

Postać i język. Na przykładzie Gustawa z IV części „Dziadów” Adama Mickiewicza

TERESA SKUBALANKA
(Lublin)

Wydawałoby się, że na temat relacji między postacią literacką a stylem językowym, jakim się ona posługuje, nie można właściwie nic nowego napisać po tylu znanych opracowaniach charakteryzacji języka w literaturze. Nie będę ich tutaj nawet cytować, adresy bibliograficzne znajdzie czytelnik w opolskim *Przewodniku po stylistyce polskiej* (Gajda 1995). Niekiedy jednak obraz wspomnianych relacji przedstawia się nader skomplikowanie. Tak się ma rzecz w wypadku kreowania bohaterów literackich dzieł romantycznych, będących ludźmi o złożonej osobowości, pełniących w tekście utworu różne role semiotyczne, zaciemniane dodatkowo przez swoistą narrację, zgodną z konwencją powieści poetyckiej, zniekształcającą bieg opisywanych wydarzeń¹. Przyglądając się bliżej językowi postaci stworzonych przez Mickiewicza zwróciłam uwagę przede wszystkim na Jacka Soplicę vel Księdza Robaka, próbując odnaleźć w tekście poematu językowe wyznaczniki roli semiotycznych, jakie ta postać pełni². Ale nie jest to jedyny tego typu przypadek, mianowicie we wczesnym okresie twórczości poety, kiedy napisał tzw. *Dziady wileńsko-kowieńskie* (wyd. w r. 1823), na kartach jego dzieł pojawił się Gustaw, bohater IV części *Dziadów*, postać złożona z podobnie różnorodnych pierwiastków heterogennych jak Jacek. Role semiotyczne, przypisane Gustawowi, określił J. Kleiner jako „maski” pisząc, że pod koniec dramatu „do literackiej maski pustelnika, szaleńca, samobójcy, upióra dołączała się jeszcze jedna maska, u spadkobiercy wieku XVIII wcale nie dziwna – maska dydaktyzmu” (Kleiner 1995: 436). Gdzie indziej autor zaznaczył,

1 Wspominam o tym w szkicu pt. *Uwagi o stylu poematu Norwida „Quidam”* (Skubalanka 1977: 201).

2 Rozdz. pt. *Językowa kreacja Jacka Soplicy (Księdza Robaka)*, Skubalanka 1977.

że „nie wystarcza Mickiewiczowi ani samobójca, ani obłąkaniec, ani pustelnik, ani duch-powrotnik, ani miłośnik pamiątek łzawych. Występuje w *Dziadach* kochanek, który jest i szaleńcem, i pustelnikiem, i samobójcą, i upiorem” (s. 408). Wspominając o „arlekinadzie stroju zszytego z materiałów różnych” Kleiner stwierdził, że „czystym i przenikającym do głębin serca staje się ten głos dopiero wtedy, gdy pozwala zapomnieć o kostiumie obłąkańca, pustelnika, samobójcy, upiора – i gdy żar lirycznego uniesienia opanowuje w nim epik – i gdy spośród strumienia rwącego wyodrębniają się wyraziste twory tego typu lirycznego, którego Mickiewicz był władcą samoistnym – liryki zobiektywizowanej, liryki sprawozdawczej” (s. 416-417). Punktem wyjścia tych wnikliwych uwag wybitnego uczonego, było przekonanie, że Gustaw realizuje przede wszystkim autobiograficzną koncepcję bohatera, tj. staje się odbiciem przeżyć młodego Mickiewicza – inne jego wcielenia to tylko mało znaczące maski, kostiumy. Na podstawie uważnej lektury tej części *Dziadów* trudno bez reszty przyjąć takie rozumienie postaci Gustawa. Jak sądzę, uczony zastosował tu kryterium wartościujące.

Na podstawie wytypowanych przez Kleinera kreacji bohatera oraz własnej lektury można założyć, że wstępnie wyznaczone niżej główne role semiotyczne Gustawa, znajdują odbicie w języku, jakim się on posługuje. Na scenie dramatu pojawiają się scaleni w jednej osobie:

- 1) Pustelnik,
- 2) Kochanek,
- 3) Szaleniec,
- 4) Upiór.

Role te często nakładają się na siebie, a inne (ucznia, pouczającego ducha-mentora) nie mają takiej wyrazistości.

Pustelnik – tak tytułuje osobę dramatu poeta w didaskaliach i w wyznaniu *Jestem pustelnik* (40) – łączy się z wyobrażeniem sentymentalnego pasterza³. Między innymi wynika to z uogólniającej apostrofy, skierowanej do przyjaciół:

Zimnym cyrklem chcą mierzyć piękności zalety!
Jak wilk lub jak astronom patrzą na niebo.
Inny jest wzrok pasterza, kochanka, poety (64)⁴.

3 Tu i w innych miejscach dramatu widzę nawiązanie do niedocenionego przez badaczy genezy romantycznej uczuciowości dramatu F. Zabłockiego *Pasterz szalony* (por. m. in. motywowaną tym tekstem postać Filona w *Balladynie*), o czym pisałam w rozdziale pt. *Interpretacja stylistyczna Balladyny*, (Skubalanka 1977).

4 Podstawą analizy jest tekst IV cz. *Dziadów*, opublikowany w *Dzielałach* [Wydanie Jubileuszowe], t. 3. *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1955. Przykłady lokalizuję podając w nawiasie cyfry oznaczające strony tego dzieła.

Nie chodzi tu bynajmniej o świętobliwego męża, doradcę władców i grzeszników, jak w *Liliach* czy *Balladynie*, lecz o młodego samotnika rodem z piosenki tłumaczonej z Schillera *Jüngling am Bache*. Postać taką często spotykało się w literaturze ówczesnej, był to – jak pisze Kleiner – „sentymentalny pustelnik”, człowiek „czulego serca”, miłujący kwiaty i drzewa, i noszący drogie mu pamiątki – fetysze (Kleiner 1995: 408). W IV części *Dziadów* również pojawiają się wskaźniki sentymentalnego pustelnicstwa: chatka, domek, kwiatki, ptaszęta, szmer strumyka (zdrobnienia!), czule serce (42), pochodzenie z lasu (50). Jednakże taki rekwizyt jak listek cyprysu pełni funkcję dwuznaczną, ponieważ niezależnie od swojej sentymentalnej genezy został uwikłany przez poetę w pole semantyczne cmentarza, a także miłości, o czym jeszcze niżej. Podobnie typowe dla pustelnika słownictwo samotności zazębia się ze słownictwem śmierci i miłości:

„Wy nie wiecie,
Jak ciężka śmierć pustelnika!
Konając patrzy na świat, sam jeden na świecie” (86),
„Jak trup samotny [...] Leżałem na zroszonej gorzkim płaczem dami” (81).

