

Maria Dernałowicz

"Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, „Balladynie”, epilogu „Pana Tadeusza”", Jarosław Maciejewski, Poznań 1967, Wydawnictwo Poznańskie, ss. 298, 2 nrb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/1, 361-376

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

w. 586 i 610—611, należące do kwestii Guślarza w scenie z milczącym Widmem, brzmią tak, jakby pierwotnie wypowiedział je Ksiądz. Wymienia tam Guślarz akcesoria kapłańskie: kropidło, stułę, gromnicę, co źle przystaje do osoby przewodnika obrzędu o pogańskim rodowodzie. Stąd wniosek Maciejewskiego, że i w scenie z milczącym Widmem pierwotnie występował Ksiądz⁶⁸.

§Szczegół znaczący i wart osobnej dyskusji, m. in. konfrontacji z ludowymi wierzeniami w siłę magiczną przedmiotów związanych z czynnościami sakralnymi, ale na podstawie konstrukcji filologicznej zbyt wiotki. Ze świadectwem dokumentu konkurować nie może. Nie zagrazi też hipotezie Pigionia o czasie powstania sceny z milczącym Widmem.

„Mrok tajemnic nas otacza” — Mickiewiczowskim cytatem zaczął Pigoń rozprawę o *Formowaniu „Dziadów” części drugiej*. Wśród tajemnic twórczości Mickiewicza był przewodnikiem niezrównanym i mało jest takich mrocznych zakątków życia i dzieła poety, do których nie dotarłaby jego myśl badawcza. Z zagadką genezyjską *Dziadów* młodzieńczych mierzył się przez lata całe, cierpliwie prostując błędy cudze i własne. *Formowanie „Dziadów” części drugiej* jest nie tylko ostatnim w tej kwestii słowem uczonego, który więcej niż ktokolwiek inny dołożył do naszej wiedzy o tym dziele. Jest również dokumentem postawy człowieka nie ustającego w poszukiwaniu prawdy, krytycznie oceniającego własne dokonania, a niezmiennego w swoich umiłowaniach. Spod sugestii tego dokładnego i przejrzystego rozumowania niełatwo się uwolnić, zwłaszcza temu, kto, jak ja, wychował się polonistycznie na rozprawie *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*. Mimo to — na ile stać mnie było — starałam się wypróbować wytrzymałość i spistość tej konstrukcji w przekonaniu, że jest to tekst żywy naukowo, z którego czerpać trzeba nie tylko wiedzę, ale i inspirację do dyskusji.

Zofia Stefanowska

Jarosław Maciejewski, TRZY SZKICE ROMANTYCZNE. O „DZIADACH”, „BALLADYNIE”, EPILOGU „PANA TADEUSZA”. (Poznań) 1967. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 298, 2 nlb.

Jarosław Maciejewski w krótkiej przedmowie do swojej książki zapowiada, że przedstawione w niej „trzy szkice romantyczne” łączą „wspólne problemy badawcze”, które „nasunęły się przy konfrontacji dotychczasowych komentarzy filologicznych i sugestii interpretacyjnych z materiałami biograficznymi, tekstologicznymi, historycznymi czy komparatystycznymi [...]” (s. 5). Nic też dziwnego, że przy tak szeroko pojętym zadaniu próba odtwarzania i wyjaśniania historii powstawania *Dziadów* wileńsko-kowieńskich rozrosła się w dużą pracę, obejmującą wraz z przynależnymi jej przypisami blisko dwie trzecie książki.

Maciejewskiego nie zadowalają dotychczasowe osiągnięcia komentatorów i filologów. Uważa je — i słusznie — za podejmowane zawsze z jakiegoś określonego punktu widzenia i skutkiem tego tylko cząstkowo przybliżające do prawdy

że słowo „Stójcie” z w. 518 pojawiło się dopiero w korekcie (s. 52); w rzeczywistości było ono już w autografie. Wszystko to drobiazgi, ale w misternej budowlu hipotez Maciejewskiego pełnią one swoją funkcję, nie trzeba więc dodawać, że brak dostępu do pełnego tekstu kopii Czeczota odbił się na trwałości tej budowlu.

⁶⁸ Maciejewski, *op. cit.*, s. 29—30.

o *Dziadach*. Wyjaśniały one wiele poszczególnych zagadnień, nie dawały jednak jasnej odpowiedzi na zasadnicze pytania: jakie są powiązania strukturalne między poszczególnymi częściami i jaki jest „status” bohatera *Dziadów*? Nie zadowalała go również pogodzenie się historyków literatury i interpretatorów z brakiem takiej odpowiedzi.

„Przyjmuje się teraz, że właśnie brak odpowiedzi jednoznacznej był świadomym założeniem artystycznym Mickiewicza [...].

„Trzeba jednak powiedzieć, że i ten ostatni sposób tłumaczenia jest także stworzeniem jakiejś — wygodniejszej może niż inne — hipostazy, przyjęciem jakiegoś założonego punktu widzenia” (s. 9—10).

Poszukując tej jednoznacznej odpowiedzi, autor *Szkiców* doszedł do wniosku: *Dziady* tłumaczyłyby się jasno, gdyby Mickiewicz mógł zrealizować swój zamysł pierwotny. Ale:

„Te same przeciwności losu, które dotyczyły Adama Mickiewicza, odbijały się na kształcie artystycznym i losach wydawniczych *Dziadów*.

„Pomysł pierwotny został wywrócony przez cenzorski oportunizm »panów Rady szkolarskiego majestatu«. W wyniku gniewu i demonstracyjnego katastrofizmu powstała nowa wersja starego pomysłu, to znaczy to, co nazywamy »częścią IV«¹.

I wreszcie paradoksalnie sprzyjająca na krótko koniunktura (Leleweł na stołku cenzorskim) zainicjowała trzecią fazę w historii pisania *Dziadów*, także jednak niefortunna. W międzyczasie zaszyły bowiem okoliczności, które musiały zmodyfikować pierwotną kompozycję, temat i subiektywizm autorskiej oceny poruszanego problemu, ciągle jeszcze wtedy dla Mickiewicza aktualnego.

„Wydanie tomu I *Poezji* wytrąciło z kompozycji pierwotnej jej ważne ogniwo: cykl ballad. Nacisk zobowiązań wydawniczych przy okresowym braku poetyckiego »natchnienia« i pisarskiej silnej woli skłoniły zaś autora do zgody na druk redakcyjnie nie dopracowanych, a tym bardziej kompozycyjnie nie skoordynowanych »ułamków obszerniejszego poematu«. Nowe przemyślenia i koncepcje musiały zostać poza drukiem.

„Takie są dzieje *Dziadów* litewskich rozłożone na trzy fazy, na trzy okresy pisania” (s. 149—150).

Nie znający *Szkiców* Maciejewskiego czytelnik niniejszej recenzji doznaje zapewne w tej chwili mieszanych uczuć. Zniechęcenia: jednoznaczna odpowiedź na postawione pytania o status bohatera *Dziadów* i o powiązania poszczególnych ich części jest nadal niemożliwa. A raczej — byłaby możliwa, gdyby w zrealizowaniu pierwotnego planu nie przeszkodziły Mickiewiczowi cenzura, gniew, zbyt późna z jednej strony, a przedwczesna z drugiej przyjazna koniunktura, pośpiech, słaba wola. Podniecenia: czyżby Maciejewski rozporządzał nowymi, nieznanymi a rewelacyjnymi materiałami, rzucającymi światło na historię powstawania *Dziadów*?

Nie, nowych materiałów Maciejewski nie odkrył. Wnioski swoje oparł na analizie znanych, powszechnie dostępnych źródeł. Powiedzmy od razu, że analiza ta przyniosła niekiedy obserwacje cenne, z którymi przyszli badacze będą się musieli liczyć. Włączone jednak one zostały w tok rozumowania odznaczający się zbytnią dowolnością w stawianiu hipotez i niezbyt szczęśliwą interpretacją tekstów.

Przyjrzyjmy się temu rozumowaniu bliżej. Jak powszechnie wiadomo, jesienią 1821 Mickiewicz zdecydował się na wydanie trzech tomów swoich *Poezji*. Przy-

¹ Autor *Szkiców* od czasu do czasu przy słowach: „część IV” używa określenia: „tak zwana” lub jak tu: „to, co nazywamy”. Dlaczego? Nie ma wątpliwości, że tytuł pochodzi od Mickiewicza.

jaciele zaczęli zabiegi koło prenumeraty. Jaki miał być układ tych trzech tomów, a zwłaszcza: co miał zawierać tom pierwszy? Maciejewski odpowiada: prawdopodobnie cykl ballad i pierwotną wersję *Dziadów*, z której ocalała tylko część II. Autor *Szkiców* mówi o „świadomym artystycznym założeniu fabularnej integralności balladowego cyklu i starych *Dziadów*”; ballady były pomyślane pierwotnie jako „cykl o wymowie wprowadzającej w stosunku do *Dziadów*” (s. 65). Dodajmy może zaraz: *Dziadów* obejmujących już scenę z milczącym Widmem na końcu części II.

