

Stanisław Pigoń

O kompozycji fragmentu I cz. "Dziadów"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/Zeszyt specjalny, 169-182

1956

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.

STANISŁAW PIGOŃ

O KOMPOZYCJI FRAGMENTU I CZ. „DZIADÓW“

1

Wśród spuścizny Mickiewicza, która wyszła na jaw dopiero po jego śmierci, nie ma chyba utworu, który by nastęczał tyle i tak znacznych trudności jak cz. I *Dziadów*. Trudna jest dla interpretatora, trudna dla filologa-wydawcy. Nic też dziwnego, że kursuje o niej tyle i tak sprzecznych opinii.

Zajmie nas tutaj trudność druga, a nawet, ściśle biorąc, jedna jej część tylko. Odczytanie tekstu niewyraźnego nasuwa sporo kłopotów (jednym z nich zatrudnialiśmy tu niedawno czytelnika¹), ale ostatecznie są one pomniejszej wagi. Kłopot główny mieści się w pytaniu: co to jest, cośmy otrzymali? Że nie całość, jak to zdawał się sugerować Aleksander Chodźko w r. 1844, to pewna. Ale co? Luźne rzuty pierwszego planu, pierwszego pomysłu, jak chcą jedni? Wykończone, ale nie powiązane między sobą „luźne sceny“, a więc poszczególne „fragmenta“, „ułamki“, jak mniemają drudzy, czy też jednolita część całości, nie doprowadzonej wszelako do końca i urwanej, a więc fragment, jak chcą inni?

Odpowiedź na to pytanie, jeśli nie ma być apriorycznym mniemaniem, zależy od odpowiedzi na pytanie inne: czy ze scen dochowanych da się złożyć jakaś związana i uzasadniona całość, czy też rzeczywiście są to *disiecta membra* do skojarzenia niemożliwe? Innymi słowy: rzecz cała sprowadza się do zagadnienia kompozycji. Oto problem centralny. I on także był wielokroć traktowany, zarówno zasadniczo, jak i w praktycznym rozwiązaniu.

Luźność i niespoistość scen dochowanych w autografie jest ich cechą najbardziej uderzającą. Toteż wydawcy dotychczasowi poczynali sobie najczęściej tak, że przychodzili autorowi z pomocą

¹ Zob. S. Pigoń, *Z kłopotów filologa*. Historia jednej koniektury. *Pamiętnik Literacki*, XLIV, 1953, z. 2.

i na swą rękę układali to, co on jakoby zamieszał, ściągali w jedno, co on jakoby rozrzucił. Taka praktyka zaczyna się zaraz przy pierwszym wydaniu utworu w roku 1860. Januszkiewicz i Klaczko — pomieszczając utwór (z podtytułem: Fragmenta) na czele trzeciego tomu *Pism* — notują, że ogłasza się go tu „po raz pierwszy“ i „z pierwotnego rękopisu“, w wykonaniu wszelako (co później szczególnie wskazał Kallenbach) od tego rękopisu wyraźnie odbiegli.

Nie będziemy tu opisywać samego autografu; czynił to na kartach *Pamiętnika Literackiego* Juliusz Kleiner drobniawo i ściśle². Dość nam powiedzieć, że — idąc za porządkiem tekstu i biorąc z grubsza — mieści on sceny: Dziewica w samotnym pokoju (A), Guślarz z Wieśniakami i Chórem Młodzieńców (B) (na scenę składają się trzy człony: dialog Guślarza z Wieśniakami (a), Chór Młodzieńców (b) i monolog Guślarza (c)), Starzec i Dziecię (C), Chór Młodzieży (D) i wreszcie scenę z Gustawem (E). Otóż wydawcy z 1860 r. skomasowali sceny B i D i w jednej całości umieścili je po C, uzyskując taki porządek: A C B D E. Układ przez nich przyjęty przeszedł automatycznie do wydań następnych, w szczególności do paryskiego zbiorowego z r. 1880, a także stał się podstawą tłumaczeń: francuskiego przez Władysława Mickiewicza (1879) i niemieckiego przez Zygfrйда Lipinera (1887).

Układ ten wszelako czytelników nie zadowolił. W szczególności powstał przeciwko niemu w r. 1889 w osobnej broszurze Stanisław Ptaszyński³. Nie miał on do dyspozycji autografu, w uwagach swych kierował się tylko refleksją krytyczną. Sprzeciwiał się on (najsłuszniej⁴) umieszczaniu części wydobytej z autografu na czele części wydanych przez samego poetę i tworzeniu w ten sposób złudy, że stanowi ona z nimi organiczną całość. O samym zaś utworze wyraził sąd bardzo powściągliwy:

² „*Dziadów*“ część pierwsza. Tekst całkowity w nowym układzie. Oprac. Juliusz Kleiner. *Pamiętnik Literacki*, XXXI, 1934, z. 1/2. Odbitka: Lwów 1939.