W wypowiedziach miłosnych Gustawa sentymentalne elementy języka stapiają się w jedność stylową z romantycznymi. Myślę, że literacka maska pustelnika istotnie była maską, zresztą znika po rozpoznaniu w Gustawie przez księdza dawnego ucznia, co się symbolicznie zaznacza w zmienionej nazwie postaci. Od tego miejsca wyraziście uwydatnia się w tekście rola semiotyczna kochanka. Pod względem stylistycznym stanowi ona stop sentymentalno-romantyczny, ale nie tylko. Jak pisałam swego czasu w książce o słownictwie poezji miłosnej Słowackiego, „poezja miłosna, w dużej mierze także poezja Słowackiego, przetwarza stale te same motywy i podobne struktury [dotyczy to także strony językowej]. Styl tej poezji zawiera w sobie wiele pierwiastków ogólnopolskich, żywiąc się jednocześnie tradycją kultury europejskiej” (Skubalanka 1966: 324-325)⁵.

O dawności polskiego słownictwa i polskiej frazeologii miłosnej świadczy następujące zestawienie:

5 Moja praca habilitacyjna wyszła zaledwie w 100 egzemplarzach i została prawie zapomniana. W niniejszym szkicu sięgam do niej często, ponieważ zawiera bogatą dokumentację słownictwa miłosnego, poczynając od czasów antycznych, opartą na kartotece 95 tys. przykładów (w skrócie SłM). Wiele uwag o słownictwie miłosnym znajduje się też w rozdziale *Nad tekstem poematu Juliusza Słowackiego „W Szwajcarii”*, w: Skubalanka 1977.

Średniowieczne listy miłosne z XV w.	IV cz. <i>Dziadów</i>
1. serce wielmi zranione	Zdrów na twarzy, lecz w sercu głębokie ma rany (49), I na cóż ból rozdrażniać w przygojonej ranie? (81)
2. serce me jęło barzo płakać	2. Przestań płakać, przestań szlochać (54), <u>Ach, to wspomnienie serce mi rozdarło!</u> (57)
3. Żałość wielką i boleść mam w swoim sercu	3. Podzielam twoją boleść (48), Co dzień cały w sercu tkwi boleśnie (65), Chociaż się dziwnym kłębkim twoja żałość gmatwa (64)
4. zgasić płomień miłości	4. Z piersi moich para bucha, Ogień płonie! (43), I póki żyję, te iskry nie zgasną (67), <u>Toż samo uczucie paliło!</u> (79).
5. wdychać	5. Ach! wdycham! czegoż wdycham? <u>ha! westchnałem za nią</u> (87)
6. wspominać, zapomnieć	6. Ja zapomnę? o! rozkazać snadno! (54), Czy na moje wspomnienie rumieni się skromnie? (70), <u>Nie! nie mogę zapomnieć o niej i umarły</u> (87)

A oto inne przykłady leksyki tradycyjnej z późniejszych wieków, powiązane z cytowanymi powyżej:

- 1) Gore i sercu rana dojmuje niezgojona STremb Pis 2,28, I z najszybszej w sercu rany/ Głębokie wydał westchnienie! Kn Poez 119, coś serce przeszywa Goet Wert 107.
- 2) Przestań już szlochać Szym PPOśw 249, (stałe *serce* jako synonim *miłości*;) nocy bez snu, serce bez nadziei Krop JiA 2,70, „Główna część słownictwa płaczu w materiale opiera się jednakże nie na synonimach *płakać*, *szlochać* itp., lecz na peryfrazach z wyrazem *lża*” SłM 243].
- 3) Mnie zawsze w sercu niepokodne burze. AMor Poez 67, A końcem każdej skłonności/ Żałość, westchnienie, utrata Kn Dz 2,253, tęskność i żal niezmierny Kn Dz 2,34 [Największy zasięg czasowy ma *żał* SłM 97].
- 4) Tem mię srodzej palą płomienie miłości! Szarz PPM 18, ogień [...] wybucha SZim Rok 75, płomień się rozrzuca AMor Poez 120, O, ty serce moje! Próżno się palisz tkliwie i czuło. Kn Poez 81, To serce, co płomieniem miłości goreje ESłow Mend 4,10, lada chwila wybuchniesz płomieniem, który śmierć tylko zgasić zdoła. Krop JiA 1,23.
- 5) Nie wierzę temu, by westchnąć raz nie miała. JKoch Pśn 119, Na cóż te lzy, wdychania i szlochy? Kn Dz 2,35.
- 6) Wspomni na moje chęci Padw 53, Palmira mię słodko wspomnie Karp Poez 6, Ulotnej chwili wspomnienie Kn Dz 2,196.

Związki językowe wypowiedzi postaci IV cz. *Dziadów* (zwłaszcza Gustawa) z tradycją polskiej literatury miłosnej wychodzą poza ten kanon, o czym świadczą liczne analogie. Dla przykładu przytaczam niektóre z nich (w nawiasy kwadratowe ujmuję cytaty i omówienia z mojej książki *SiM*):

o miłości: Jeślim płochym obraził zapalem (46), tchnienie zapalu (48), zapal gwałtowny (Książd, 70) – [*zapal i upal* miłosny od XVII w.], Czuję twe zapaly AMor Poez 108, wewnętrzne zapaly Kn Poez 68;

niewinność miłości: Niewinna miłość (52), Została przy mnie jedna niewinności szata! (71) – [o czystej, skromnej miłości i o kochankach *SiM* 217];

więzy miłości: Teraz, kiedy złych ludzi odłącza nas ręka,/ Rozciąga się ten łańcuch, ale się nie spęka! (52), Czucia nasze [...] Łańcuchem od jednego skreślone ogniska (53), Bóg osnuł przyszłe węzły [...], a tyś je rozstrzygła! (82) – Srogie łańcuchy na swym sercu czuję JKoch PPM 12, Całowałem łańcuchy, w które byłem kuty. STremb Pis 1,43, Miło dla ciebie znosić te pociski,/ Te blizny i te kajdany Kn Poez 74;

jedność w miłości: a) Złączy się znowu jedność, dusza z duszą zleje; (53), Tak znaliśmy nawzajem czucia wspólnej duszy (84) – Usta nam się złączyły,/ Dusza z duszą gadała. Karp Poez 36; b) Jej wyglądam, za nią gonię,/ Zawsze przy mnie, lecz nie ze mną! (66), I przyczepiony do lubej postaci,/ Jej tylko stoję się cieniem. (94 i inne miejsca) – Nieodstępnie się przywiąż!/ Do kochanka me cienie,/ I ciebie sobą okrażaj,/ Byś je brał w odetchnienie. STremb Pis 2,61-2, Za znikłym już cieniem/ Chodzę – żywy cień. KBrodz Poez 1,149;

