ja” autorskie śmiało wygłasza w nim swoje tezy. Wordsworth jest zdecydowanie bardziej zdystansowany, zachowawczy i dyskretny, pozwala sobie na zawieszenie sądów – są to jednak, w obu przypadkach, sądy dotyczące kwestii (nie)obecności zmarłego pośród żywych oraz kryjącego się za nią fundamentalnego pytania o granice (i uprawnione metody) ludzkiego poznania.

W *Romantyczności* głównymi osobami konfliktu są Starzec oraz zbiorowy „lud”, po którego stronie opowiada się także tekstowe „Ja”. Tę niesymetryczną parę zastępują w *We are Seven* dwie osoby: dorosły narrator oraz dziecko, mała dziewczynka. Równie klarownie uwidocznione jest tutaj zderzenie dwóch sprzecznych perspektyw.

Narrator wiersza „poety jezior” relacjonuje swoje spotkanie z dziewczynką i próby wytłumaczenia jej, że nie powinna wymieniać pośród swojego rodzeństwa zmarłego brata i siostry: „If two are in the church-yard laid, / Then ye are only five”²¹. W ostatniej strofie wiersza, pomimo nalegań opowiadającego, sytuacja pozostaje nierozwiązana:

¹⁹ Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza podaję za wydaniem jubileuszowym (A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1–16, Warszawa 1955).

²⁰ Mam na myśli znany powszechnie fakt, że w postaci Starca poeta przedstawił Jana Śniadeckiego, odpowiadając bezpośrednio na jego artykuł *O pismach klasycznych i romantycznych*, zob. A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, R. 66, z. 3, s. 39.

²¹ Wszystkie cytaty z dzieł Wordswortha pochodzą z wydania: W. Wordsworth, *William Wordsworth*, red. S. Gill, Oxford 2010.

“But they are dead; those two are dead!

“Their spirits are in heaven!”

“Twas throwing words away; for still

The little Maid would have her will,

And said, “Nay, we are seven!”

(*We are Seven*, w. 65–69)²²

Scena z wiersza Wordswortha jest prostsza, przedstawiony w niej dialog nie ma więcej świadków ani komentatorów. Dziewczynka, w przeciwieństwie do Karusi z *Romantyczności*, występuje we własnym imieniu z zaskakującą klarownością i pewnością siebie, a jej spokój wobec tematu śmierci jest co najmniej frapujący, tym bardziej u ośmiolatki. Z jej słów nie wynika też, aby nawiedzały ją duchy. Nie jest prawdą, że bohaterka nie przyjmuje do wiadomości śmierci swoich bliskich – jest wyraźnie świadoma, że odeszli („The first that died was little Jane”, „My brother John was forced to go, / And he lies by her side”). Jej niezwykle dziecięcy upór doczekał się wielu interpretacji, związanych m.in. z sytuacją społeczną Wielkiej Brytanii tego okresu²³. Należy jednak zauważyć też, że dziewczynka występuje po prostu jako równorzędny partner w ideologicznym sporze – równorzędny tym bardziej, że retoryczność pierwszego wersu, „A simple child, dear brother Jim”, dystansuje podmiot od narratora.

Jedynymi możliwymi wynikami przedstawionego w tekście sporu, z perspektywy czytelnika, są aporia i zawieszenie sądów. Poeta precyzyjnie skonstruował sytuację liryczną, w której czytelnik nie może przeniknąć umysłu bohaterki wiersza, ocenić, w jaki sposób rozumie ona i odczuwa „obecność” swojego brata i siostry. Wylicza ich bowiem wspólnie z rodzeństwem, które opuściło już dom: „And two of us at Conway dwell, / And two are gone to sea. Two of us in the church-yard lie”. Same te liczby pozostają równe, tworząc symetrię pomiędzy tymi braćmi i siostrami dziewczynki, którzy odeszli

²² Tamże, s. 23.

²³ Mam na myśli przede wszystkim dość znany esej H. Robbins, „*We Are Seven*” and the First British Census, <https://pdfs.semanticscholar.org/4997/a47ca9ce77d244b-975713d7153e88e5f00e5.pdf> [dostęp: 28.08.2020].

w miejsca znane, w miejsca nieznane – oraz zmarłymi. Bohaterka traktuje ich jednakowo. Ponadto, mieszka ona wraz z matką w chatce tuż przy cmentarzu – nie sposób więc stwierdzić, czy jej niepokojąco stoicka postawa wobec śmierci wynika po prostu z jej fizycznej bliskości, powszedniości, połączonej z naiwnością dziecka. Niemożność dokonania oceny wydaje się więc bardzo celowo wpisana w wiersz, który stawia czytelnika przed koniecznością indywidualnej, pozaracjonalnej decyzji; każe samodzielnie odpowiedzieć na postawione w pierwszej strofie, pozornie retoryczne pytanie – co małe, „proste” dziecko, może wiedzieć o śmierci?

Ballada Mickiewicza jest pomyślana nieco inaczej i zawiera apologię romantycznego szaleństwa, jakiej próżno szukać w *We are Seven* (choć w innych utworach Wordswortha – jak najbardziej²⁴). Polski poeta także konstruuje bardzo precyzyjną sytuację liryczną, której jedynym możliwym efektem jest swoisty test wiary. Dodatkowo podkreślają ten fakt zmiany dokonane przez autora w tekście. Jak zauważa Łukasz Kozak, ostatnie wersy ballady brzmiały we wcześniejszej wersji następująco: „Lecz gdy chcesz dojrzeć upiora i cudu / Miej serce i patrzaj w serce”²⁵. Wiara w zjawisko upioryzmu była podówczas przedmiotem ataków i szykan ze strony myślicieli oświeceniowych, Mickiewicz – piszący wszak *Romantyczność* przeciwko konkretnym osobom i stronnictwom – mógł zatem chcieć dodatkowo w nich ugodzić. Ostatecznie – jak pisze Kozak – „miał z pewnością świadomość, że niewidzialny duch z *Romantyczności* jest, mimo wszystko, daleki od cielesnego żywego trupa z ludowych wierzeń”²⁶.