Określenie ballad jako cyklu o wymowie wprowadzającej do *Dziadów* nie budzi we mnie żadnych zastrzeżeń. Tę funkcję pełniły one i pełnią dalej. Gorzej z ową „fabularną integralnością”. W tym celu Maciejewski musiał przeprowadzić dwa ryzykowne zabiegi: wyłączył z opublikowanego w r. 1822 cyklu te ballady, które mu „nie pasowały” do jego koncepcji, co jest chyba zbyt wielką dowolnością postępowania, oraz starał się wykazać wewnętrzne związki między poszczególnymi balladami i *Dziadami*. Nie wnिकam szczegółowo w ocenę tej analizy; chciałabym tylko zauważyć, że zabrakło w niej autorowi niepokoju o „status” niektórych bohaterów występujących w balladach i w poemacie. Zbytnie ich utożsamianie wydaje się bardziej niebezpieczne i mniej zasadne niż utożsamianie milczącego Widma z Gustawem.

Aby podbudować swą hipotezę o takiej a nie innej zawartości tomu pierwszego, Maciejewski przeprowadził jeszcze szereg analiz, rozumowań i zabiegów. Oto najważniejsze z nich:

1. Postawienie hipotezy, że scena z milczącym Widmem była napisana wcześniej, przed powstaniem cz. IV, a nie, jak sądził Pigoń, w późnym okresie pracy nad *Dziadami*, jako pomost łączący cz. I i IV.

2. Uprawdopodobnienie proponowanego przez siebie pierwotnego układu tomu 1 (cykl ballad i *Dziady*) przez przeprowadzenie analogii z warszawskim wydaniem Trembeckiego.

3. Próba przesunięcia hipotetycznych dat powstania poszczególnych ballad oraz *Dziadów* tak, aby były bliższe sobie; w wypadku dat oznaczanych dość niewątpliwie — zasygnalizowanie możliwości ich powtórnych redakcji w roku 1821. Zabieg ten miał na celu wykazanie „świadomego założenia twórczego Mickiewicza”, dążącego do organicznego powiązania ballad z *Dziadami*.

4. Postawienie hipotezy, że tak zaplanowany tom 1 padł ofiarą cenzury.

5. Próba ustalenia daty napisania ocalałych fragmentów cz. I i określenie ich jako stosunkowo późnej próby adaptacji pierwotnej cz. I, już po krachu planów wydawniczych w końcu 1821 roku.

Hipoteza o wcześniejszym powstaniu sceny kończącej *Dziadów* cz. II wynika z poważnych przesłanek i zobowiązuje na przyszłość. Jak wiadomo, Stanisław Pigoń wysuwał przypuszczenie, że scena z milczącym Widmem powstała jako przejście między uprzednio napisaną częścią II a istniejącą już wtedy częścią IV. Przypuszczenie to opierało się na tym, że w kopii Czeczota, zawierającej najwcześniejszy ze znanych nam tekst cz. II, owej sceny brak, oraz na fragmencie listu Mickiewicza do Czeczota z 25 stycznia 1823: „Do części drugiej nie staje kilku wierszy w dorobionym kilkunastowerszowym przejściu”². 5 lutego Mickiewicz wysłał do Czeczota list wraz z przedmową i wstawkami, z których najdłuższa liczy 27, a najkrótsza 15 wersów. Scena z milczącym Widmem, której brak w kopii

² Wszystkie cytaty z listów Mickiewicza podajemy za wyd.: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 14—15. Warszawa 1955.

Czczota, liczy sobie z górą 100 wersów. Maciejewski znajduje jeszcze inny dowód, że nie mogła być wysłana dopiero w lutym 1823. 23 marca Mickiewicz, niezadowolony z korekt, pisał do Czczota: „W formie ósmej jest: »weźcie Halinę pod ręce«. Niech diabli wezmą tę Halinę! Było tam »dziewczynę«. Przepisywacz, nie wyczytawszy, odmienił. Ja przybierałem się poprawić i widzę, żeś zapomniał”. W odpowiedzi na wymówki Mickiewicza Czczot przypomniał: „jakeś był na świętach, czytałem i mówiłem ci, co tu to brzydkie imię Haliny ma robić [...]”³. Mowa o w. 614, znajdującym się w owej końcowej scenie. Maciejewski wysnuwa stąd słuszny wniosek, że scena ta musiała istnieć wcześniej; w okresie świąt Bożego Narodzenia 1822 r. już ją przepisywano i Mickiewicz „przybierał się” poprawiać kopię.

Przekonywającym dowodem wcześniejszego powstania ostatniej sceny cz. II *Dziadów* jest również analiza tekstu. Guślarz zachowuje się w niej jak ksiądz, każe podać sobie kropidło, stułę i gromnicę. Końcowy fragment cz. II powstał więc jeszcze w okresie, w którym obrzędowi w utworze Mickiewicza przewodniczył Ksiądz, nie Guślarz.

Do tego momentu wywód Maciejewskiego jest bardzo mocny. Ryzykowna dopiero wydaje się teza następująca: „scena ostatnia, znana nam jedynie z pierwodruku »części II«, a której zabrakło w »kopii Czczota«, istniała w autografie tego utworu od samego początku. Była ona organicznie związana z pierwotnym planem tego utworu” (s. 30). Otóż takiego wniosku wyprowadzić nie można; przeciw niemu staje bowiem właśnie świadectwo kopii Czczota. Maciejewski nie mógł, niestety, pisząc swoją książkę korzystać z pracy Pigionia: *Formowanie „Dziadów” części drugiej* (Warszawa 1967). Zamieszczone tam fotokopie seksterniku Czczota oraz jego dokładny opis (s. 8—9) zdecydowanie świadczą przeciw tak daleko idącej hipotezie. Kopia Czczota nie jest ani zdefektowana, ani też nie nasuwa podejrzeń, że przerwał on przepisywanie, jak sądzi Maciejewski (s. 31). Przeciwnie, wszystko wskazuje na to, że Czczot ukończył przepisywanie powierzzonego sobie rękopisu. Można więc tylko wysunąć hipotezę, że ogniwo pośrednie między utworem, który prezentuje nam kopia Czczota, a wersją ogłoszoną w druku powstało przed Bożym Narodzeniem 1822 roku. Do dalszych wniosków, jakoby scena z milczącym Widmem istniała w pierwotnym autografie — nic nie uprawnia.

Hipoteza, iż Mickiewicz projektował układ swojej trzutomowej edycji na wzór wydanych przez Glücksberga *Poezji Trembeckiego*, ma uzasadnienie bardzo słabe. Prawda, że edycja ta znalazła uznanie w oczach filomatów, że wiele przerywników z pierwszego tomiku *Poezji Mickiewicza* jest identyczne z przerywnikami w *Poezjach Trembeckiego*, ale to jeszcze nic nie znaczy. Maciejewski cytuje na poparcie swojej tezy list Czczota z 11 stycznia 1822: „Będzie to ze 3 tomiki, jak są u Trembeckiego” (s. 62). Przytoczony fragment listu można rozumieć trojako: trzy tomiki — tyle co u Trembeckiego; trzy tomiki o podobnej objętości i wyglądzie jak Trembeckiego; trzy tomiki o podobnym układzie jak u Trembeckiego. Maciejewski nie uwzględnił dwóch pierwszych możliwości; wybiera od razu trzecią. A właśnie ta jest najmniej prawdopodobna. W tomie 1 warszawskiej edycji Trembeckiego zamieszczono utwory najbardziej dla autora reprezentatywne: *Poematy opisujące*, *Listy*, *Bajki*. W drugim wiersze różne, w trzecim — tłumaczenia. Maciejewski uważa, iż Mickiewicz projektował układ swych utworów i ich rozłożenie na poszczególne tomy według tego schematu. Ale Trembecki nie żył, doro-

³ List z 25 III 1823. *Archiwum filomatów*. Cz. I: *Korespondencja*. Wydał J. Czubek. T. 5. Kraków 1913, s. 153.

bek jego był zamknięty i wydawcy mogli go sobie grupować dowolnie — jak im i czytelnikom było wygodniej. Trudno zaś sobie wyobrazić, by młody poeta, świadomy swej inności oraz przewrotu dokonywanego przez siebie w polskiej poezji, decydował się dać w tomie 1 utwory „uderzeniowe”, w następnych zaś „różnorodną zbieraną”, »wiersze różne“ (s. 64) i w ten sposób planować ofensywę, która po pierwszym ataku miała osłabnąć. A więc tę hipotezę, słabą już samą w sobie wskutek oparcia jej na analogii, należałoby odrzucić.