służba miłosna: była myśli mych panią (77), – Jest chętnego serca pani Kn Poez 149, [o służbie miłosnej *SiM* 155];

nazwy kochanków: kochanek (47), kochanka (48 i inne miejsca), Najpiękniejsza ze wszystkich dziewica (54), nadludzka dziewica (87), piękna dziewczyna (67) – [*kochanek, kochanka* dopiero w XIX w. przyjmują znaczenie ‘konkubin, konkubina’: od XVII w. zaczyna się popularyzować *dziewica*, w tekstach nowszych także *kobieta, dziewczica* rozpowszechniła się po przekładach *Pieśni Osjana*, szczególnie częsta w poezji Mickiewicza; *dziewczyna* już w XVII w. *SiM* 144 i in.];

nazwy kochanków związane z porównaniem do istot nieziemskich: a) Najpiękniejsza jak aniołek raju (54), Bóg mnie zrobił poddanym anioła (95), śladem lubego anioła (95 i inne miejsca) – aniele Padw 70, SzZim Rok 22, postrzegłem kobietę, a raczej Anioła Mwir M 50, Anielską jesteś istotą ABrodz Zab 44; b) oko niebianki (62), Szukałem tej boskiej kochanki, której na podświetlonym nie bywało świetle (48) – niebianka STremb Pis 2,24, niebianko w tej ziemskiej postaci! ESłow Mend 4,28, twarz boska ESłow Prop 4,270, bóstwo słodczy Krop Pis 74, boską piękność Flor GzK 2,55;

uroda kobiety: a) Ten sam Bóg stworzył miłość, który stworzył wdzięki. (52), jak cień błędzący przy kochanych wdzykach (95) – Serce jej wdzięki zawiera. Kn Poez 151, wdzięki Karp Poez 44, Krop JiA 1,48, [forma l. mn. pod wpływem francuskim, upowszechniona w XVIII w. *SiM* 176]; b) Uchodzi z lica krasa (58, cytat z *Kurhanka Maryli*) – krasa JKoch Pśn 93, [*krasa i krasny* w XVII i XVIII w. *SiM* 177];

określenie oczu, ust, twarzy kobiety: a) Jak w pierścionku/ Brylant pała,/ Takie jaśniały w jej oczach płomienie (59, cytat z *Kurhanka*), Jakie tylko uczucie na mych oczach błysło,/ Natychmiast lotem promyka/ Aż do jej serca przenika (84-5), słodycz spojrzenia (82) – [Poza barwą w opisie oczu zazwyczaj podkreśla się powszechnie blask źrenic, porównywanych do rozmaitych ciał niebieskich, np. do słońca SłM 185], słodkie oczęta Karp Poez 34; b) Usta, gdzie się róża kwieci (58, cytat z *Kurhanka*) – różane lica Kn Dz 2,132 i u wielu innych poetów; c) a lica jej bardzo blade (54), Zbladłeś, przeziębłeś strasznie, drżysz jak listek (Ksiądz) – bladeść twarzy AMor Poez 92, Julia, drżąca jak jej serce, blada jak światło księżycy Krop JiA 2,105, [o oznakach fizjologicznych uczucia SłM 237 i in.];

cechy psychiczne kochanków: a) Nieczuła, lepsza od tych niby czułych ludzi; (51), A ona jest tak czuła, tak łatwo dotkliwa/ Jako na trawce wiosenne puchy (84, przypomina to określenie Ewy w spowiedzi Jacka Soplicy jako „wiosennej gąsieniczki”), [w XVIII w. szczególnie rozpowszechnione były epitety *czuły* i *tkliwy* SłM 93]; b) sercem oziębłym, obojętną twarzą (82) – obojętny MWirt M 111, Żart sobie czynisz, że próżno szaleję/ I że nad zimnym sercem goreję. Kn Poez 86; c) Za coś dla mnie tyle uwielbiona? (47), O! luba (55, także w funkcji rzeczownika tu i w innych miejscach), jej luby (82), Płacz, moja luba (87) – ulubiony SZim Rok 6 razy, [najczęstsze określenia to *miły* i *luby*, częste zwłaszcza u Książnika SłM 92]; d) I została na kształt głazu (60), ja stoję jak skała (84), Niech będzie ślepą, martwą jak opoka (84), Kamienni ludzie! (8) – Jam nie kamień ani też nieużyta skała SZim Rok 74, A serce jak ta opoka! Kn Dz 2,154;

pocałunek: Ty cukrowych ust lubej nie tknąłeś ni razu! (55) – Całowałem cie gwałtem me wdzięczne kochanie./ I cukrem mi się zdało ono całowanie Szarz PPM 239, [*pocałunek* dopiero u romantyków, przedtem m.in. *całowanie* SłM 293];

rozstanie: ażebyś [...] utracił na wieki! (48), Powiedz, jak dawno płaczę lubej straty (51), i ona przede mną ucieka! (55) – Uciekłeś mi, śnie mój złoty KBrodz Poez 1,128, [o obfitej synonimice rozstania SłM 315, o frazie *Bądź zdrów* piszę obszerniej gdzie indziej]⁶;

śmierć, samobójstwo z miłości: Ona umarła i ożyć nie może!... (57), Śmierć ta dwie społem osoby ugodzi./ Lecz moje tylko zabija nadzieje (60), twój Gustaw umiera! (87 i wiele innych przykładów) – I ten, który ożył, umarł dla miłości Padw 37, Z ciebie śmierci mam przyczynę An Wir 1,155, por. też Zabł Poez 390, [słownictwo z kręgu śmierci występuje w różnych funkcjach od wieków SłM 318];

uczucie i stany uczuciowe towarzyszące miłości: a) **nadzieja:** Bo tutaj wszelkie dla nas umarły nadzieje (53), Miałemże od niej choć przez sen nadzieję? (85) – [*nadzieja* w poezji miłosnej stale łączy się z miłością SłM 94], b) **marzenie:** Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł; (47) – Sen to, sen luby na chwilę/ Marą mię wdzięczną uludził: Kn Dz 1,178, Jak mnie prześladuje jej postać! Na jawie i we śnie całą mą duszę wypełnia. Goet Wert 112; c) **cierpienie:** A znasz ty nieszczęście? (47), dobrowolnych szukałeś męczarni. (Ksiądz) (81), Sprzeżność ostatnich w świecie pieszczot i męczarni! (81) – Miłość jest dla ciebie nieszczęściem. Krop JiA 1,89, Także to być musi, że to, co nas uszczęśliwia, źródłem być musi naszego nie-

6 Rozdział pt. *Uwagi o analizie stylu w badaniach tekstologicznych (na przykładzie wybranych tekstów Słowackiego)*, w: Skubalanka 1977).