Ujęcie Kozaka podparte jest pogłębioną pracą na źródłach, autor podąża za nimi dosyć wiernie, nawet wtedy, kiedy wychodzi naprzeciw utartym akademickim schematom. Badacz skrupulatnie odtwarza losy „upiora” – jako terminu, jako kreacji literackiej (pokrewnej wampirowi), przede wszystkim zaś jako przedmiotu nie tyle wiary, co wiedzy i powszechnych interakcji osób żyjących na terenach dzisiejszej Ukrainy czy Litwy. Niestety, badacz czasem

²⁴ Przykładem niech będzie chociażby ballada *The Thorn* i jej bohaterka, oszalała z żalu Martha Ray.

²⁵ Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021, s. 270.

²⁶ Ibidem.

stara się sprowadzić teksty literackie – także Mickiewicza – do roli jasnych źródeł o przejrzystych, stabilnych znaczeniach, często zakorzenionych w kontekście historycznym czy w biografii autora. Mimo to Kozak wnosi wiele interesujących ustaleń. Skoro autor *Ballad i romansów* zdaje sobie sprawę z cielesności upiora, to tam, gdzie wprowadza do tekstów ulotne zjawy czy widma – jak ma to miejsce w *Romantyczności* – możemy się dopatrywać tym bardziej celowego działania.

Tego, że Mickiewicz celowo stawia czytelnika w sytuacji „próby wiary”, dowodzi także Zofia Stefanowska, która zwraca uwagę na to, co wyróżnia *Romantyczność* na tle innych ballad romantycznych, w tym także Mickiewiczowskich: brak mechanizmów dystansowania się, podawania w wątpliwość wiarygodności „paranormalnych” zdarzeń i przeżyć, budowania tajemniczości przez markowanie niewiedzy narratora („Skąd przyszła? darmo śledzić kto pragnie, / Gdzie uszła? nikt jej nie zbada” [*Świtezianka*]). Badaczka pisze:

A wśród tłumu współczującego i wierzącego dwaj obserwatorzy postronni: ludzie wykształceni. Z rozmysłu sprowadzeni przez autora do miasteczka, postawieni twarzą w twarz z dziejącą się na ich oczach, w „dzień biały” cudownością ludową. Ani zasłyszane w pieśni gminnej, ani wymysł naiwnego bajora. Tu i teraz realizuje się ludowy zabobon. Wierzy-cie czy nie?²⁷

Autor *Dziadów* daje nam, przynajmniej w tym wierszu – bowiem, na co też zwraca uwagę Stefanowska, reszta *Ballad i romansów* nieco sprawę komplikuje – jasną odpowiedź: wierzymy i wierzyć powinniśmy, z uwagą pochyleni nad jednostkowym świadectwem Innego, nawet jeśli nasza relacja skazana jest, jak przewidział Derrida, na brak symetrii i wzajemności. Wordsworth nie daje odpowiedzi, kreuje jednak dość analogiczną sytuację – każąc czytelnikowi zmierzyć się, bez mediatyzacji i bez ozdobników, z prostym świadectwem osoby, która w i d z i (lub czuje) w i ę c e j.

²⁷ Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976, s. 23.

WSPÓLNOTA WIDM I JĘZYK ZMARŁYCH

Kurt Fosso przekonuje, że wizja społeczności przekazana w wierszach Wordswortha niemal zawsze oparta jest na relacji żywych ze zmarłymi; zmarli są gwarantem, spoiwem zbiorowości – również dlatego, że relacje między jej członkami w znacznej mierze wyrastają ze wspólnego przeżywania żałoby – a także jej niezbywalną częścią²⁸. Badacz przytacza liczne cytaty z rozmaitych dzieł poety, w tym także z jego prozy, które potwierdzają tę tezę; szczególnie przekonujący wydaje się aforystyczny fragment z *Preludium*: „There is / One great society alone on earth: / The noble Living and the noble Dead” (w. 967–969). Jest to niezwykle nowoczesna koncepcja, dająca się w pewnym stopniu pogodzić z myślą Derridy. Ślady podobnego myślenia można dostrzec także u Mickiewicza, zwłaszcza w *Romantyczności*.

Zacznę od różnic: dziewczynka w wierszu lakisty jest w znacznej mierze sama, a traumatyczne doświadczenie inności, niezrozumienia wydaje się jej nie dotykać. Tymczasem rozgoryczona Karusia skarży się:

Źle mnie w złych ludzi tłumie:
Płacę, a oni szydą;
Mówię, nikt nie rozumie:
Widzę, oni nie widzą!

(*Romantyczność*, w. 32–35)²⁹

Temat niezrozumienia przez wspólnotę, problem komunikacji między jednostką a zbiorowością powracają w twórczości Mickiewicza wielokrotnie. Zostały dodatkowo skomplikowane w monologu z części trzeciej *Dziadów*, która powstaje dekadę później niż ballady i przynosi świadectwo pewnych przemian w myśli wieszca; funkcjonowanie jednostki w obrębie wspólnoty pozostaje jedną z kluczowych kwestii:

Lecz ja znam, co być wolnym z łaski Moskwicina.
Łotry zdejmą mi tylko z rąk i nóg kajdany,

²⁸ Zob. K. Fosso, *Buried Communities*, New York 2003.