³ S. Ptaszyński, *Kilka uwag nad pierwszą częścią „Dziadów“ Mickiewicza, tudzież nad obecnym rozkładem „Dziadów“ w ogóle*. Poznań 1889. Odbitka z *Warty*.

⁴ Ten słuszny postulat jakżeż długo pozostawał bez uwzględnienia. Nie zastosował się do niego Kallenbach w popularnym brodzkim wydaniu *Pism* (1911), a nie ma co tać, że również i piszący te słowa w swym wydaniu *Poezji* (1929).

Ta dzisiejsza rzekoma część pierwsza [...] składa się z kilku mizerych ułamków bez wszelkiej między sobą wzajemnej łączności, a po części nawet z osobna bez zaokrąglonej wykończoności wewnętrznej — ułamków, które w rzeczywistości nie są czym innym, jak nie zużytymi okrucami z pierwotnych zarysów, pochodzącymi nadto z różnych zupełnie i nie dających się z sobą pogodzić planów zarysowych⁵.

Ale i w tę mizernej wartości kompozycję rad by on wprowadzić pewne przegrupowania i interpolacje; mianowicie logiczniejszy wydał mu się układ: A C B a D B b c E. Monolog zaś Chóru B b chętnie by rozbił na dialog między Młodzieńcami i Starcem, odpowiednio więc wstawia nadpisy i wskazuje ujawnione jakoby w ten sposób luki tekstu. Argumentem dla krytyka była jedynie logika toku myślowego, tak jak on ją pojmował.

Swoją drogą wystąpienie Ptaszyńskiego było pewnego rodzaju anachronizmem; atakował on pozycje, które właściwie nie miały już wówczas znaczenia, były przestarzałe. Dwa lata wcześniej, w r. 1887, Kallenbach w Pamiętniku Wydziału Filologicznego AU przeprowadził *Rewizję tekstu pierwszej części „Dziadów“ Adama Mickiewicza według autografu*⁶. Dał tam, poza krótkim opisem autografu, korektury tekstu dotąd drukowanego, tudzież wydrukował literalnie przejęty tekst autografu. Nie wszystko w nim odczytał, a co odczytał, to nie zawsze trafnie, ale nie o to tutaj chodzi. Jeżeli pytamy o przyjęty układ, to widzimy, że i Kallenbach nie odmówił poecie swej pomocy. I on niby to wiernie odtwarzając autograf skomasował przeciw sceny B i D, tylko że pomieścił je razem nie po C, jak poprzednik, ale po A, i w ten sposób przyjął szereg scen: A B D C E.

Powaga wydawcy-filologa wsparta powołaniem się na autograf sprawiła, że zaproponowany tutaj układ wewnętrzny scen przyjął się i zapanował na długo w wydaniach. Sam Kallenbach powtórzył go w wydaniu krytycznym Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza (1904) i w popularnym wydaniu brodzkim (1911), przejęli go też i wydawcy następni. Czy słusznie?

2

By tak postąpić jak wydawcy z r. 1860 i ostatecznie jak (z drobną zmianą) Kallenbach, to znaczy: by w wydaniu zdecydować się na

⁵ Ptaszyński, *op. cit.*, s. 4; por. s. 18 i n.

⁶ Odbitka: Kraków 1887.

przerzucanie scen i wiązanie ze sobą tych, których poeta nie po-
wiązał, trzeba było przyjąć pewne założenie szersze, tyżące się
obyczaju pisarskiego Mickiewicza, jego techniki tworzenia. Trzeba
było mianowicie przypuścić, że poeta ten tworzył, by tak rzec, na
wrywki, że obmyśliwszy zasadniczo utwór pisał go nie ciągiem
organicznym, ale bez ładu, to tę scenę, to tamtą, jak przyszła ochota,
jak go uwodziła ponęta wyobraźni.

Założenia tego żaden z owych wydawców nie postawił wyraźnie,
tym mniej kusił się o jego uzasadnienie, przyjmowali je wszelako
obaj milcząco i bez dyskusji. A tymczasem właśnie wymaga ono
dyskusji, a nawet kto wie, czy da się w ogóle obronić i utrzymać.
Rozstrzygać tu musi wzgląd, czy je potwierdza praktyka poety.
Mamy stosunkowo sporo brulionów Mickiewicza i możemy się odwa-
żyć na odczytanie z nich techniki jego tworzenia.