szczęścia. Goet Wert 60, w męczarni ulżenie ESłow Mend 4,49, por. także w *Dziadach*: po co to jęczenie? (67) – Ben NŚl 2,144 i u innych, d) **porównanie do trucizny**: Sam przyprowadziłem jady, od których szaleję! (85) – Zrządzenie los mój jadem zatrulo Kn Poez, e) **nienawiść, żądza**: żądza (48), Wściekłość mnie osłepiła (81), Po cóż ta wściekłość? (85), namiętność (Książd) 63 – złość AMor Poez 131, Karp Poez 21, Każdego swoja lubość, swoja żądza pędzi; Sim Siel 24, namiętność STremb Pis 1,33, Kn Poez 86;

gesty symboliczne: bez duszy padłem (81) – [o gestach symbolicznych SiM 239, w literaturze romantycznej rozpowszechniony był upadek na ziemię w ostatecznej rozpacz, szczególnie w *Werterze* i werterowskich romansach, ale także: Tam flet o drzewo tłucze, z nóg się wali Karp Poez 17, potem padłszy na ziemię, potok rzewnych łez wylałem MWirt M 70];

określenia intensyfikujące: a) **porównania do nieba i piekła**: Młodości mojej niebo i tortury! (47), zginąłem w niebie (55), Ty dla mnie ziemię piekłem zrobiłeś (do Książd) [...] i rajem! (73), I zapaliłaś nieczne ogniska [...], Które się wiecznym piekłem między nami żarzą (83), by-wam albo w niebiosach, albo w piekła mękach (95), I jestem w niebie! (95), Kto za życia choć raz był w niebie (95) – A mnie się zdało, że byłem wszystek w niebie. JKoch Pśn 102, nazwałem cię rajem SZim Rok 51, niebo na ziemi MWirt M 125 – Gdybym na zawsze stracił twarz przyjemną, / W piekle bym, zda się, utonął. Kn Poez 77, Czuję piekło w mym łonie Fel BR 51; b) **peryfrastyczne intensywa płaczu**: [gałąz cyprysową] gorącą łez moich polewałem rzeką (51) – Do ciebie ja przez morze łez mych nie przybędę. SZim Rok 22, nad mych łez potokiem Kn Dz 1,182, Ale stałbym się łzami tylko, łzami! / Bym się gorzkiemi zalewał zdrojami Kn Dz 1, 184.

Nasuwa się pytanie, na czym polega ta nowość języka miłosnego Gustawa, o której pisze Kleiner: „W surowej niejako masie liryzmu, napełniającej część czwartą, uczucie indywidualne ze swoją historią wypowiedziało się tak całkowicie, tak bez zastrzeżeń, bez osłony, jak nigdy jeszcze w Polsce [...]. Każde słowo budzi wiarę, że mieści pełną prawdę. [...] To słowo przynosi literaturze polskiej nowy język namiętności i tkliwości, kipiący bogactwem tonów i odcieni, nie znający konwencjonalnego zniwelowania. Dążono już do nowej mowy serca; Kropiński, Bernatowicz, Kasperowski przemawiają stylem uniesień, zachwytów, rozpacz, wykształconych przez Russa i jego następców. Obfitość wykrzyknień, pauz, pytań w spowiedzi Gustawa czyni ją tworem znamienitym tej samej epoki – ale gdy u tamtych raz po raz liryzm przechodzi w nadużycie zmanierowanego słowa, tutaj ma ono swą wagę wewnętrzną, swą – konieczność” (Skubalanka 1977: 441-442).

Na podstawie przytoczonych przeze mnie wyżej danych można z całą pewnością stwierdzić, że styl językowy miłosnych wynurzeń Gustawa jest mocno osadzony w tradycji poezji erotycznej, jak zresztą język każdego poety piszącego na temat miłości. Inna może być figuratywność, kompozycja językowa tekstu, odmienne tworzywo poetyckie, ale i tak muszą się pojawić charakterystyczne wyznaczniki tego stylu, tak np. awangardowy Przyboś w wierszu *Wieczór po-*

mieści w rymie wyrazy *żał – dał*, a w pointowej metaforze (*twoje dłonie sieją między nami dał*) znajdują się utarte *twoje dłonie i między nami*.

Język partii miłosnych (używam tu określenia język mając na myśli idiolekt poetycki) IV części *Dziadów* mimo swej tradycyjności korzysta z dorobku poprzedników w sposób wybiórczy. Wyjątkowo archaiczne np. wydają mi się cytowane wyżej *cukrowe usta łubej*, częste używanie wyrazów *luba*, *luby* i *dziewica* w znaczeniu ‘dziewczyna’.

Ale i w stosunku do nowatorskiego języka polskich sentymentalistów, którzy ostatecznie zerwali z pewnymi staropolskimi synonimami i formułami (Skubałanka 1985: 156 i in.), widać pewną niezależność. Emfaticzny styl ówczesnych romansów obfitował m.in. w nadmiar intensyfikujących określeń np.:

tak wyłącznie, tak nadzwyczajnie w niej się zakochał. MWirt M 177, Malwino! kocham cię nad wszelkie wyrazy, kocham cię, jak cię nikt nie kochał, jak cię nigdy nikt kochać nie będzie! ibid. 71, Gdy ciebie nie ma, nic nie ma, gdzie ciebie nie ma, tam jest okropność. Gdzie ty jesteś, tam jest szczęście, życie, niebo. Krop JiA 1,61.

Mickiewicz stosuje wprawdzie intensiwa, używając np. nie spotykanych synonimów *ubóstwiać*, *ubóstwienie*, *wściekłość* (*wściekłość mnie oślepiła*), rozbudowując antynonimiczne pole nieba i piekła (zwłaszcza określenia związane z tym ostatnim pojęciem rzucają się w oczy, może także w związku z upiorową rolą Gustawa), ale zdaje się charakteryzować intensywność uczucia także poprzez gesty i czyny, co następnie rozwinie w swej dalszej twórczości. A więc Gustaw nie tylko jak Werter pada na ziemię w rozpacz i popełnia samobójstwo, ale przebija kochankę okiem (84), ukochana odrzuca pamiątkowy listek (80), narrator metaforycznie ujmuje zaciąganie długów (74), mówi o czytaniu książek zbójceckich (73), nawet charakterystyka kochanki realizuje się poprzez wymienienie szeregu czynności, jakie zazwyczaj wykonuje (79).