²⁹ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I: *Wiersze*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, s. 105.

Ale wtłoczą na duszę – ja będę wygnany!
Błąkać się w cudzoziemców, w nieprzyjaciół tłumie,
Ja śpiewak, – i nikt z mojej pieśni nie zrozumie
Nic – oprócz niekształtnego i marnego dźwięku³⁰.

Choć „złych ludzi tłum” alienuje jednostki „inne”, widzące więcej, i choć „Chcę mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie” (*Żeglarz*), to wygnanie z ojczyzny, pobyt wśród ludzi, z którymi nie można w pełni się porozumieć, okazuje się formą duchowego zniewolenia. Pismo, a zatem literatura, stanowi zagrożenie dla jednostkowego podmiotu – wskazują na to dekonstrukcyjniści, a ich stanowisko zgrabnie podsumowuje Agata Bielik-Robson, powołując się na Paula de Mana: „tekst jest zawsze śmiercią podmiotu – i na odwrót, podmiot, ośrodek żywej mowy, jest zawsze śmiercią tekstu”³¹. Pieśń, sytuująca się bliżej „mowy żywej”, jest jednak formą uzależniającą podmiot od świadomego odbiorcy, bez którego staje się „niekształtnym i marnym dźwiękiem”. Mickiewicz postępuje tutaj zaskakująco nowocześnie, przenosząc zadanie (re)konstrukcji znaczenia komunikatu (artystycznego) na jego odbiorcę. Wybrzmiewają w ten sposób lęki dotyczące słabości tworzącego podmiotu, jego zależności od wspólnoty, daje się tu zapewne zastosować wywiedziona przez Agatę Bielik-Robson z myśli Harolda Blooma kategoria „lęku przed wpływem”³². Nie jest przypadkiem, że bezpośrednio po przytoczonym monologu (jeszcze) Gustaw spisuje na ścianie więzienia swój akt zgonu i ogłasza narodziny Konrada. Wśród klasycznych interpretacji tej sceny dominuje chyba ta, zgodnie z którą symbolicznie ginie w niej romantyczny poeta-kochanek, zaczytany w balladach i romansach Gustaw, a rodzi się bojownik o wolność narodu. Warto jednak spojrzeć na nią także jako na scenę,

³⁰ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. III: *Utwory dramatyczne*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, s. 132–133.

³¹ A. Bielik-Robson, *Do dekonstrukcji i z powrotem*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 32.

³² Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010.

w której poeta proponuje rozwiązanie, nieco paradoksalne, własnej słabości i zależności od języka – wzmacnia się poprzez osłabienie, rozbija własną podmiotowość. Podejmuje walkę o odzyskanie swojego głosu, swojej pieśni, stając się podmiotem widmowym. Podczas gdy Derrida przedstawia Widmo jako wykluczonego z dyskursu Innego, który szuka swojego głosu, Maria Janion pisze: [...] Mickiewicz, podobnie jak inni romantycy, ciągle szukał dostępu do „osobnych języków” istot szczególnie naznaczonych, przebywających na granicy życia i śmierci lub pochodzących zza grobowej deski³³. Dla romantycznego podmiotu poszukiwanie języka komunikacji – również z przeszłością, ze zmarłymi – jest kwestią niezwykle istotną także dlatego, że jego samego dotyka wykluczenie; poszukuje zatem alternatywnych wzorców nawiązywania relacji.

We are Seven także porusza problem komunikacji – po pierwsze, dziewczynka usilnie tłumaczy i opisuje coś, czego jej rozmówca nie chce i nie potrafi zrozumieć. Wiersz ten nie jest jedynym, w którym angielski poeta porusza temat utraty i żałoby, ich wpływu na kształtowanie wspólnoty oraz – wreszcie – powiązanej z tymi procesami (nie)obecności Widma. Przeciwnie, Wordsworth jest wyjątkowo wyczulony na motywy związane ze śmiercią i zazwyczaj interesuje go, zwłaszcza jako autora ballad, relacja między pamięcią zbiorową a indywidualną, społecznościowy aspekt przeżywania utraty, którego ekspozycji forma ballady sprzyja. Dowodzi tego m.in. cytowany już Fosso. Źródeł tego stanu rzeczy dopatruje się on, idąc zresztą śladem wcześniejszych, pogłębionych badań, głównie w biografii poety. Wczesna śmierć obojga rodziców, zwłaszcza późniejsza o kilka lat śmierć ojca, w oczywisty sposób obarczyła umysł młodego Williama rozmyślaniami na temat utraty i żałoby. Jak podsumowuje Fosso, „śmierć rodziców stanowi traumę i dylemat, z których wyrasta znaczna część jego poezji, oraz jeszcze większa zawartą w jego poezji socjologii”³⁴. Poetycka socjologia Wordswortha wyrasta jakoby z doświadczenia samotnego dziecka i sprawia, że poeta wyjątkowo

³³ M. Janion, *Upiór z Upty. Wobec milczenia trupa*, [w:] *Śmierć Mickiewicza*, red. K. Czeczot, M. Zielińska, Warszawa 2008, s. 154.

³⁴ K. Fosso, op. cit., s. 12 („Paternal death was the trauma and dilemma out of which much of his poetry, and still more of his poetry’s sociology, appears to have sprung”).

silnie i pozytywnie wartościuje społeczność, a także stałość i „zakorzenienie” (*rootedness*³⁵). Uwrażliwia go także, co w czytelny sposób wpłynęło na tematy jego utworów, na kondycję społeczną ludzi osamotnionych, wyalienowanych.