Próba innego wyznaczenia dat powstania poszczególnych ballad i *Dziadów* powiodła się tylko częściowo. Przypuszczenie, że *Dziadów* cz. II powstała nie w r. 1820, jak dotychczas sądzono, ale między marcem a październikiem 1821, jest oparte na dość przekonującej przesłance. Jak wiadomo z listu Malewskiego z 28 lutego 1821, Mickiewicz w pierwszych dniach marca otrzymał od niego „Götheho t. 7”⁴. Był to może tom 7 *Göthe's neue Schriften* (Berlin 1800); w tym tomie właśnie znajdował się, po raz pierwszy w zbiorowej edycji, wiersz *Die Spröde*, a wolny przekład tego wiersza znalazł się w II cz. *Dziadów* już w jej wczesnej, znanej z kopii Czeczota, wersji.

Natomiast próby „zbliżenia” dat powstania ballad do okresu, w którym były pisane *Dziady*, są oparte albo na zbyt wątych przesłankach, albo na przypuszczeniach nie uwzględniających faktów świadczących przeciwko nim. Oto przykład: ballada *To lubię* w swej pierwszej wersji powstała z całą pewnością w r. 1819, ale może udałoby się oderwać od niej i „przenieść” do r. 1821 wiersz *Do przyjaciół, posyłając im balladę „To lubię”?* Oznaczenie daty napisania tego wiersza budzi wątpliwości — w wydaniu petersburskim: „Kowno, d. 27 grudnia”, w wydaniu z r. 1844: „Kowno, 27 grudnia 1821”. Zarówno w r. 1819 jak i 1821 Mickiewicz w dniu 27 grudnia był w Wilnie, ale tego dnia w r. 1819 czytano na posiedzeniu Związku Przyjaciół balladę *To lubię*, a może też i związany z nią wiersz *Do przyjaciół*. Stąd chyba ta dziwna data, łącząca miejsce powstania wiersza z chwilą jego czytania.

Maciejewski proponuje inną: noc z 13 na 14 września 1821. Noc, w czasie której Mickiewicz pisał list do Pietraszkiewicza: „jest teraz godzina 12. Wiatr tylko szumi po murach klasztoru”. „Nie jest to chyba przypadek — pisze autor *Szkiców*. — Rytmiczność układu wyrazowego albo tkwiła bardzo silnie w podświadomości Mickiewicza, tak że powtórzył ją bezwiednie w liście, albo też — co prawdopodobniejsze — tej nocy [...] wiersz *Do przyjaciół* został (w Kownie!) napisany” (s. 69).

Autor *Szkiców* napotyka jednak przeszkodę. Wers: „Wiatr tylko szumi po murach klasztoru”, nie jest pisany jednym ciągiem w tekście listu, ale wyróżniony jako cytat znany najwidoczniej adresatowi. Z przeszkodą tą rozprawia się Maciejewski w przypisie 97. Warto go przytoczyć w całości. „Wobec zaginięcia autografów pochodzących z Archiwum Filomatów, nie wiadomo, czy Mickiewicz ostatnie cytowane tu zdanie napisał w ten sposób, aby zwrócić uwagę, że jest to cytat z wiersza, a więc w osobnej linii — w taki sposób zdanie to drukuje się w dotychczasowych wydaniach tego listu (J. Kallenbach, *Nieznane pisma A. Mickiewicza*, Kraków 1910, s. 345; A. F. Kor. IV. 22; oba ostatnie wydania listów) — czy też normalnie, w jednej linii za zdaniem poprzednim. Tok narracji oraz przykłady analogiczne w filomackiej korespondencji, gdzie nawet cytaty wyraźnie świadome (np. z wiersza *Zeglarz*) nie były w ten sposób wyróżnione, zdają się sugerować, że wyróżnienie osobnym wersem pojawiło się dopiero w pierwodruku,

⁴ Jw., t. 3, 174.

a sprawą jego był wydawca, który zdanie to zidentyfikował jako cytat z wiersza *Do przyjaciół*" (s. 267—268).

Jest to typowe przytaczanie argumentów *sed contra* w sposób przyjazny własnej tezie. Do autografu listu można dotrzeć; od r. 1964 znajduje się on w Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie. Wers „Wiatr tylko szumi...” jest tam wyróżniony. Jednak wobec długości procesu wydawniczego można przypuścić, że Maciejewski napisał szkic o *Dziadach* przed rokiem 1964. Czemu zatem nie sprawdził swego przypuszczenia w inny sposób? Dlaczego nie zwrócił uwagi na to, że jeśli cytaty raz są wyodrębnione, a raz nie, to widocznie wydawcy szli w tym za wskazówką rękopisu? Kryterium „rozpoznania cytatu” jest niepoważne; trudno przypuścić, by Kallenbach czy Czubek nie umieli rozpoznać fragmentu *Zeglarza*. Wystarczy poza tym sięgnąć do edycji listów Mickiewicza, na pewno autorowi *Szkiców* dobrze znanej, której jednak w swoim przypisie nie wymienił. Myślę o tomie 13 Wydania Sejmowego; każdy list Mickiewicza był tam przez Czubka ponownie kolacjonowany. Bez żadnego trudu można skonstatować, że zidentyfikowanie czy niezidentyfikowanie cytatów nie ma tu żadnego wpływu na ich wyróżnienie graficzne. Np. w tymże tomie na s. 289 widnieje taki wyróżniony, a nie zidentyfikowany cytat („zlokalizował” go dopiero Pigoń w Wydaniu Jubileuszowym *Dzieł*), cytatów zaś rozpoznanych, a nie wyróżnionych jest mnóstwo.

O ile w wypadku wiersza *Do przyjaciół* Maciejewski nie wykorzystał czy też nie mógł wykorzystać świadectwa autografu, o tyle próbując ustalić datę powstania wiersza wpisanego do sztambuchu Eleonory ze Śledziejewskich Nieławickiej powołał się na świadectwo autografu, który od bardzo dawna zaginął i którego podobizny niestety nie ma. Na s. 67 pisze (podkreślenie M. D.): „Pozostaje jeszcze jedna wiadomość — a mianowicie o wierszu Mickiewicza »pisanym nad morzem Bałtyckim«, jak zaznaczył autor na autografie. Jest to wiersz wpisany do sztambuchu Eleonory Śledziejewskiej, późniejszej żony kolegi Mickiewicza w Kownie — Józefa Nieławickiego. Użycie jej nazwiska panieńskiego w dedykacji wiersza wskazywałoby na rok 1821 — w roku 1822, czy tym bardziej 1823 lub 1824, wypadałoby już autorowi wymienić nazwisko mężowskie adresatki”.

W przypisie 92, którym opatrzony jest ten ustęp, Maciejewski zwraca uwagę: „Na lipiec 1821, bez szczegółowej dokumentacji, datuje ten wiersz także »Wyd. Jub.« (T. I, s. 197), mimo że poprzednio zwykło się go umieszczać w roku 1824 (Semkowicz op. cit. s. 45; *Zarys bibliograficzny* op. cit. s. 34; *Kronika życia i twórczości* op. cit. s. 470)” (s. 267). Dla porządku zauważmy, że Wydanie Jubileuszowe ukazało się w r. 1955, *Adam Mickiewicz. Zarys bibliograficzny, Kronika życia i twórczości* — w 1957, a *Bibliografia Semkowicza* — w 1958. Nie to jest tu zresztą ważne. Ważne jest to, że Maciejewski nie wykorzystał zawartej w Wydaniu Jubileuszowym (t. 1, s. 539) następującej informacji: „tekst według zaginionego atg, na podstawie redakcji opublikowanej z pamięci przez J. Wojtkiewicza w czasopiśmie »Wsiemirnyj Wiestnik«, 1903 nr 1, i w »Kwartalniku Litewskim« 1910”. Artykuł Jana Woytkiewicza w „Kwartalniku Litewskim” (1910, z. 1) dobitnie stwierdza, że autor jego w dzieciństwie widywał często u Eleonory Nieławickiej jej sztambuch ze znajdującym się tam wierszem Mickiewicza; ze tego wiersza wyuczył się na pamięć. Woytkiewicz podaje też tytuł wiersza: *Improwizacja dla E. Śledziejewskiej*. Czy ten tytuł odpowiada zagubionemu autografowi — trudno z całą pewnością decydować. Autor artykułu umieszcza go w cudzysłowie. Czy można ufać pamięci Woytkiewicza? W sztambuchach rzadko kiedy wpisywano nazwiska osób, dla których wiersz był przeznaczony, bo i po co? Że pamięć Woytkiewicza — a może zresztą informującej go pani Nieławickiej — zawodziła, do-

wodzi bałamuctwo, z jakim przytacza okoliczności powstania wiersza — okoliczności, które nie mogły mieć miejsca.