Konkretyzacja opisu stanów uczuciowych szczególnie widoczna jest w metaforycznym ujęciu kamienia, jako składnika wielu związków frazeologicznych, odnoszących się do znaczenia nieczułości. Oto jak się w tekście dramatu przedstawia stosunek narratora lirycznego do „kamiennych ludzi”. Metafora ta, obudowana symbolicznymi gestami, pełni dwojaką funkcję: intensyfikuje opisywane uczucie i jednocześnie wartościuje stosunek otoczenia do tego przeżycia:

Gustaw

Dzisiaj po latach tyłu, po takiej przemianie,
Na miejscach najszcześniejszych w najsmutniejszym stanie!
Gdybyś wziął martwy kamień, z którym igra dziecię,
I gdybyś z tym kamieniem obchodził po świecie,
A potem, do Ojczyzny wróciwszy z daleka,

Ten sam kamień, dla tegoż samego człowieka,
Co nim kiedyś jak dziecko igrał przy piastunie,
Dziś dla starca zmarłego dał pod głowę w trunie;
Gdyby z tego kamienia gorzka łza nie ciekła,
Księżę, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła! (77)

Z kontekstu można wyczytać informację o takim ogromie cierpienia, że nawet kamień powinien mu współczuć.

Innym charakterystycznym wyróżnikiem języka miłości w tej części *Dziadów* jest gradacja opisywanych uczuć. Wiąże się ona także po części ze stopniowym rozszyfrowywaniem postaci Gustawa-kochanka, który w pewnej chwili przestaje być „pustelnikiem”, a odsłania swoje przeżycia w konwencji obłąkanego z miłości. Współgranie tych dwu ról semiotycznych bohatera powołuje do życia wiele istotnych innowacji językowostylistycznych. Taki stopień eksperymentalnej wręcz innowacyjności można porównać jedynie do przekształceń języka bajek Mickiewicza, o czym tak trafnie i wnikliwie pisał swego czasu Gaertner (1934). Wracając do opisów gradacyjnych może najlepszym przykładem będzie tu piosenka śpiewana wspólnie z dziećmi o dziewczynie, która wspominając kochanka najpierw zakochana wspomina go co chwilę, potem czuła – co dnia, co tygodnia, dobra – co miesiąca, wreszcie grzeczna – jeszcze raz na rok.

Kompozycja dramatu jest bardzo złożona wewnętrznie, a to dzięki m.in. przemienności stanów uczuciowych bohatera i odpowiadających im wyrażen językowych. Na tym miejscu ograniczę się do wymienienia cząstek tekstu ukształtowanych tematycznie na zasadzie semantycznych związków konotacyjnych i przy uwzględnieniu czynników etymologicznych i genologicznych. Nie uwzględniam tutaj bardziej wyrafinowanych struktur tekstowych, jakich badanie w dramatach romantycznych postuluje ostatnio M. Wojtak (1992).

Kiedy na scenie dramatu pojawia się Pustelnik, problematyka erotyczna w jego wypowiedziach zaczyna się od przytoczenia fragmentu piosenki *Kto miłości nie zna* i sentymentalnego wierszyka Schillera *Z pałaców sterczących dumnie...* Potem dialog z Księdzem rozwija się na zasadzie, którą określa Ksiądz następująco: „Ja swoje, a on swoje: – nie widzi, nie słucha” (43), czyli tak, jak rozmawia się z osobą niezupełnie normalną. Zresztą w didaskaliach znajduje się informacja, że Pustelnik mówi z *pomieszaniem i smutnie sam do siebie* (44). Po kilku replikach znowu pojawia się fragment piosenki miłosnej i wreszcie następują aluzje-cytaty do romansów Russa i Goethego. Wreszcie pod koniec monologu o marzeniach miłosnych ujawnia się pierwsza osobista wzmianka o utraconej kochance, tj. po 170 wierszach tekstu dramatu. Następuje z kolei rozbudowany epizod z gałązką jedliny, który jednoznacznie wskazuje na szaleństwo gościa. Z kolei nakładają się na siebie dwie płaszczyzny opisu: doznań

obląkanego i realnego obrazu pożegnania kochanków. Tak więc właściwie od tego miejsca na plan pierwszy wysuwa się rola semiotyczna kochanka, nie bez odniesień do roli szaleńca, autocytatów biograficznych, i do roli upiora, która wyraźniej zaznacza się dopiero przy złowróżbnym pianiu koguta. Od tego miejsca 3 role: kochanka, szaleńca i upiora występują łącznie, dopiero po scenie samobójstwa zaczyna wyraźnie dominować „osobowość”, że się tak można wyrazić, ducha-powrotnika. O epizodzie z dodatkowo wtrąconą rolą ucznia Księdza nie będę się bliżej rozwodzić.

Naszkicowana tu najogólniej przemienność form wypowiedzi Gustawa to jedna z najbardziej charakterystycznych innowacyjnych cech narracji bohatera, wnosząca istotne *novum* także do partii zawierających wyznania miłosne. Taka kompozycja umożliwia w pełni odtworzenie skomplikowanych odcieni, napięć i antynomii przeżywanych doznań: żalu, ironii, rozpacz, nienawiści i tklivości, czyli tego, co nazwał poeta „sprzecznością pieszczot i męczarni” (81). Zastanawia przy tym dbałość o zachowanie ciągłości nastrojowej przedstawianych obrazów, zwłaszcza zaś obrazu rozstania (53 i n.). W scenerii jesiennej kochanek błądzi romantycznie przy księżycu, tymczasem pojawia się kochanka „grobowej podobna kolumnie”. Dzięki temu wyrażeniu ogród zamienia się w cmentarz miłości. „Lica jej bardzo blade”, suknia biała jak u ducha. Po nakazie zapomnienia kochanek mówi: „Ja zapomnę? o! rozkazać snadno! / Rozkaż, luba twym cieniem, niechaj wraz przepadną / I niech zapomną biegać za twym ciałem!...” (54). *Cienie* wydają się tu dwuznaczne, mowa tu i o cieniu realnym człowieka i o cieniu, który jest duchem.

W drugiej, przywołanej wspomnieniem, scenie pożegnania (78 i n.) pojawia się apostrofa do altany: „Altano! mego szczęścia kolebko i grobie!” z charakterystycznym *grobem*, a następnie (skądinąd antropomorfizowany, ale o tym jeszcze niżej) rekwizyt sentymentalnej miłości, podzielony na dwoje listek, przy czym kochanka porzuca symbolicznie swoją połowę. Zgodnie z semantyczną dominantą cmentarza jest to listek cyprysu, drzewa sadzonego przy grobach. Tym sposobem dokonuje się tu metamorfoza stylu sentymentalnego w romantyczny symbol śmierci miłości.