Nieoczekiwanym nośnikiem dla etycznego wymiaru widmowości staje się ballada. Mark Sandy, badacz zajmujący się spektralnymi aspektami literatury romantycznej, pisze o balladach Wordswortha następująco:

Wordsworth's poetic ballads and tales form a record of personal, familial, social, physical, and transcendental loss, as much as they register the many layered perspectives and processes that govern communal and individual memory and grief. Sensitive to the possibilities of the ballad form, Wordsworth remains alert to the forces that shape this interplay between the personal and communal [...]. Ballads lend a lasting sense of authenticity and immediacy about the human experiences they convey, but also point to their provisional nature [...]³⁶.

Poetyka ballady ma zatem służyć pewnej spektralizacji bohaterów; jej pozorna intertekstualność, czasem wewnętrzna sprzeczność czy niepewność rozmywają ich tożsamości. Jak zwraca uwagę Stefanowska³⁷, podmiot ballad Mickiewicza także, mniej lub bardziej, dystansuje się od opowiadanych historii, nawet jeśli perspektywa, z jakiej są one opowiadane, pozostaje bardziej „jednolita” niż w wielu tekstach Wordswortha. Jak wspominałem, „Ja” autorskie w *Balladach i romansach* wątpi, przyznaje się do niewiedzy, odwołuje do lokalnych wierzeń i przekonań, korzysta z różnych perspektyw i świadectw (jak i z różnych literackich metod ich przedstawiania – w *Kurhanku Maryli* występuje przykładowo *quasi*-dramatyczny podział na role). Podobne cechy ballady z perspektywy studiów nad pamięcią dostrzega Piotr Lewicz: „struktura ballady, uznanej przez dwóch interesujących nas tu poetów za wzór

³⁵ Ibidem.

³⁶ M. Sandy, 'Still the Reckless Change We Mourn'. *Wordsworth, Loss and the Circulation of Grief*, [w:] *Grasmere 2009. Selected Papers from the Wordsworth Summer Conference*, red. R. Gravil, Tirril 2009, s. 74.

³⁷ Z. Stefanowska, op. cit., s. 23–24.

poetycki, jest magazynem pamięci zbiorowej, «spotykającej się» z pamięcią indywidualną³⁸. Lewicz skupia się w swojej pracy na relacji pamięci indywidualnej i zbiorowej z autorem i poetyckim podmiotem ballady, jego rolę „zbieracza” ludowych historii; badacz traktuje balladę jako opis momentu zetknięcia się głęboko zindywidualizowanej pamięci artysty z pamięcią społeczności, często bardzo rozproszoną³⁹.

W tym miejscu kwestie pamięci oraz żałoby przecinają się z widmowością. U źródeł „projektu romantycznego”⁴⁰ pojawia się postulat powrotu do zbiorowości i do Natury – choć indywidualizacja wartościowana jest pozytywnie, zabsolutyzowane „Ja” traci oparcie w tym, co obiektywne (lub przynajmniej intersubiektywne), co każe poszukiwać nowych formuł wspólnotowości, które nie zagrażają jednostkowej wolności i artystycznej ekspresji. Jak pokazuje zwłaszcza *Romantyczność*, wspólnota żywych, podatna na racjonalną „dyktaturę oka”, potencjalnie tej wolności zagraża.

Budowanie wspólnoty ze zmarłymi może być sposobem wyjścia z tego impasu. Wymaga ono – co, jak sądzę, przynajmniej intuicyjnie dostrzegają obaj poeci – wytworzenia podmiotów spektralnych: takich, które nie są ani żywe, ani martwe, nie są jednoznacznie obecne, nie są i nie muszą być dostrzegalne. Będąc tak dalekimi od naszych przyzwyczajęń, uczą absolutnej akceptacji wobec inności – tej odkrytej przez romantyków wewnątrz Ja (odsyłam w tym miejscu do słów o psychologizacji zjawisk nadprzyrodzonych) oraz w świecie zewnętrznym.

Zamierzam przedstawić w formie hipotezy dwa takie podmioty: bohaterkę cyklu *Lucy Poems* Wordswortha oraz Konrada/Gustawa z *Dziadów*. Świadoma tego, jak różne są to teksty, skupiam się na mocno wyabstrahowanej kwestii tego, jak funkcjonują ich widmowi „bohaterowie” – używam tego słowa bez przekonania, bowiem nie są to nawet postaci jednoznacznie obecne, a kwestia ich sprawczości jest co najmniej kontrowersyjna. Tropienie takiego podmiotu przebiega na wzór „analizy spektralnej w fizyce, gdzie – jak pisze

³⁸ P. Lewicz, op. cit., s. 58.

³⁹ Ibidem, s. 58–64.

⁴⁰ Nawiązuję do tytułu książki Agaty Bielik-Robson *Romantyzm – niedokończony projekt*.

Ubertowska – skład substancji ustala się na podstawie barwnego ‘powidoku’ jej podgrzanej próbki, lub gdy tropi się istnienie gwiazdy, której już nie ma, na podstawie pozostawionego przez nią świetlnego śladu”⁴¹.

Ta odwołująca się do fizyki definicja wybrzmiewa jednak nadzwyczaj poetycko. Stanowi ponadto interesujący wstęp do rozważań nad poematami o Lucy, w których Wordsworth stawia przed czytelnikiem zadanie nieco podobne do „tropienia istnienia gwiazdy, której już nie ma”. W jaki sposób rozproszona, widmowa tożsamość Lucy rzutuje na interpretację wierszy, w których dostrzegamy jej ślad czy też powidok?