«Nie od rzeczy byłoby przypomnieć jeszcze jedno. W redakcji przekazanej przez Woytkiewicza nie ma zdania: „Pisany nad morzem (Baltyckim)”. Zdanie to służyło za tytuł wiersza, gdy po raz pierwszy ukazał się on w druku („Dziennik Wileński” 1828, nr 19; w Wydaniu Jubileuszowym mylnie: „Dziennik Warszawski”). Tekst wówczas opublikowany jest nieco inny niż podawany przez Woytkiewicza; czy oparty był również na Mickiewiczowskim autografie z albumu Nieławickiej? Nie wiadomo. Świadczyłyby za tym jednak fakt, że wspólny tytuł obejmujący dwa po raz pierwszy opublikowane wówczas wiersze („Błogo temu...” i „Jak wielorakie...”) brzmiał: *Wiersze z imienników wyjęte*.

Jak widać, autentyczność tytułu *Improwizacja dla E. Śtedziejewskiej* budzi zrozumiałe wątpliwości, co osłabia dowodzenie Maciejewskiego, iż wiersz ten powstał w roku 1821. Argumentacja ta była autorowi *Szkiców* potrzebna do wysunięcia przypuszczenia, że latem 1821 Mickiewicz przebywał nad morzem i że przy okazji zahaczył o Królewiec, który jest sceną opowiadania Dudarza. Ergo — że Dudarz powstał w r. 1821, „między lipcem a listopadem” (s. 68). Być może, że powstał właśnie wtedy, tylko nie da się dowieść tego tak, jak to robi Maciejewski. Pisze on: „Kalendarium dopuszcza taką możliwość w początkach lipca 1821 — po prostu mało mamy wiadomości o tym, jak w tamtym roku rozpoczął Mickiewicz swe letnie wakacje” (s. 67). Brak wiadomości też pozwala na wysnucie wniosków. A właśnie zarówno w listach Mickiewicza jak i w *Korespondencji filomatów* nie znajdujemy jakiegokolwiek informacji o pobycie poety nad morzem w pierwszej połowie lipca 1821. Te zaś nieliczne wskazówki, które można z dokumentów wyłuskać, zdają się świadczyć przeciw hipotezie Maciejewskiego.

28 czerwca 1821 Mickiewicz wykladał jeszcze w szkole kowieńskiej. 29 czerwca brał prawdopodobnie udział w tradycyjnym zakończeniu roku szkolnego. Załóżmy, że wbrew naleganiom Malewskiego, by przyjechał zaraz do Wilna i starał się o posadę w Krzemieńcu — poeta ruszył nad morze. Ale już 12 lipca spotykamy go w Wilnie. Składa prośbę o uwolnienie go na rok od obowiązków nauczycielskich. Zaś dwa dni przedtem odbywa się posiedzenie Rządu Towarzystwa Filomatów, posiedzenie wielkiej wagi, podczas którego miano debatować nad reformą Towarzystwa. Czyżby filomaci nie czekali na Mickiewicza? Czas na ewentualną wycieczkę jest bardzo krótki.

Zresztą w samym tekście *Dudarza* znajdujemy wskazówkę, że Mickiewicz przed napisaniem tej ballady w Królewcu nie był. Gdyby był, jego wierna pamięć przeszkodziłaby mu zapewne w stworzeniu konwencjonalnej, romantycznej scenerii, w której rozgrywa się dramat porzuconego kochanka. Morze i skały! Skały, w których „dziki zakątek” nieszczęśnik chowa się przed „gminu obliczem”. A gdzież to w Królewcu są takie skały?

Zabiegi, by zbliżyć daty powstawania ballad i *Dziadów* do siebie, nie są więc wolne od nieścisłości. Nie wydają się poza tym potrzebne. Autor *Szkiców* chce za ich pomocą podbudować tezę o integralnym związku ballad i *Dziadów*. A przecież właśnie biografia Mickiewicza wskazuje, że potrafił on tworzyć w tym samym okresie dzieła najzupełniej różne: przekład *Ody* Pindara, *Odę do młodości* i *Romantyczność*, *Grażynę* i *Dziadów* cz. IV, *Dziadów* cz. III i tłumaczenie *Giaura*, *Księgi pielgrzymstwa* i pierwszą księgę *Pana Tadeusza*, dalsze księgi *Pana Tadeusza* i znowu tłumaczenie *Giaura*...

Brak ścisłości dowodzenia przejawiał się również w stawianiu hipotezy szczególnie przez Maciejewskiego eksponowanej, że ów zaplanowany przez Mickiewicza

układ tomu 1 (przypomnijmy: miał zawierać cykl ballad i *Dziady* w ich pierwotnej koncepcji) padł ofiarą wileńskiej cenzury w końcu roku 1821. Dowodem koronnym dla autora *Szkiców* są cytowane przez niego na s. 86 fragmenty listów: Czeczota z 11 stycznia 1822: „nie wiadomo, gdzie będzie się drukować; pewnie jednak w Warszawie, bo tu [tj. w Wilnie] cenzura zębata”⁵; Czeczota z 23 stycznia 1822: „Poezji [...] jego tu wydrukować nie można będzie, jest ksiądz w *Dziadach*, są »W imię Ojca, Syna, Ducha«, »Zdrowaś Maria«, etc., których tu, diabli wiedzą, i pobożni, i fanatycy na sucho nie przepuszczą”, oraz Mickiewicza, z tegoż dnia: „myślę sam udać się do Warszawy, bo tu, zwłaszcza nowych *Dziadów*, drukować niepodobna”.

Cytaty te zaś są dowodem przeciw hipotezie Maciejewskiego. Świadczą one o słusznym obawach filomatów przed cenzurą, z którą istotnie niedługo Mickiewicz będzie miał nie lada kłopoty, świadczą też o tym, że do dnia 23 stycznia 1822 autor *Ballad* żadnego tomiku cenzurze jeszcze nie złożył, „Fanatycy na sucho nie przepuszczą” — ten czas przyszedł jest znamieny. Gdyby cenzorzy wileńscy już Mickiewiczowi odmówili, Czeczot napisałby: „nie przepuścili”. No i „nie wiadomo, gdzie się będzie drukować”. Gdyby cenzura już odmówiła, wiadomo byłoby przynajmniej jedno: nie w Wilnie.

List Mickiewicza z 23 stycznia 1822 wspomina już natomiast o rzeczywistej przyczynie załamania się pierwotnych planów *Dziadów*, jakiegokolwiek by one były. „Nowe *Dziady*”! Część IV. Oto powód zmiany twórczego zamysłu. Jak słusznie pisała Zofia Stefanowska: „Do I części *Dziadów* wtargnęła problematyka cz. IV. Wtargnęła i rozbiła zarys cz. I”⁶.

Otóż to właśnie. Ale Maciejewskiemu w jego poszukiwaniach jednoznacznej odpowiedzi na pytania o status bohatera *Dziadów* i wzajemne powiązania poszczególnych ich części przeszkadza część IV. Trzeba wobec tego jej znaczenie umniejszyć. Trzeba wykazać, iż była ona napisana nie pod naciskiem świadomego zamysłu twórczego, ale pod naciskiem niesprzyjających okoliczności. Po to potrzebne było autorowi *Szkiców* owe „fiasko cenzuralne” (s. 85) w r. 1821, aby uzyskać wrażenie, że Mickiewicz sam z siebie nigdy by z pierwotnych planów nie zrezygnował. Temu celowi ma służyć analiza cz. IV (s. 86—103), sprowadzająca ją do wywołanej konkretnymi przeciwnościami polemiki, do wybuchu, do „momentalnego poetyckiego uniesienia” (s. 103). Zauważmy nawiasem, że to określenie zaczerpnięte z listu poety do Czeczota z 5 marca 1823 stosuje się do jednego wersu cz. IV⁷, o czym Maciejewski dobrze wie, gdyż na s. 102 list ten cytuję, a na następnej rozciąga już owo zdanie na całą cz. IV. Po to wreszcie potrzebny mu jest skomplikowany wywód, że znane nam ocalałe fragmenty cz. I powstały po napisaniu cz. IV i są próbą adaptacji pierwotnej cz. I do nowej wersji *Dziadów*. W tym celu Maciejewski sięga po argumenty „materiałowe”; wysuwa przypuszczenie, że ballada, o której Mickiewicz wspomina w liście do Zana z 18 października 1822 — to właśnie *Młodzieniec zaklęty* i że wobec tego fragmenty oznaczone tytułem *Dziady Widowisko* powstały — w zależności od ich miejsca w rękopisie — przed i po 18 października. Wiotkość tej hipotezy byłaby oczywista nawet w wypadku, gdyby Mickiewicz wysłał wtedy Maryli jakąś balladę. Ale żadnej nie

⁵ Tak brzmi ten cytat (jw., t. 4, s. 107); Maciejewski (s. 86) podaje go w wersji: „będzie się drukować w Warszawie, bo tu cenzura zębata”.