Najistotniejsza nowość języka Gustawa wypływa moim zdaniem z innej jego roli w dramacie: z roli człowieka szalonego, splecionej językowo z wyznaniem miłosnym i nieznacznie z początku zasygnalizowanymi cechami ducha-powrotnika. Właśnie ten rys „poczwarnej kompozycji” *Dziadów*, jak to określał sam autor, sprawił, że dzieło to przełamało schematy klasycystyczne i sentymentalne i stało się zapowiedzią nowej poetyki. Pisałam kiedyś, że utożsamianie miłości z szaleństwem lub z inną chorobą, dopatrywanie się czarów w zakochaniu – są równie

stare jak poezja miłosna (SłM 41). Oto kilka przykładów z różnych wieków: Niech kocha i szaleje AMor Poez 117, Żart sobie czynisz, że próżno szaleję Kn Poez 86, jestem nawiedzony od mojej Charyty. Zabł Pszał 2,258, Niech więc moje szaleństwo będzie mą obroną. ESłow Mend 4,12, a to wszystko, co widziałem, zdaje mi się odtąd snem, marzeniem, obłąkaniem Krop JiA 2,54, miłość szalona ibid. 1,100. Jednak sposób przedstawienia stanu szaleństwa jest u Mickiewicza całkowicie odmienny.

O szaleństwie wielokrotnie się mówi w tekście *Dziadów*. Pierwszą oznaką szaleństwa bohatera jest jego „dziwaczny ubiór”. Dzieci, które w sztuce pełnią funkcję komentatorów realistycznych (jak w bajce *Król jest nagi*, podczas gdy Ksiądz reprezentuje różne postawy polemiczne wobec Gustawa) pierwsze zauważają niezwykłość gościa w słowach: „Ach, trup, trup! upiór, ladaco!” (40)⁷, co zapowiada inną z kolei rolę Gustawa, dalej wyśmiewają jego dziwaczny strój (45), na co reaguje bohater przypowieścią o wiejskiej wariatce. Dalej padają słowa dziecięcia: „Biega i gada ani to, ni owo” (49). Ksiądz wyjaśnia: „On ma rozum pomieszany” i następuje znamienna scena z gałązką jedliny. Dzieci też stawiają realistyczne pytanie: „Czy można, żeby robaki/ Rozmawiały tak jak ludzie?” (68). Gustaw zachęca je do odbioru prawdziwego głosu z zaświatów, dobijającego się z kantorka: „Proszę o troje paciorków” (92), co przeraża Księdza, nie zaś dzieci. W świetle całego przebiegu zachowań dzieci, możemy przypuścić, że to one właśnie, ostatecznie przekonane przez Gustawa, stanowią ostatni chór utworu. Sprawa ta była przedmiotem sprzecznych opinii badaczy. Zainteresowanie interpretacją niedopowiedzianych sensów dramatu zaczęło się zresztą jeszcze w XIX w., co wyśmiewał Norwid w ironicznym wierszu pt. *Teza (na katedrę literatury)*, mając na myśli prymitywną i dosłowną wykładnię dramatu:

Dziady są zbyt tragiczne – nie ma w nich kobiety,
Tylko Ksiądz... i to jeszcze ksiądz proboszcz, niestety!
W ciemnej izbie, gdzie tli się ogień pomaleńku –
Pytanie: czy dlatego Gustaw z wiechą w ręku??
Pytanie, nad którego sensem by usychał
Egzegeta Tyszyński – i Grabowski Michał –
Bystry Nehring! – Tarnowski, co zna quint-esencje! –
Albowiem można z wiechy robić konferencje!
Komin gdy wytrzesz, światłość silniejszą się stawia itd⁸.

7 *Ladaco* tu w znac. ‘jakiś złoczyńca’

8 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, 2: *Wiersze*, część druga, Warszawa 1971, s. 256.

„Wiecha” zasługuje jednak na osobny artykuł, ponieważ staje się przedmiotem antropomorfizacji, jak listek cyprysu, robaczek świętojański, kołatek, zabójcza zawiązka z włosów. Wszystkie te elementy uzyskują w tekście znaczenie symboliczne, powiązane konotacyjnie z miłością (z wyjątkiem motyla-ćmy). Z tego też względu jedlinę zmienia Gustaw ostatecznie w „gałąź cyprysu” (51). Z drugiej strony widzimy tu oznaki pomieszania zmysłów, urojenia paradoksalne, typowe dla schizofreników. Ale szaleństwo Gustawa sięga dalej, głębiej, w samą istotę języka, zmierzając w odwrotnym do antropomorfizacji kierunku. Antropomorfizacje stwarzają byty nierealne, tymczasem niektóre struktury językowe Gustaw odrealnia, traktując je dosłownie. Wykładnikami tej postawy wobec języka stają się deleksykalizacje i defrazeologizacje, jako szczególny przypadek tych ostatnich, a także udosławianie metafor. Wspomniałam wyżej o konwencji ognia w opisach miłości. Tymczasem Gustaw jako człowiek szalony rozbija tę konwencję nadając wytartym określeniom znaczenie dosłowne:

Ksiądz mówi do Pustelnika:

Kiedy tak chwalisz mój dom i kominek,
Patrz, oto ogień służąca nakłada,
Siądź i pogrzej się; tobie potrzebny spoczynek.

Pustelnik

Pogrzej się! dobra, Księżu, arcyprzednia rada!

W tym miejscu nadaje słowu *pogrzej się* interpretację przenośną, za chwilę jednak następuje proces odwrotny: (*śpiewa pokazując na piersi*)

Nie wiesz, jaki tu żar płonie,
Mimo deszczu, mimo chłodu,
Zawsze płonie!
Nieraz chwytam śniegu, lodu,
Na gorącym cisnę łonie;
I śnieg tonie, i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!
Stopiłby kruszce i głązy
Gorszy niż ten tysiąc razy,

(pokazując kominek)

Milion razy!
I śnieg tonie, i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie! (42-3).

Nie tylko defrazeologizacja, ale również intensyfikacja, a także opis przeżyć poprzez opis działań – charakterystyka ognia poprzez ukazanie skutku jego działania, określenie porównawcze *gorszy niż ten tysiąc razy, milion razy*, synonim intensyfikacji *bucha* tworzą całą serię wymownych określeń niezwyklej, dziwnej siły uczucia, określeń tak odbiegających jako całość od konwencjonalnych opisów dzięki przerażająco realnym odniesieniom semantycznym.

Nie znaczy to, że w tekście dramatu nie ma także bezpośrednich nazw szaleństwa, jak np. eufemistyczne określenie tej przypadłości jako choroby w ustach Księdza (48, 49). Po słynnej scenie upadku na ziemię Gustaw mówi o sobie: „bez duszy padłem... (**po pauzie**). Myślałem, że bez duszy... tylko bez rozumu!” (81). Pośrednio określa swój stan następująco: „Muszę przypomnieć! (**przypomina**) Tak się w głowie kręci! (58), ha! Szał romansowy!/ Przeklęte zawroty głowy!... (66), Głos ten jakby blaskiem gromu/ Rozum mój z mroczącego wydobywa cienia!” (72), wreszcie po samobójstwie bohater ironicznie pod adresem Księdza oświadcza, że to tylko „skutki szału” (90). Kleiner zwracał uwagę na pewne typowe objawy obłąkania Gustawa, na przerzucanie się ze skrajności w skrajność, „zygzaki” myśli, manię prześladowczą, urojenia, automatyzm psychiczny i monoideizm.