PODMIOTOWOŚĆ SPEKTRALNA

Lucy Poems to zbiorcza nazwa, pod jaką funkcjonuje pięć liryków Wordswortha, przez samego autora nigdy formalnie niezebranych w cykl. Łączy je postać tajemniczej Lucy, a w zasadzie: jej imię, nie mamy bowiem pewności, czy odnosi się zawsze do tej samej osoby (w dodatku jest ono nieobecne w najbardziej chyba enigmatycznym z omawianych tekstów, *A Slumber did my Spirit Seal*). Lucy nie jest zatem pełnoprawną postacią. Zjawia się w wierszach z cyklu jako wspomnienie, figura utraty, przyczyna żałoby podmiotu. Bywała interpretowana jako metafora poetyckiego natchnienia, jako podświadoma projekcja wypartych pragnień autora; także w jego biografii doszukiwano się – w zasadzie od samego początku recepcji *Lucy Poems* – „prawdziwej” Lucy, niespełnionej miłości poety⁴².

⁴¹ A. Ubertowska, op. cit., s. 107.

⁴² Rzetelne wymienienie i streszczenie prac poświęconych zagadkowej Lucy z konieczności musiałyby zająć większą część tego artykułu. Jednakże, aby nie być gołosłownym, zwracam uwagę na kilka tekstów. Richard E. Matlak w *Wordsworth's Lucy Poems in Psychobiographical Context* powołuje się na liczne opracowania „psychobiograficzne”, wysuwając hipotezę, iż wiersze o Lucy są świadectwem przepracowywanej tęsknoty i zależności od Wordswortha, objawiającej się także w projekcji negatywnych emocji, i podświadomego życzenia śmierci – żywionych przez poetę wobec jego siostry, Dorothy, będącej jakoby jedną z przyczyn rozłąki z przyjacielem. Interpretację Lucy jako personifikacji poetyckiej muzy autora przedstawia z kolei Kenneth Johnston w książce *The Hidden Wordsworth* (2000).

Wierszem najwcześniejszym, w większości edycji umieszczanym jako pierwszy tekst z cyklu, jest *Strange Fits of Passion I Have Known*. Wprowadza on problematykę, wokół której będzie krążyła reszta liryków, na czele z *A Slumber Did My Spirit Seal* – oba utwory odczytywano nawet jako paralelne, opowiadające w swej istocie o tym samym przeżyciu; do wątku tego wkrótce powrócę.

W wierszu podmiot opisuje swoją podróż konno do ukochanej. Podczas nocnej jazdy dopada go stan pewnego ośpienia – wpatrzony w jaśniejący księżyc kochanek zapada w rodzaj snu na jawie i daje się nieść wierzchowcowi („Upon the moon I fixed my eye / All over the wide lea; / My horse trudged on, and we drew nigh / Those paths so dear to me” (w. 8–11). Jego stan jest jednak czymś głębszym niż zwykłym znużeniem; „In one of those sweet dreams I slept, / Kind Nature’s gentlest boon!” (w. 17–18) – deklaruje. Z owego snu wyrывa go nagle zniknięcie księżyca za zbliżającym się domem ukochanej Lucy („When down behind the cottage roof / At once the planet dropped” [w. 23–24]) oraz sprowokowana nim, niechciana, z początku zbagatelizowana myśl:

What fond and wayward thoughts will slide
Into a Lover’s head –
‘O mercy!’ to myself I cried,
‘If Lucy should be dead!’

[*Strange Fits of Passion I Have Known*, w. 25–28]⁴³

Hartman, jeden z najważniejszych nowoczesnych komentatorów Wordswortha⁴⁴, zwraca uwagę m.in. właśnie na specyfikę owego stanu utraty świadomości, w który zapada podmiot, dostrzegając – nawet jeśli tylko na poziomie użytej metafory – jego widmową naturę: „The only way to interpret *this ghostliness* (or depersonalization) is to suppose that the sense of self has been

⁴³ W. Wordsworth, op. cit., s. 103.

⁴⁴ Bielik-Robson wymienia go obok de Mana i Blooma jako „trzeciego z wielkich krytyków z Yale, którego prace nad Wordsworthem w równej mierze przyczyniły się do rewizji romantycznej”. Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, op. cit., s. 22.

elided...”⁴⁵ [podkreślenie – M.G.]. Sen podmiotu, ów „najmilszy dar w Przyrodzie”, jest według Hartmana stanem błogosławionej nieświadomości i zapomnienia, któremu obca jest myśl o śmierci. Nadrzędnym tematem cyklu nie jest zatem śmierć kochanki, lecz – jak można przypuszczać – skomplikowane i traumatyczne doświadczenie podmiotu zdającego sobie sprawę z własnej śmiertelności.

Takie odczytanie proponuje m.in. Hillis Miller, analizując inny wiersz cyklu, *A Slumber Did my Spirit Seal*. Ponownie mamy do czynienia z kontemplacją możliwej śmierci podmiotu poprzez jej projekcję na cudze doświadczenie, choć w przypadku *A Slumber...* mowa raczej o zapisie uświadomienia sobie własnej śmiertelności poprzez przeżycie śmierci ukochanej⁴⁶. Pozwalam sobie przytoczyć ten krótki liryk w całości:

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

[*A Slumber Did my Spirit Seal*, w. 1–8]⁴⁷

Po raz kolejny korzystam z oryginalnej, angielskiej wersji, choć *A Slumber...*, podobnie jak reszta wierszy o Lucy, doczekała się tłumaczenia na język polski. Znany przekład Stanisława Kryńskiego⁴⁸ pomija jednak m.in. istotne wyrażenie z wersu drugiego, „I had no *human* fears” (w tłumaczeniu: „Nie

⁴⁵ G. Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787–1814*, New Haven 1964, s. 24.