⁶ Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. (Z problematyki „Dziadów” wileńskich)*. „*Twórczość*” 1964, nr 4, s. 59.

⁷ Zob. *Dziady*, cz. IV, w. 552.

wysłał. Pisząc do Zana 18 października: „oddaj białą kopertę Peri. Powiedz jej, że mię prosił[a] o jakąś balladę, że ją odsyłam; ma się rozumieć, że oddasz sam na sam [...]” — poeta podsuwał Zanowi wybieg po to, by Maryla przyjęła „białą kopertę”. Zawierała ona list Mickiewicza do ukochanej, napisany poprzedniego dnia, 17 października. Zan nie mógł oddać białej koperty pani Puttkamerowej, bo już wyjechała z Wilna; wobec tego włączył odpis znajdującego się w niej listu do przesłanego Maryli „Rozdziałku”, o czym zawiadomił Mickiewicza w liście z 1 listopada. W liście tym nie ma słowa o żadnej balladzie, podobnie jak w liście samego Mickiewicza do pani Puttkamerowej. Całą tę sprawę dostatecznie jasno tłumaczą przypisy do obu listów Mickiewicza (do Maryli i do Zana), zarówno w Wydaniu Narodowym jak Jubileuszowym. Hipotezie zaś o próbie adaptacji pierwotnej części I, której śladem ma być ocalały rękopis — przeczy wygląd tegoż rękopisu. Nosi on tytuł: *Dziady Widowisko część I*. Gdyby to były wstawki czy warianty, w rękopisie widniałyby zapewne jakieś wskazówki, jak włączyć je do starego tekstu, a tytuł zapewne by brzmiał: „Do *Dziadów* cz. I”, czy coś podobnego.

Należy więc tylko wyrazić żal, że wbrew zapowiedzi zawartej w przedmowie do *Szkiców* — autor nie wykorzystał analizy tekstu dokonanej przez swoich poprzedników, którzy zajmowali się relacją między częściami I a IV. Warto jednak przy okazji zauważyć, że proponując tak późne powstanie znanych nam fragmentów cz. I, już po załamaniu się pierwotnych planów poety, Maciejewski sam zastawia na siebie pułapkę. Przecież zastanawiał się uprzednio nad jednością fabularną cyklu ballad z *Dziadami* w ich pierwotnej wersji, wykorzystując w tym celu również i fragmenty cz. I — i to wszystko w obrębie jednej rozprawy.

Autor *Szkiców* w poszukiwaniu jednoznacznych odpowiedzi idzie jeszcze dalej, już poza właściwą historię powstawania *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Próbuje wykazać, że sam Mickiewicz chciał później wyeliminować cz. IV — efekt nie przemyślanego do końca i nie dopracowanego poetyckiego wybuchu — z całości *Dziadów*. Że myślał o harmonijnej kompozycji swego arcydzieła, którego bohater miałby jasny status ontologiczny, poszczególne części — wyraźne powiązania i porządną numerację: kolejno cz. I, II, III i zapewne IV, oczywiście nic nie mającą wspólnego z ogłoszoną w r. 1823 częścią IV (s. 148—149).

Mickiewicz istotnie wracał myślami do projektu pisania części I. Można nawet snuć przypuszczenia, jak te projekty wyglądały w roku 1826. W marcu donosił Odyńcowi: „mam napiętą powieść, którą może dokończę wkrótce, również jak i pierwszą część *Dziadów* albo raczej niewielką scenę Prologu”. Niezadowolony z *Upiora*, stanowiącego właśnie prolog do cz. II i IV, Mickiewicz chciał najwidoczniej napisać wtedy jakąś scenę ściślej cementującą obie części. Projektu tego zaniechał, pochłonięty innymi zadaniami pisarskimi; być może zresztą, że grała tu też pewną rolę niechęć do ingerowania w dzieło, od trzech już lat utrwalające się w świadomości czytelników w postaci nadanej mu w roku 1823. Myśl o cz. I nie opuszczała poety; są poszlaki, starannie zebrane przez Maciejewskiego, że wracał do tych projektów na emigracji, choć na pewno bardziej absorbowwały go plany dalszych części *Dziadów*, o których często wspomina w swej korespondencji. Plany napisania cz. I nie są jednak dowodem na to, że chciał wyeliminować cz. IV.

Rzeczywiście chyba żaden z własnych utworów nie budził w Mickiewiczu tylu wątpliwości, i to jeszcze — a raczej właśnie najbardziej — przed jego opublikowaniem.

„*Dziadów* część większą odeszłą, nic nie umiałem poprawić. Gdyby nie opła-

kane obowiązanie się do druków, poszłyby one pod czerwone sukno. W samej rzeczy lepsze o nich miałem wyobrażenie, nim teraz czytać zacząłem. Ale cóż robić? Nie bierz tego za przesadę lub fanfaronadę, ale jestem przekonany, iż oprócz *Ballad* reszta jest za wczesna i jeśli dłużej pożyję, będą mi kłuć w oczy te szpargały [...]” (list do Czeczota z 25 stycznia 1823).

„Chciałem szczerze uczynić je znośniejszymi, ale mi niepodobna przenieść się duszą w owe czasy, kiedym je pisał. Stąd przewiduję, jak ta poczwarna kompozycja wyda się innym” (list do Czeczota z 11 lutego 1823).

Te cytaty zdają się potwierdzać hipotezę Maciejewskiego. A jednocześnie uderza troska, z jaką Mickiewicz przygotowuje do druku *Dziady*, troska o każdy wyraz, niezwykła u tego niedbałego o korekty poety. Dziwny stosunek do własnego utworu: niechęć i pełna troskliwości miłość. Czytając listy Mickiewicza z okresu poprzedzającego ukazanie się drugiego tomiku *Poezji* trudno oprzeć się wrażeniu, że bał się on własnego dzieła. I to bynajmniej nie dlatego, iż mogło ono wywołać zrozumiały skandal. Bał się jego niezwykłości i nieprzygotowania czytelników. Nasuwa się paradoksalna myśl, że Mickiewicz jako czytelnik cz. IV *Dziadów* krępowany był konwencjami literackimi, które złamał jako jej twórca.

Dowodów na hipotezę o planach wyeliminowania cz. IV autor szuka w tekście cz. III *Dziadów* i w dalszych perypetiach wydawniczych dramatu. Analizując *Prolog* dochodzi do wniosku, że Więzień — to człowiek inny niż Gustaw z IV cz. Według Maciejewskiego, ze słów duchów nocnych, z pokus, którymi usiłują zwać ku sobie duszę Więźnia, wynika, że śpiący młodzieniec, nim trafił do więziennej celi, wiódł życie dość lekkie i miał na sumieniu nie bardzo budujące grzechy, co nie przystaje do sylwetki samobójcy obłąkanego po stracie kochanki. Niezupełnie to z tekstu wynika. Gdyż prezentuje on pokusy duchów nocnych, lecz nie mówi, czy Więzień im ulegał. Wprawdzie w kwestii Anioła Stróża znajdujemy określenie: „Niedobre, nieczułe dziecię”, oraz wzmiankę o sennym „marzeniu namiętnym”, nad którym Anioł schylał się jak nad „źródłem mętnym”, ale czy Anioł ma rzeczywiście na myśli marzenia niezbyt przystojne? A może szaleństwo wyłącznej miłości? Wskazówkę można znaleźć w tekście dramatu. Więzień nosi imię Gustawa. Dla Mickiewicza było oczywiste, że każdy czytelnik będzie go łączył z Pustelnikiem z cz. IV *Dziadów*. Później zaś przemieniony w Konrada Gustaw słynnym zdaniem: „Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście, / Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście, / Przeciw tobie ich nie wzniosłem” — również kierował uwagę czytelnika ku znanym mu dziejom Pustelnika z części IV. Zresztą Mickiewicz wypowiedział się na ten temat wyraźnie w innym miejscu. Na przełomie r. 1833 i 1834 pisał w szkicu do przedmowy, mającej poprzedzić francuskie tłumaczenie cz. II i III:

„Obrzęd ludowy zwany *Dziadami* [...] wiąże całą akcję w jedno, tajemnicza zaś osobistość przechodząca przez cały dramat nadaje mu pewną jednolitość.

„Postać ta zjawia się w części drugiej jako mara milcząca [...], a w części następnej opowiada pod imieniem Gustawa dzieje swego dzieciństwa, swej miłości i swego życia osobistego.