Myślę też, że przejawiające się także w innych miejscach tekstu materialne pojmowanie utartych, przenośnych frazemów może także wynikać z odmiennej, nie-normalnej postawy wobec języka. Tak np. potoczny idiomatyczny związek frazeologiczny *rzucić grochem o ścianę* w ustach Gustawa ulega przekształceniu:

Słyszałem od niej słówek pięknobrzmiących wiele:
„Ojczyzna i nauki, słowa, przyjaciele!”
Lecz teraz groch ten całkiem od ściany odpada,
Ja sobie spokojnie drzemię. (61)

Funkcjonalnie dwuznaczna wydaje się gra słów związana ze sceną samobójstwa:

Ksiądz

Ratujcie, przebóg, może jaka rada!
Ach, już, już kona, wbił do rękoności,
Padł ofiarą szaleństwa!

Gustaw

(z zimnym uśmiechem)
Przecież nie upada! (88)

Modyfikacji ulega tutaj zwrot *paść ofiarą czegoś*, kiedy Gustaw rozbija idiomatyczne znaczenie frazeologizmu, mówiąc o upadaniu w sensie fizycznym.

Wspominając wyżej o dwuznacznej funkcjonalności tego zabiegu miałam na myśli także inną rolę semiotyczną bohatera – rolę upiora, ducha-powrotnika, który nie podlega zwykłym fizycznym prawom dotyczącym człowieka.

O ile Pustelnik z czasem znika ze sceny, to rola upiora, współwystępująca z zakochanym i szaleńcem, powołuje do życia cały ciąg wyrażen językowych prawie do końca dramatu. Nie jest to zupełnie oryginalny pomysł poety, aby zakochanemu narzucać taką właśnie rolę. Świadczy o tym choćby garść przykładów z ballad i romansów sentymentalnych: a kto by ją był wtedy spotkał, mógłby ją wziąć łatwo nie za marę okropną, ale za ducha powiewnego. MWirt M 139, nieład włosów i błądź nadzwyczajna mieszkańca już nie tej ziemi wyrażać zdawała się. MWirt M 140, Uśmiech przybrany, głos stłumiony, wzrok posępny, cała twa postać błada i chwiejąca [się] jak pogrzebowe światło objawia nigdy niewróconą stratę! Bern NSl 2, 36, Aż z błądzą twarzą, z wklęsłym w licu okiem,/ Postrzega Stasia przed sobą. Niem Bal 65. Mickiewicz to ujęcie znacznie rozbudował.

Gustaw jako upiór reprezentuje zagadkowość i dziwność świata. „Świat widziany w perspektywie nieskończoności, ujęty metafizycznie”⁹. Na scenie *Dziadów* oprócz Gustawa-upiora pojawiają się także inne prawdziwe duchy, jak głos z kantorka proszący o troje paciorek (92), nie mówiąc już o samoistnym gaśnięciu światła i pianiu koguta jako znakach ich obecności w scenerii Zaduszek.

Przyjrzyjmy się bliżej realizacji tej roli semiotycznej w tekście dramatu. Nie jest ona od początku szczególnie wyrazista, chociaż dzieci nazywają Gustawa po imieniu: „Ach, trup, trup! upiór, ladaco!” (40). Ale Pustelnik zaprzecza: „o nie! tylko umarli dla świata!” (40). Upiorowość pozostaje najbardziej ukrytą cechą tej postaci literackiej. Tylko od czasu do czasu docierają do nas półsłówka lub urywane oświadczenia: „O tak!, tak, byłem tutaj... [...] Przed śmiercią!... (41), zmów tylko pacierze (ibid.). Upiór przybiera maskę podróżnika: „Idę z daleka, nie wiem z piekła, czyli z raję./ I dążę do tegoż kraju” (ibid.). Jest to bowiem dusza pokutująca, lecz nie potępiona. Cechy fizyczne Gustawa w tej roli przypominają człowieka zakochanego: „Zbladłeś, przeziąbłeś strasznie, drżysz jak listek” (43). Zimno zdaje się tu być szczególnie ważne, przypomnijmy inną scenę:

Kiedy po raz pierwszy kur pieje i gaśnie świeca, Gustaw „zaczyna drżeć” i oświadcza: „Jak mnie zimno!” (70). O śmierci wyraźnie mówią słowa w chwili niezwykłego napięcia uczuciowego – wszak upadek na ziemię z rozpaczę też można uważać za figurę śmierci: „Wtem anioł śmierci wywiódł z rajskiego ogrodu!” (81). Wspomnienie o powracającym z tamtego świata dawnym ko-

9 Por. *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962, BNI 177, s. XL i in.

chanku i zjawiającym się na uczcie przy „godowym stole”, charakteryzuje go na milczące widmo: „ja stoję jak skała,/ Ani słowa nie odpowiem” (84)¹⁰. Dalej mówi Gustaw: „Wgryzę się jak piekielny dym pod jej powieki” (84), dzieci też uciekają przed nim jak przed „straszydłem z piekła” (55). Zagadkowo przedstawia się słowa Gustawa po dokonanym samobójstwie: „Łańcuch szeleści... Jednasta wybija” – nie wiadomo, czy to łańcuch potępieńca, czy łańcuch symboliczny wiążący serca kochanków. Ksiądz poprzednio pociesza Gustawa: „Łańcuchy tu wiążące prysną razem z ziemią” (63). Ale tak właśnie musi w tekście pozostać – nie dopowiedziana do końca, nie wyjaśniona kwestia, sprzyjająca aurze dziwności i tajemniczości dramatu. Gustaw wreszcie staje się prawdziwym trupem – Ksiądz mówi: „Czego stoisz jak martwy? zaglądasz na stronę? Ach, oczy!... Przebóg, jakby bielmem powleczone! / Puls ustał... ręce twoje zimne jak żelazo!” (90). Tymczasem jednak upiór wszczyna dyskusję polemiczną na temat zniesionego przez Kościół święta Dziadów, istnienia duchów, metafizyki, następnie wymienia dusze potępione: cenzora i pochlebnych pisarzy pojawiających się pod postacią motyli. Wreszcie i o sobie mówi cokolwiek dwuznacznie: „nie wiem, nagrodę czy pokutę znoszę” (94). Zostaje mu jednak nadzieja, że wraz z cieniem kochanki „wkradnie się do nieba”.