⁴⁶ Zob. J. Hillis-Miller, *On Edge. The Crossways of Contemporary Criticism*, „Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences” 1979, nr 4 (32), s. 22.

⁴⁷ W. Wordsworth, op. cit., s. 103.

⁴⁸ Zob. W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey, *Angielscy „poeci jezior”*, red. i tłum. S. Kryński, Wrocław 1963.

podlegałem lękom”). Chodzi bowiem, na co zwraca uwagę Hillis Miller, o lęki nieodłącznie związane z kondycją człowieka, a więc przede wszystkim lęk przed śmiercią: „Her seeming immortality reassured the speaker of his own, and so he did not anticipate with fear his own death. He had no human fears. To be human is to be mortal, and the most specifically human fear, it may be, is the fear of death”⁴⁹.

Wordsworth, co dostrzegają badacze, wielokrotnie mierzy się z perspektywą własnej śmiertelności, projektując ją na śmierć Innego⁵⁰. Dostrzeżony w Lucy rodzaj spektralnej podmiotowości, rozproszonej na poszczególne teksty i noszącej cechy widma, może stanowić nadzieję ratunku; jedną z tych cech jest przecież atemporalność, według Ubertowskiej „przejawiająca się w znamienym dla tego zjawiska pomieszaniu czasów, zachodzeniu ich na siebie czy też, inaczej rzecz ujmując, przybierająca formę ontologicznego «zaszczepiania» na sobie różnych wymiarów czasowości”.

Chciałbym zwrócić uwagę na podobieństwa, być może dalekie, pomiędzy tym utworem a wierszem *Gdy tu mój trup* Mickiewicza. Podczas gdy duszę podmiotu u Wordswortha skuwa „sen jakiś”, u autora *Dziadów* ulatuje ona do „ojczyzny myśli”, zostawiając za sobą „trupa” (żywego-zmarłego, który „głośno gada”). „Liczne mam serca mego rodzeństwo”, dodaje podmiot, wskazując na wspólnotowy charakter tego doświadczenia – czy też miejsca, do którego w ten sposób się udaje. Naturę „ojczyzny myśli” wnikliwie zgłębia Leszek Zwierzyński:

Dopiero w drugiej strofie – w świecie wewnętrznym (myśli, serce) – znaleziony zostaje ratunek: pozytywne zaistnienie bytu i bliskich. Nie sugeruję, iż ukazany w następnych strofach świat „Tam” istnieje jako świat wewnętrzny (pamięć, wyobraźnia), lecz to, że „Tam” da się dotrzeć tylko przez świat wewnętrzny. [...] W zwykłym („ciąglym”) języku „Tam” nie

⁴⁹ J. Hillis Miller, op. cit., s. 22.

⁵⁰ Ibidem.

jest dostępne. Przejście do świata „Tam” dokonuje się na początku trzeciej strofy gwałtownym przeskokiem (jedyna przerzutnia w wierszu)⁵¹.

Podobnie pisze o niej Marian Stala, sugerując, że jest to coś więcej niż wyidealizowany krajobraz wypełniony obrazami przeszłości: wyraża „pragnienie zbliżenia do czystej duchowości”⁵². Kluczowa jest tutaj tożsamość tajemniczej „jej”:

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las wśród łąk zielonych leci,
I wśród zbóż, jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci.

[*Gdy tu mój trup*, w. 13–16]⁵³

Tak wieszcz zamyka swój liryk. Stala kończy z kolei swój esej zdaniem: „Światło jutrzienki jest obietnicą”⁵⁴. Obietnica jest interesującym zjawiskiem – w pewnym sensie fundującym dla każdego mesjanizmu, także mickiewiczowskiego. Ma w sobie coś widmowego, dlatego, że jest absolutnie nieteraźniejsza, zawsze wysunięta w przyszłość; zrealizowana (lub złamana) przestaje być obietnicą.

Nienazwana „ona” pojawia się także w *A Slumber Did my Spirit Seal*, jest jednak czymś zupełnie innym – przechodzi rodzaj transformacji od istoty niekniętej przez czas do czegoś zamarłego w bezruchu, nieposiadającego zmysłów, a jednak nie do końca martwego, bo w jakimś sensie unieśmiertelnionego przez udział w wiecznej cykliczności Natury (*Rolled round in earth's diurnal course, / With rocks, and stones, and trees*). Obserwacja Zwierzyńskiego o przerzutni w *Gdy tu mój trup*, za pomocą której poeta oddaje „niedostępny

⁵¹ L. Zwierzyński, *Wizja mistyczna – wizja poetycka. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13), s. 23.

⁵² M. Stala, *Jako jutrzienka świeci*, [w:] A. Mickiewicz, *Brzegi Lemanu. Krąg wierszy lozańskich*, Kraków 2019, s. 132.

⁵³ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I: *Wiersze*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, s. 416.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 133.

w zwykłym języku” proces przejścia do świata „Tam” daje się zastosować również do „przestrzeni” między strofami wiersza Wordswortha, która wydaje się oddzielać dwa światy – być może światy duchowości i materii, nieśmiertelności i śmierci. Lucy, jako podmiot widmowy, granicy tej jednak się wymyka.