„W części trzeciej spotykamy go znowu w gronie młodych spiskowców [...]”⁸.

W tekście tego szkicu znajdujemy jeszcze jedno, bardzo nas tu zobowiązujące, zdanie, poprzedzające cytowany powyżej fragment: „Poemat polski, którego przekład podajemy, przedstawia się w oryginale jako szereg luźnych części. Dwie pierwsze były ogłoszone w Wilnie dziesięć lat temu, trzecia ukazała się ostatnimi

⁸ A. Mickiewicz, [O poemacie „*Dziady*”]. W: *Dzieła*, t. 5, s. 284.

czasu w Paryżu, utwór ten jednakże, dalekim będąc od wykończenia, zdaje się zapowiadać dalsze rozwinięcia, mające powiązać te fragmenty i utworzyć z nich całość organiczną”⁹.

Jaki można stąd wysnuć wniosek? Chyba tylko ten: Mickiewicz, projektując dalsze „rozwinięcia” *Dziadów* w celu uczynienia z nich „całości organicznej”, bynajmniej nie rezygnuje z żadnej z ogłoszonych już części. Przypominamy: cytowane fragmenty pochodzą ze szkicu do przedmowy, mającej poprzedzić tłumaczenie części II i III pióra Burgaud des Marets. Jednak nie przeszkadza to Maciejewskiemu widzieć właśnie w tym przekładzie (nie obejmującym cz. IV) dowodu na to, że Mickiewicz chciał ją zupełnie wyeliminować z planowanej organicznej całości (s. 142—143).

A Mickiewicz w swojej przedmowie napisał tylko: „Ta część, całkowicie romansowa i uczuciowa, nie jest objęta naszym przekładem”¹⁰.

Istotnie poeta wzdragał się przed ogłoszeniem przekładu cz. IV *Dziadów*, który zresztą, właściwie wbrew jego woli, ukazał się nieco wcześniej w lutowym i marcowym numerze „Le Polonais”. Wiadomo, że Mickiewicz trzymał u siebie rękopis tłumaczenia cz. IV w celu dokonania poprawek, których w końcu nie zrobił, tak że Władysław Plater zdecydował się na ogłoszenie przekładu nie poprawionego. 27 listopada Mickiewicz pisał do niego gniewnie: „Prosiłem Pana od siebie, żebyś artykułu onego nie drukował, ostrzegałem również w interesie pisma, że owe tłumaczenie wrażenia nie zrobi”. Maciejewski widzi w tym liście dowód autorskiej woli wyeliminowania części IV. Bezpieczniej byłoby uznać go za dowód autorskiego niezadowolnienia z nieudolnego przekładu, a co najwyżej — dowód na to, że poeta uważał za bardziej wskazane w danym momencie prezentowanie cudzoziemcom cz. II i III niż mniej od nich przesyconej ludowością, myślą społeczną, bólem patriotycznym, ideami mesjanistycznymi część IV.

Mickiewicz zresztą myślał o tym, by w przyszłości ogłosić tłumaczenie całości *Dziadów*. „Jeżeli ta próba obudzi cokolwiek zajęcia u czytelników francuskich, obiecujemy sobie uzupełnić kiedyś ten nasz przekład”¹¹.

Dziadów cz. IV ukazuje się w zbiorowym wydaniu w roku 1838. Wprawdzie umieszczona jest wraz z cz. II w innym tomie niż cz. III, ale wiemy, dlaczego: nie rozprzedane egzemplarze drugiego wydania paryskiego cz. III zostały włączone do tego wydania jako tom 4. Przy następnej okazji, w wydaniu z r. 1844, *Dziadów* cz. IV znalazła się między II a III cz., czyli na miejscu, które jej wyznaczał Mickiewicz w szkicu do przedmowy, nazwanym przez wydawców *O poemacie „Dziady”*. Maciejewski jednak skłonny jest tu widzieć samozwańczą ingerencję Chodźki, który — jak wiadomo — zajmował się owym wydaniem. Czy nie za łatwy argument?

W lipcu 1841 ukazało się dwutomowe tłumaczenie francuskie dzieł Mickiewicza, dokonane przez Ostrowskiego. Mickiewicz żywo się tym przekładem interesował, pisał do Ostrowskiego, projektował spotkania z nim w celu omówienia wyboru swych utworów. Przypadkiem zachowała się poszlaka (w liście Anastazji de Circourt z tegoż roku¹²), który ze swych utworów chciał wyłączyć — *Konrada Walenroda*, do czego jednak nie doszło. Tłumaczenie Ostrowskiego, obejmujące wszyst-

⁹ *Ibidem*, s. 283.

¹⁰ *Ibidem*, s. 284, przypis.

¹¹ *Ibidem*, s. 285.

¹² Zob. *Korespondencja Adama Mickiewicza*. Wyd. 3. T. 4. Paryż 1885, s. 247—248.

kie trzy części *Dziadów*, miało reedycję jeszcze za życia Mickiewicza. Ale Maciejewski w ogóle o tym przekładzie nie wspomina. I wbrew faktom konkluduje:

„Oznaczenie nowo napisanej »części« *Dziadów* numerem »III« [...] było chyba manifestacją decyzji uporządkowania istniejących od dziesięciu lat zawiloci. Według tych emigracyjnych planów w »organicznej całości« przed »częścią III« stać miały w normalnej kolejności: »część I« — nie skończona jeszcze wtedy [...], oraz znana z licznych wydań »część II«. Po »części III« [...] miała nastąpić nowa »część IV« [...]” (s. 148).

Sprawę oznaczania drezdeńskiej części *Dziadów* jako trzeciej należy moim zdaniem tłumaczyć najprościej, tak jak ją tłumaczył sam Mickiewicz: „Dwie pierwsze były ogłoszone w Wilnie dziesięć lat temu, trzecia ukazała się ostatnimi czasy [...]”¹³. Próba każdego innego wyjaśnienia prowadzi na manowce, w gąszcz nie opartych na niczym przypuszczeń.

Mickiewicz chciał stworzyć całość organiczną, objętą tytułem: *Dziady*. Nie można jednak z tego wysnuwać wniosku, że dążył do jasności — a raczej: jednoznaczności swego utworu. Jarosław Maciejewski w poszukiwaniu jednoznacznych odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące się Mickiewiczowskiego arcydzieła wprowadził siebie i swoich czytelników w rozważania nie nad *Dziadami*, ale nad jakimś hipotetycznym, nigdy nie napisanym utworem. Inna sprawa, że przy okazji tych rozważań wysunął przekonującą hipotezę, iż czas pisania *Dziadów* wileńsko-kowieńskich był krótszy, niż dotąd sądzono, i że scena z milczącym Widmem, zamykająca cz. II, powstała dużo wcześniej, prawdopodobnie przed napisaniem cz. IV. Rzuca to interesujące światło na problem kształtowania się poematu i może stanowić przesłankę do hipotezy, że pierwotny plan dzieła był bliższy jego ostatecznemu wykonaniu, że nie przechodził tak zasadniczych zmian, jak dotychczas przypuszczano. Hipoteza ta może się okazać niezwykle płodna w konsekwencje.

Nad interesującym studium pt. „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*” nie będę zatrzymywać się dłużej. Z obowiązku recenzenckiego zauważę tylko, że zbyt ciężka na nim silna tendencja tłumaczenia zawartości dramatu problemami nękającymi emigrację polską w okresie, w którym powstawała *Balladyna*. Ciekawa i płodna hipoteza, że Słowacki zmierzał do „przedstawienia w utworze dwóch spraw: sprawy ludu i sprawy państwa” (s. 189), a więc kwestii istotnie nurtujących emigrację i gorąco przez nią dyskutowanych — została spaczona przez zbyt nie dopatrywanie się w poszczególnych bohaterach *Balladyny* postaci symbolizujących ówczesne ugrupowania polityczne. I tak Pustelnik i Kirkor mają reprezentować obóz monarchistyczno-arystokratyczny, a Kostryn jest „karykaturą obozu spiskowo-rewolucyjnego” (s. 191). Dążność do jednoznacznej interpretacji zawsze jest niebezpieczna; w wypadku Kostryna chęć znalezienia w dramacie odpowiednika dla emigracyjnej lewicy doprowadziła do postawienia hipotezy, która się nie sprawdza w tekście Słowackiego. Kostryn bowiem, negatywny bohater przewrotu pałacowego, dążący tylko do władzy, a nie do jakiegokolwiek zmiany ustrojowej, nie może być karykaturą obozu demokratycznego czy też spiskowo-rewolucyjnego, po prostu dlatego, że nie ma z nim wspólnych rysów.