To jeszcze jeden dowód na to, że czwarta część *Dziadów* jest dramatem niedopowiedzeń, ujęć wieloznacznych, tajemniczych i niejasnych, dziełem w pełni romantycznym.

Skróty źródeł

- ABrodz Zab – A. Brodziński, *Zabawki wierszem*, Kraków 1808
 AMor Poez – J. A. Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1949
 An Wir – Anonim, w: J. T. Trębecki, *Wirydarz poetycki*, wyd. A. Brückner, Lwów 1910, t. 1, 2.
 Bern NŚl – F. B[ernatowicz], *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających*, przez F. B. zebrane, Warszawa 1820, t. 1, 2
 ESłow Mend – E. Słowacki, *Mendog*, w: *Dzieła, z pozostałych rękopisów ogłoszone*, Wilno 1826, t. 4
 ESłow Prop – E. Słowacki [tłum.], S. A. Propercjusz, *Elegie*, w: *Dzieła*, jw.
 Fel BR – A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna. Tragedia w 5 aktach*, wstępem i objaśnieniami opatrzył M. Szykowski, wyd. 5, Wrocław 1948, BN I 9
 Flor GzK – J. P. de Florian, *Gonzałw z Korduby, czyli odzyskanie Grenady*, przełożył z francuskiego J. Nowicki, b. m., 1804, t. 1, 2

¹⁰ Wyraźne nawiązanie do ballady Niemcewicza *Alondzo i Helena*.

Stylistyka VII

- Goet Wert – [J. W.] Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przekład K. Brodzińskiego, Lwów – Złoczów b.d.
- JKoch PPM – J. Kochanowski, w: *Polska pieśń miłosna. Antologia*, wyb. J. Lorentowicz, wyd. 2, zmienione, Kraków-Warszawa-Poznań b.d.
- JKoch Pśn – J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, oprac. T. Sinko, wyd. 2, przejrane, Wrocław 1948, BN I 100
- Karp Poez – F. Karpiński, *Wybór poezji*, oprac. W. Jankowski, Kraków 1926
- KBrodz Poez – K. Brodziński, *Poezje*, oprac. i wstępem poprzedził Cz. Zgorzelski, Wrocław 1959, t. 1,2
- Kn Dz – F. D. Kniażnin, *Dzieła*, Lipsk 1837, t. 1-6.
- Kn Poez – F. D. Kniażnin, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948 BN I 129
- Krop JiA – L. K[ropiński], *Julia i Adolf, czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru*, Warszawa 1824, cz. 1, 2
- Krop Pis – L. Kropiński, *Różne pisma*, Lwów 1844
- MWirt M – Maria ks. Wirtemberska, *Malwina, czyli Domyślność serca*, z wstępem i objaśnieniami K. Wojciechowskiego, Kraków b. d., BN I 23
- Niem Bal – J. U. Niemcewicz, w: *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962, BN I 177
- Padw – *Pieśni, tańce, padwany XVII wieku*, wydał T. Wierzbowski, Warszawa 1903
- Sim Siel – Szymon Simonides, w: *Sielanka polska XVII wieku. Szymon Simonides – Bartłomiej Zimorowic – Jan Gawiński*, wybrał i objaśnił A. Brückner, Kraków 1922, BN I 48
- SłM – T. Skubala, *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*, Toruń 1966
- STremb Pis – S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, wydanie krytyczne oprac. J. Kott, Warszawa 1953, t. 1,2
- Szarz PPM – M. Sęp-Szarzyński, w: *Polska pieśń miłosna. Antologia*, wybrał i wstępem opatrzył J. Lorentowicz, wyd. 2, zmienione, Kraków-Warszawa-Poznań b. d.
- SZim Rok – Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. A. Brückner, Kraków 1924, BN I 73
- Szym PPOśw – J. Szymanowski, w: *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia*, oprac. J. Kott, Warszawa 1956
- Zabł Poez – F. Zabłocki, [Poezje], w: *Dzieła*, Warszawa 1877, t. 1,2
- Zabł PSzał – F. Zabłocki, *Pasterz szalony*, w: *Dzieła*, jw.

Literatura

Gaertner H., 1934, *Uwagi o stylu bajek Mickiewicza*, „Język Polski”, z. 6.

- Gajda S. (red.), 1995, *Przewodnik po stylistyce polskiej*, Opole.
Kleiner J., 1995, *Mickiewicz, t. 1: Dzieje Gustawa*, Lublin.
Skubalanka T., 1966, *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*, Toruń.
Skubalanka T., 1977, *Mickiewicz – Słowacki – Norwid*, Lublin.
Skubalanka T., 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław.
Wojtak M., 1997, *Możliwości, potrzeby i perspektywy badań nad językiem i stylem dramatu okresu romantyzmu. – Praktyka językowo-stylistyczna w tekstach artystycznych doby nowopolskiej*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra.

The Character and the Language. Based on the Example of Gustaw from the IVth Part of Adam Mickiewicz's „Dziady”

The author deals with the analysis of language phenomena which depend on the semi-otic roles played in the fourth part of *Dziady* by the main character of the work – Gustaw. He is a personality composed of various elements, which show their nature in the text in diverse ways, following the convention of romantic poetics, particularly typical for a poetic novel. The construction of the hero mirrors four main semiotic roles: those of a hermit, a lover, a madman and a ghost. According to J. Kleiner it is only the role of a lover that is not a mask, a costume. The author of the article associates that function with the hermit, known from sentimental works. The juncture of the other roles determines the novel character of the drama, though the role of the lover seems really dominant.

Due to its love themes, the style of Mickiewicz's poetry includes many elements that are typical for Polish poetry in general, which come from the European cultural tradition. The work contains numerous comparisons serving as examples showing the historical continuity of love vocabulary and phraseology. Linguistic links of the fourth part of *Dziady* and erotic poetry tradition lie in the conceptual (connotational) fields of love, innocence, ties, unity, service, lovers, unearthly beings, female beauty, kiss, parting, death, suicide, feelings that accompany love, symbolic gestures and intensification. When creating the love language of the drama, the poet used the achievements of his predecessors in a selective manner. Thus, for example, the intensity of the feeling is characterised by the names of gestures and actions, and not just by an appropriate selection of epithets. The feelings depicted are also presented in a changing and graded manner. The alternation of Gustaw's utterances is one of the most typical features of the narrative in that part of *Dziady*. Gustaw's madness has particularly strong influence on the linguistic shape of the work. The feature involves delexicalizations and dephraseologizations of e.g. the expressions traditionally associated with the phraseology of the fire of love. The most hidden is the semiotic role of Gustaw as the ghost. Only the children, acting as a sort of a chorus commenting the character and actions of the hero, immediately recognise that role, which is so important for the ambiguous, mysterious cognitive structure of Mickiewicz's work.