Dziady są w pewnym sensie projektem literackim, dojrzewającym i zmieniającym się wraz z poetą. Wordsworth włącza swoje wcześniejsze liryki w obręb swojego nigdy nie ukończonego *magnum opus*, poematu *Preludium*, również, podobnie jak dzieło Mickiewicza, inspirowanego autobiograficznie. Choć *Preludium* i *Dziady* to dwa zupełnie różne projekty, o odmiennych poetyce, różniące się na poziomie prezentowanych idei i zamiarów artystycznych, to w świetle wyżej zarysowanych cech widmowości dają się pomyśleć jako pierwsze próby sformułowania nowoczesnego podmiotu spektralnego, odpowiadającego na potrzeby związane z kondycją człowieka po oświeceniu.

Wordsworthowski projekt „ratunku” dla romantycznego poety związany jest z powrotem do Natury – możliwość i potencjalna droga tego powrotu należą zresztą do kardynalnych problemów epoki⁵⁵. Mickiewicz, pisząc *Ballady i romanse*, myśli chyba podobnie. Wiemy jednak, że przechodzi duchową przemianę i około 1832 roku wypracowuje filozofię mesjanistycznej roli Polski oraz własnego narodowowyzwoleńczego posłannictwa. Wciąż towarzyszy mu jednak projekt podmiotowości widmowej, atemporalnej i seryjnej – dowodzą tego kierunek rozwoju *Dziadów* oraz niektóre liryki z tego okresu, które często przygotowują tematy poruszane w arcydramacie⁵⁶.

⁵⁵ Fryderyk Schiller pisze: „Poeta elegijny szuka natury, ale szuka jej jako idei i w takiej doskonałości, w jakiej ona nigdy nie istniała, mimo że oplakuje ją jako coś, co kiedyś było i co tylko zostało utracone”. Cyt. za: M. Siwiec, *Romantyzm jako inter-esse*, Warszawa 2017, s. 207. Badaczka omawia tę kwestię obszerniej i dostarcza liczniejszych przykładów.

⁵⁶ Kwiryna Ziemia wskazuje m.in. wiersz *Do samotności* jako „wprawkę” do Wielkiej Improwizacji (K. Ziemia, „Wielka Improwizacja” w *świecie liryków Mickiewicza z rękopisów III części „Dziadów”*, „Pamiętnik Literacki” 2016, R. 107, z. 4); Bogusław Dopart stwierdza, że „symbolika inicjacyjna” *Śniła się zima* zostaje przez poetę zamieniona na „znak teatralny” w scenie przemiany Gustawa w Konrada (B. Dopart, *Poemat „Śniła się zima...” z perspektywy lozańskiej liryki Adama Mickiewicza*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/300162/dopart_poemat_snila_sie_zima_2022.pdf [dostęp: 5.02.2024]). Przykłady można mnożyć.

Czy w widmowej kondycji podmiotu może tkwić nadzieja? Hillis Miller w cytowanej już interpretacji nazbyt, w moim odczuciu, ulega pokusie psychologizacji i biografizmu; przemysla w niej jednak zdanie, które niezwykle trafnie ujmuje potencjał na odzyskanie przez wordsworthowski spektralny podmiot współistnienia z Naturą: „His only hope for re-establishing the bond that connected him to the world is to die without dying, to be dead, in his grave, and yet still alive”⁵⁷. Jako widmo podmiot powraca – do przeszłości, do stanu dzieciństwa, do Natury. Nie jest już w stanie pozbyć się zdobytej (samo)wiedzy, może jednak wykorzystać ją, i idącą za nią świadomość własnego rozbicia i spektralności – po to, żeby wtórnie połączyć się z Naturą. Akceptując wiedzę o śmierci, indywidualizującej i pozbawiającej podmiotowości zarazem (śmierć kochanki to przeżycie głęboko jednostkowe; martwa Lucy jest jednak uprzedmiotowiona, pozbawiona zmysłów i wszelkiej sprawczości), poeta może „umrzeć bez umierania” i trwać, wraz z odwieczną Naturą, jako widmo.

Widmowość nie jest więc jedynie objawem choroby czy traumy, nie jest tylko karą ani przekleństwem. Może, odpowiednio zrozumiana i uświadomiona, dawać nadzieję na przezwyciężenie kondycji lęku przed wpływem, na ucieczkę. W sugestii, że Widmo jest zarówno tym, co przeraża, jak i tym, co potencjalnie koi lęk, można doszukiwać się pewnej ironii; wpisuje się to jednak także w podwójną logikę derridiańskiego *pharmakonu*⁵⁸ – spektralna interpretacja powraca w tym miejscu do swych dekonstrukcjonistycznych korzeni.

PODSUMOWANIE

Zarówno dyskurs wytworzony wokół figury „Widma”, jak i w ogóle terminologia i metody związane z dekonstrukcją, budzą zrozumiałą nieufność badaczy romantyzmu. Podążając za tym, co ze swej natury jest nieuchwytnie i ulotne, widmontologia często wprowadza niejasności, z początku rozmywa znaczenia bardziej niż pomaga w ich odczytywaniu, mnoży pytania częściej

⁵⁷ J. Hillis Miller, op. cit., s. 27.

⁵⁸ Zob. J. Derrida, *Farmakon*, [w:] idem, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1993.

niż przynosi odpowiedzi. Mniemam jednak, że koncepcje takie jak podmiotowość spektralna dostarczają obiecującego sposobu patrzenia na literaturę romantyczną, programowo zajmującą się tym, co pomiędzy⁵⁹ – widzialnym a niewidzialnym, żywym i martwym itd. Najważniejsze spośród romantycznych przestrzeni „pomiędzy”, takie jak sen, fantazja, obłąd, zdobywają dzięki koncepcji widmowości potencjał nowych odczytań.