Trzeciemu i ostatniemu „szkicowi romantycznemu” autor nadał tytuł: *O wierszu nazywanym epilogiem „Pana Tadeusza”*. Tytuł chyba niezbyt szczęśliwy. Określenie „Epilog” pochodzi od samego Mickiewicza. Mamy na to wyraźne świadectwo w liście poety do Odyńca z 21 lipca 1835. Tytuł szkicu Maciejewskiego stwarza subtelną sugestię, że „epilog” jest słowem niezupełnie adekwatnym do treści tego wiersza. Sugestia ta pojawia się znowu już w pierwszym zdaniu szki-

¹³ Mickiewicz, [O poemacie „*Dziady*”], s. 283.

cu: „Nad tak zwanym »Epilogiem« *Pana Tadeusza*, to znaczy nad wierszem zaczynającym się od słów »O tym-że dumać na paryskim bruku«, ciąży jakaś filologiczna klątwa” (s. 203). Do sprawy tej sugestii powrócę później i spróbuję wyjaśnić, po co była ona autorowi potrzebna. Należy jednak najpierw zająć się sprawą owej „filologicznej klątwy”.

Gdy Klaczko w r. 1860 ogłosił po raz pierwszy ów wiersz Mickiewicza, sądził, że oddaje do rąk czytelników nie opublikowany wstęp do *Pana Tadeusza* — i takie miejsce wyznaczył mu w swoim wydaniu. Ingerował też poważnie w tekst. Ingerencją największą, której żywot okazał się najtrwalszy, było umieszczenie, wbrew autografowi, ustępu zaczynającego się od słów: „O gdybym kiedy dożył tej pociechy”, a zamkniętego wersem „Z modrych bławatków i zielonej ruty” — na końcu.

Maciejewski sądzi, że ta przestawka wynikała z potraktowania *Epilogu* jako wstępu. „Po prostu takie zakończenie w swej sugestii kolorystycznej bardziej korespondowało z introdukcją księgi I poematu, gdzie zaraz przecież następuje opis »łak zielonych«, »szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych«” (s. 204).

Przeciw wszystkim ingerencjom Klaczki protestował w r. 1898 Pilat; żądał, by ów „szkic niewyrobiony poety podać w tym stanie i w tym kształcie, w jakim wyszedł spod jego pióra”¹⁴. Postulat ten nie został spełniony; nie dlatego, jak sądzi Maciejewski, że był wyrażony „w przypisku do specjalistycznego artykułu” (s. 204), ale dlatego, że był do spełnienia niemożliwy. Oznaczał bowiem w praktyce niemożność udostępniania tekstu wiersza w wydaniach popularnych, i to wiersza już znanego, silnie wrośniętego w świadomość czytelniczą.

W roku 1925 Stanisław Pigoń przywrócił *Epilogowi* jego właściwe miejsce, poprawił szereg fragmentów tekstu, przesunął do wariantów wersy skreślone przez Mickiewicza, a honorowane przez Klaczkę. „Lecz — pisze Maciejewski — nie poszedł za edytorskim apelem Pilata, ugiął się przed 65-letnią wtedy tradycją Klaczki i pozostawił wiersz w starym układzie, z ową wstawką i przestawką w partii środkowej przejętej z końca kartki brulionowej” (s. 205). Co do apelu Pilata — to właśnie Pigoń go spełnił. Najprzód dając najdokładniejsze, jakie być może, odtworzenie *Epilogu* w „*Silva Rerum*” w r. 1925, a następnie informując sumiennie o jego kształcie rękopiśmiennym w każdym kolejnym wydaniu *Pana Tadeusza* posiadającym aparat krytyczny. Że zaś tekstu wiersza nie odmówił masom czytelników — z tego mu chyba nikt nie postawi zarzutu.

A już z pewnością nie ugiął się pod tradycją Klaczki. Ugiął się przed czymś znacznie większym. Klaczko, eksponując ów fragment *Epilogu* przez wyznaczenie mu miejsca końcowego, finałowego, nie kierował się jego walorami kolorystycznymi, ale wagą jego wymowy, docenianą po dziś dzień. Posłuchajmy współczesnego historyka literatury:

„Kreując w słynnym ustępie (»Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy«) wyraźnego czytelnika ludowego, Mickiewicz antycypuje i wybiega w przyszłość. W tym jednym jedynym miejscu przełamuje gorycz górującą w *Epilogu* i przechodzi w życzenie — podobnie jak przeszedł w nie w księgach XI i XII. To poetyckie uwłaszczenie ludu, które w owych księgach coraz bardziej nabierało mocy, rośnie i przybiera w *Epilogu*. Jedyny to w nim akcent prawdziwie optymistyczny i ponowne potwierdzenie ludowego zakończenia poematu. Tam dokonywało się ono przez pożyczkę z baśni, w *Epilogu* następuje w ramach obrazu autora, dla którego

¹⁴ R. Pilat, *Autografy późniejszych ksiąg „Pana Tadeusza” od IV-ej do XII-ej*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1898, s. 92.

czytelnik ludowy staje się marzeniem najbardziej godnym, by rzeczywistość je spełniła”¹⁵.

Pigoń ugiął się pod ogromną wagą „słynnego ustępu” *Epilogu* oraz — nie lekceważmy tego — pod 65-letnią tradycją czytelniczą. Nie filologiczną. To są dwie zupełnie różne sprawy i inny jest ich gatunkowy ciężar.

Rozumiem — tak mi się przynajmniej wydaje — argumenty, które skłoniły Pigionia do trudnej decyzji pozostawienia omawianego fragmentu *Epilogu* na miejscu wyznaczonym mu przez Klaczkę. Rozumiem też, że budzi ona i budzić będzie rozterkę filologów, że pytanie: czy wolno tak dalece ingerować w tekst, choćby to był tekst brulionowy, padać będzie jeszcze nieraz.

Maciejewski odrzuca układ proponowany przez Kleinera¹⁶. Zgadza się w tym z Zofią Stefanowską¹⁷, bardzo ostro krytykując ją zresztą za opowiadanie się za układem Pigionia. Zwłaszcza jej stwierdzenie, że nie ma „żadnego innego zadowalającego rozwiązania”¹⁸, dotyczące się nie tylko sprawy przedstawienia ustępów, lecz i szeregu innych problemów edytorskich nasuwanych przez *Epilog*, określa ostro: „Kapitulankie to stwierdzenia, uginające się pod ciężarem błędów popełnionych przez edytorów i krytyków przed stu przeszło laty” (s. 206).

Przystępując do prezentacji własnej koncepcji, autor *Szkiców* stwierdza, że problemów edytorskich *Epilogu* nie da się ruszyć z miejsca bez rozpatrzenia go jako wyrazu jakiejś gatunkowej konwencji. „Trzeba jednak w takim wypadku zapytać nie o końcowy wyraz artystycznej, nie zrealizowanej przecież intencji poety, nie o to, jak by wyglądał ten utwór, gdyby Mickiewicz zdecydował się go opublikować, lecz o to, jak on wyglądał w chwili powzięcia decyzji pisania. Jedynym słowem, trzeba zapytać o pierwszy, a nie ostatni rzut redakcyjny” (s. 207).

Maciejewski zakłada, że Mickiewicz na kartce notował nie luźne fragmenty, ale pewną, z góry przemyślaną kompozycję; zatem śladem pierwszego rzutu jest główna kolumna tekstu, a wstawki marginesowe są owocem późniejszych przeróbek i ulepszeń. Przedmiotem poszukiwań pierwotnej kompozycji będzie więc tekst napisany w głównej kolumnie.

W dalszym ciągu swoich rozważań konstatuje: „Interpretacje *Pana Tadeusza* dostrzegające w tym poemacie dzieło epickie zbliżone bardziej do dziewiętnastowiecznej powieści historycznej typu scottowskiego niż do tradycyjnej epepeji uważały za właściwy epilog nie wiersz liryczny dołączony do *Tadeusza*, lecz dwie ostatnie księgi poematu” (s. 215).

Zgodziwszy się z tą interpretacją, Maciejewski zapytuje, jak wobec tego rozumiał słowo „epilog” Mickiewicz i w związku z tym, jaką mu funkcję mógł przeznaczyć. I tu sięga do przeoczonej, jego zdaniem, tradycji: tradycji retoryki.

Po sumiennym przeglądzie podręczników wymowy, tych, z którymi Mickiewicz mógł się zetknąć w szkole i w czasie studiów uniwersyteckich, jak i tych, z którymi zetknąć się nie mógł, sięgnąwszy wreszcie do zaleceń Arystotelesa, że w części kończącej mowę, czyli w jej epilogu, trzeba: „1. życzliwie nastroić słuchacza względem siebie, a zrazić do swego przeciwnika; 2. powiększyć lub pomniejszyć znaczenie faktów; 3. wywołać odpowiednie wzruszenie w słuchaczu

¹⁵ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 369.