Figury duchów i zjaw powracające raz za razem w dziełach epoki nie są jedynie elementami konwencji czy stylizacji, ale sięgają kluczowych dla niej kwestii i biorą udział w najważniejszych dla niej sporach. Domagają się zatem teorii ujmującej ich (nie)obecność wraz z pełnym, *nomen omen*, spektrum jej znaczeń. Widmontologia dostarcza takiego ujęcia.

Bielik-Robson przekonuje, że romantycy inwestują w swój fantazmat pierwotności i siły ze świadomością, iż jest on fantazmatem⁶⁰. Każda inwestycja niesie za sobą element ryzyka i – nietrafiona – może doprowadzić do stanu zachwiania, nierówności; „stanu długu”, który pojawia się już w tytule *Widm Marksa (l'etat de la dette)*. Mniemam, że dzięki spektralnej lekturze dzieł Mickiewicza i Wordswortha można spoza utartego przekonania o romantycznej „silnej podmiotowości” dostrzec podmiot epoki jako rozbity, świadomy swoich ograniczeń, szukający strategii przetrwania.

⁵⁹ Kierkegaardowską kategorię „inter-esse”, rozumianą właśnie jako „to, co znajduje się pomiędzy, co nieuchwytnie, wymykające się jednoznacznym kwalifikacjom”, wykorzystuje w odniesieniu do tradycji romantycznej Magdalena Siwiec w książce *Romantyzm jako inter-esse*.

⁶⁰ A. Bielik-Robson, *Romantyzm – niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 160.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Mickiewicz A., *Dziela*, t. 1–16, Warszawa 1955.

Wordsworth W., *William Wordsworth*, red. S. Gill, Oxford 2010.

Literatura przedmiotu

Bielik-Robson A., *Do dekonstrukcji i z powrotem*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 27–38.

Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010.

Bielik-Robson A., *Romantyzm – niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

Cieśla-Korytowska M., *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*, [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 28–40.

Davies C., *Powrót umarłych*, tłum. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 22–39.

Derrida J., *Farmakon*, [w:] idem, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 43–70.

Derrida J., *Fora*. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 122–168.

Derrida J., *Of Hospitality*, tłum. R. Bowlby, Stanford 2000.

Derrida J., *Widma Marksa. Praca żałoby, stan długu i nowa międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016.

Dopart B., *Poemat „Śniła się zima...” z perspektywy lozańskiej liryki Adama Mickiewicza*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/300162/dopart_poemat_snila_sie_zima_2022.pdf [dostęp: 5.02.2024].

Fosso K., *Buried Communities*, New York 2003.

Hartman G., *Wordsworth's Poetry 1787–1814*, New Haven 1964.

Hillis Miller J., *On Edge. The Crossways of Contemporary Criticism*, „Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences” 1979, nr 4 (32), s. 13–32.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/spectrum> [dostęp: 5.09.2023].

Janion M., *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] eadem, *Prace wybrane*, t. 1. *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 43–79.

- Janion M., *Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa*, [w:] *Śmierć Mickiewicza*, red. K. Czeczot, M. Zielińska, Warszawa 2008, s. 142–172.
- Kamuf P., *Book of Addresses*, Stanford 2005.
- Karalus A., Adamczewski T., Mark Fisher. *Od hauntologii do estetyki zewnętrzności*, [w:] idem, *Dziwaczne i osobliwe*, Gdańsk 2023, s. 135–167.
- Kowalczykowska A., *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, R 66, z. 3, s. 39–57.
- Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021.
- Kubiak Z., *Szkoła stylu. Eseje z tradycji poezji europejskiej*, Warszawa 1972.
- Lewicz P., *Pamięć romantyczna w twórczości Adama Mickiewicza i Williama Wordswortha*, Poznań 2016.
- Płaszczewska O., *W stronę romantycznej genologii – rekoniesans*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 287–306.
- Robbins H., „*We Are Seven*” and the First British Census, <https://pdfs.semanticscholar.org/4997/a47ca9ce77d244b975713d7153e88e5f00e5.pdf> [dostęp: 28.08.2020].
- Sandy M., ‘*Still the Reckless Change We Mourn*’. Wordsworth, *Loss and the Circulation of Grief*, [w:] *Grasmere 2009. Selected Papers from the Wordsworth Summer Conference*, red. R. Gravil, Tirril 2009, s. 73–84.
- Siwiec M., *Romantyzm jako inter-esse*, Warszawa 2017.
- Stala M., *Jako jutrzienka świeci*, [w:] A. Mickiewicz, *Brzegi Lemanu. Krąg wierszy łożańskich*, Kraków 2019, s. 127–133.
- Stefanowska Z., *O „Romantyczności”*, [w:] tejże, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976, s. 7–26.
- Ubertowska A., *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 102–121.
- Wordsworth W., Coleridge S.T., Southey R., *Angielscy „poeci jezior”*, red. i tłum. S. Kryński, Wrocław 1963.
- Ziemia K., „*Wielka Improwizacja*” w świetle liryków Mickiewicza z rękopisów III części „*Dziadów*”, „Pamiętnik Literacki” 2016, R. 107, z. 4, s. 7–40.
- Zwierzyński L., *Wizja mistyczna – wizja poetycka. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13), s. 18–34.

NOTA O AUTORZE

Michał Gliški – krytyk, redaktor, doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą widmontologicznej rewizji polskiego romantyzmu. Publikował w „Ruchu Literackim”, „Masce” czy „Polisemii”. Interesuje się literaturą romantyczną, teorią literatury, prozą współczesną.

Kontakt: michal.glinski2@gmail.com