¹⁶ J. Kleiner, *Epilog „Pana Tadeusza”*. (*Ustalenie tekstu*). „*Nauka i Sztuka*” 1946, z. 2.

¹⁷ Z. Stefanowska, rec.: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 4, 6. Warszawa 1948, 1950. „*Pamiętnik Literacki*” 1955, z. 2.

¹⁸ *Ibidem*, s. 598.

i 4. odświeżyć argumenty w jego pamięci" (s. 220) — Maciejewski utwierdził się w przekonaniu, że sięgnięcie do tradycji retoryki w jej klasycznym czy klasycystycznym wydaniu może być pomocne w kłopotach z *Epilogiem*. „Nie ulega zdaje się wątpliwości, że wiersz Mickiewicza może spełniać w stosunku do czytelników funkcję retorycznego epilogu patetycznego poematu, ze skierowaniem uwagi głównie na osobę piszącego. Przepisy dopiero co cytowane w zupełności prawie przystają do tego wiersza. Można nawet pokusić się o wyznaczenie arystotelesowskich części w Mickiewiczowskim »Epilogu«" (s. 220—221).

Włączanie w ramy klasycznej konwencji retorycznej utworu tak bardzo lirycznego, skreślonego przy tym piórem romantycznego poety trzeba nazwać nieporozumieniem. Z dalszego toku wywodów okazuje się jednak, do czego miał służyć ten zabieg autorowi *Szkiców* — do wysunięcia hipotezy, jakoby *Epilog* był utworem polemicznym wywołanym ukazaniem się *Kordiana* Słowackiego.

Ta myśl zawiera może ziarno słuszności. Nie jest wykluczone, że pisząc słowa: „Ach, czyjeż usta śmiać pochlebiać sobie...”, Mickiewicz mógł się prześliznąć myślą po opublikowanym niedawno *Kordianie*. Jednak sprowadzenie *Epilogu* do polemiki ze Słowackim budzi najostrzejszy sprzeciw. Znamy dobrze tragiczny kontekst *Epilogu*. To nie tylko „potępieńcze swary” emigracyjne, rosnące poczucie zawodu, straszna skutek beznadziejności nostalgia. To też najgłębsza wewnętrzna rozterka poety.

„Zdaje mi się, że nigdy już pióra na fraszki nie użyję. Te tylko dzieło warte czegoś, z którego człowiek może poprawić się lub mądrości nauczyć. Może bym i *Tadeusza* zaniedbał, ale już był bliski końca”. To fragment listu do Odyńca z 14 lutego 1834. W tym samym liście wspominał o *Dziadach*, z których chciał zrobić jedyne swoje dzieło „warte czytania”. Ale kreślone w tych czasach nowe ustępy *Dziadów* nie znajdowały najwidoczniej łaski w oczach autora. 31 października 1835 pisał do Kajsiewicza:

„Mnie się zdaje, że poemata historyczne i w ogólności wszystkie formy dawne są już w półzgniłe i tylko można je odżywiać dla zabawki czytelników. Prawdziwa poezja naszego wieku jeszcze może nie urodziła się, tylko widać symptomata jej przyjścia. [...] Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą, że trzeba będzie natchnienia i wiadomości z góry o rzeczach, o których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki [...]. Te myśli często we mnie budzą żal i ledwie nie zgryzotę; często zdaje mi się, że widzę ziemię obiecaną poezji jak Mojżesz z góry, ale czuję, żem niegodzien zająć do niej!”

Owo więc pytanie: „czyjeż usta śmiać pochlebiać sobie”, nie było postawione, by dać lekcję skromności Słowackiemu. Mickiewicz myślał o sobie. A kiedy kreślił słowa: „Chciałem pominąć, ptak małego lotu...” — to nie kokietował swoich ewentualnych czytelników. Dawał wyraz własnej, strasznej bezsilności.

Zresztą czterowersowy ustęp, zaczynający się właśnie od tych słów, a wpisany, jak wiadomo, na marginesie, został przez Maciejewskiego odrzucony do wariantów razem z szeregiem innych wstawek. Była to konsekwencja założenia, że główna kolumna tekstu stanowi trzon pierwotny, odzwierciedlający najwierniej najwcześniejszy zamysł twórczy. Założenia, z którego zresztą autor nie wyciągnął ostatecznych wniosków. Dobitym tego przykładem jest wyłączenie z głównej kolumny i przesunięcie do wariantów ustępu zaczynającego się od słów: „I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie”, a kończącego się wersem: „On zrobił skrzydła i do swoich wrócił”. Niekonsekwentne jest również odrzucenie jednych, respektowanie zaś innych wstawek. Bo autor *Szkiców* nie odrzuca wszystkich, tak jak by się tego,

w myśl jego założeń, można było spodziewać. A więc np. umieszcza w tekście głównym wstawki zaczynające się od słów: „Gdy orły nasze...”, „Dziś dla nas, w świecie nieproszonych...” oraz „Kraj lat dziecinnych...” Odrzucony został — jak już wspomniałam — wielkiej piękności czterowiersz „Chciałem pominąć...” oraz „Te pokolenia żałobami czarne...” Respektowane starannie i włączone do tekstu głównego są — wpisane na marginesie! — wersy: „Że dzisiaj znajdują to serdeczne słowo”, „Które z serc wieko podejmie kamienne”, „Rozwiąże oczy tyłą łez brzemienne”.

Maciejewski krytykował ostro dowolność układu Kleinera; sam jednak w swojej propozycji edytorskiej poszedł w tej dowolności bardzo daleko. Pozostawia wprawdzie na swoim miejscu końcowy fragment wiersza tak, jak był on wpisany w brulionie, ale w innych miejscach tekstu dokonuje zabiegów stojących w wyraźnej kolizji ze wskazaniem rękopisu. Wpłynęła na to owa hipoteza o polemicznej genezie *Epilogu*. Autor *Szkiców* wybierał wstawki, dzięki którym „Jaśniejsza jest [...] linia argumentacji retorycznej Mickiewicza w polemice ze Słowackim” (s. 244), a przenosił do wariantów te, które ową „linię argumentacji” zacierały; odrzucił nawet w tym celu ważki fragment z głównej kolumny. Podjęta przez niego próba ustalenia tekstu pozostanie prawdopodobnie jedną z najbardziej dowolnych i nie krępowanych wskazaniem rękopisu propozycją edytorską *Epilogu*. Dołącza się do tego sprawa interpunkcji, którą autor *Szkiców* potraktował z zupełną beztróską, nie respektując wskazówek zawartych w rękopisie.

Należy jednak jeszcze wrócić do owej sugestii zawartej w tytule i w pierwszym zdaniu szkicu Maciejewskiego *O wierszu nazywanym Epilogiem „Pana Tadeusza”*. Nie jest ona bez kozery. Wyprowadzając genezę utworu z polemiki ze Słowackim, autor *Szkiców* niejako oderwał *Epilog* od poematu, mimo że wielokrotnie sam stwierdzał organiczny między nimi związek.

Kończymy lekturę *Szkiców* z przykrym uczuciem zawodu. Cenne spostrzeżenia Maciejewskiego (bo i w ostatnim, budzącym największe wątpliwości szkicu niektóre propozycje, jak np. ta o innej lekcji wersu 7 *Epilogu*, są warte rozpatrzenia) gubią się w gąszczu nie umotywowanych hipotez i w roztrząsaniu pozornych problemów. A przecież natrafiamy w *Szkicach* raz po raz na dowody rzetelnej erudycji, szczerzy podziw budzi szeroki wachlarz lektur. Tym bardziej żal, że rzeczywiste osiągnięcia są niewspółmierne do wysiłku włożonego w tę książkę i do jej objętości.

Maria Dernałowicz

Barbara Winkłowa, TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY). TWÓRCZOŚĆ I ŻYCIE. (Redaktor naukowy: Ewa Korzeniewska). (Warszawa) 1967. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 794, 2 nłb. + 12 wklejek ilustr.* Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Praca Barbary Winkłowej stanowi kolejny tom serii bibliograficznych monografii osobowych pisarzy XIX i XX wieku. O zaletach tego typu prac wielokrotnie już pisano, skoncentruję się tu więc na uwagach krytycznych, co nie oznacza, że

* Już po wydaniu książki sporządzono do niej aneks w formie odbitki powielaczowej, zatytułowany: Barbara Winkłowa, *Tadeusz Żeleński-Boy. Twórczość i życie*. Warszawa 1967. INDEKS NAZWISK oprac. B. Winkłowa. [Warszawa 1967], ss. 106. (Innego autorstwa jest analogiczny indeks zawarty w książce.)