Otóż wnosić z nich wolno, że wyobraźnia poddawała mu osnowę
dzieła organicznie raczej niż dorywczo, że rozwijał ją ciągiem po-
rządnym raczej niż na wrywki. Poeta, bywało, dotwarzał pewne
ogniwa i włączał je później w tok utworu, ale raczej do utworu już
skonstruowanego i w krytycznym oglądzie próbowanego w swoich
spojeniach; chodziło tam raczej o wzmocnienie zwartości, a nie
o dotwarzanie *ex post* nowych elementów fabularnych. Dodajmy
i to, że autor na ogół zaznaczał w rękopisie, gdzie miała przyjść
wstawka.

Za wyraźny wypadek tworzenia nieorganicznego, antycypują-
cego uważało się dotąd wielką *Improwizację*, napisaną jakby samo-
rzutnie, niezależnie od formowania III cz. *Dziadów*, a może nawet
przed powzięciem koncepcji dzieła. Okazało się jednakowoż, że to
było mylne⁷, że wielka *Improwizacja* powstała od razu właśnie
jako człon pisanej już sceny więziennej, a więc w znacznym stop-
niu także organicznie. Zasadniczo tedy trzeba się zgodzić, że Mic-
kiewicz pisał tak właśnie organicznie, ciągiem porządnym, scena
po scenie, pieśń po pieśni. Oczywiście, siła dowodowa argumentu
nie jest absolutna, w różnych okresach tworzenia mogło być róż-
nie, a z początkowego okresu twórczości brulionów mamy niewiele.

⁷ S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek III cz. „Dziadów“*. Nauka Polska, IV, 1956, nr 1. Poprzednio omówiono sprawę krócej w wyd.: A. Mickiewicz, *Wielka Improwizacja z trzeciej części „Dziadów“*. Podobizna autografu Biblioteki Kórnickiej oraz pierwodruku z r. 1832 i wydania drugiego z r. 1833. Wstęp oprac. Stanisław Pigoń. Warszawa 1955. Teksty do Ćwiczeń Edytor-
skich. Nr 2. Red. serii Stefan Vrtel-Wierczyński.

W każdym razie to, co mamy, odpis brulionu i uzupełnienia do *Dziadów* cz. II, twierdzeniu powyższemu nie zaprzecza, owszem, może je poprzeć.

Wszystko to razem wystarcza, by jeżeli już nie zaprzeczyć wręcz mniemaniu o dorywczym jakoby trybie tworzenia Mickiewicza, to przynajmniej mniemanie takie podważyć tęgą dźwignią nieufności. Nie ma zatem dobrej racji, by przypuszczać, że tworząc cz. I *Dziadów* Mickiewicz poczynał sobie inaczej, by sceny do siebie należące rozrzucał kapryśnie po różnych miejscach autografu i w rezultacie dał ich splot tak powikłany, że dotąd nie udało się z niego złożyć zadowalającej całości⁸.

Jeżeli więc mózół jego pomocników-scalaczy tak był duży, a tak mało owocny, może byłoby dopuszczalne skromne zapytanie: a czy był on w ogóle potrzebny? A może to, cośmy dostali w autografie, to wcale nie powikłany chaos, ale właśnie świadomą wolą poety nadany „nieporządek miły“, może to nie bezkształtność, tylko właśnie kształt zamierzony, choć odmiennego porządku, ustrój dziwny, ale taki, którego dziwność należy przyjąć jako cechę nadaną przez twórcę, należy ją zatem wyrozumieć nic w niej nie gospodarując ani uładzając? Jest do pomyślenia taki sąd, że „*Dziady* — Widowisko cz. I“ to nie „*disiecta membra*“, nie „fragmenta“, ale osobliwego kształtu fragment, utwór ciągły, jakoś swoiście w sobie spojony, a tylko niedokończony.

Tę ewentualność, tak prostą a długo nie dostrzeganą, wziął pod uwagę Juliusz Kleiner, kiedy się podjął na nowo przebadac i przemyśleć sprawę układu I cz. *Dziadów*. A oto wniosek, do którego doprowadziło go owo przebadanie krytyczne utworu w autografie: „Całość ta nie jest zbiorem fragmentów, lecz tylko utworem niedokończonym“⁹.

Konkluzję tę, sędzę, należy przyjąć jako ustalenie definitywne i od niej wychodzić we wszelkim dalszym badaniu. W żmudnym przedzieraniu się przez zawilosci tekstu wolno ją uznać za osiągnięcie bezsporne.

3

Zdobywca tej konkluzji biorąc się sam do wydania wziął rozbrat ze swymi poprzednikami; ugruntowawszy ją więc we wniosko-

⁸ S. Windakiewicz, *Adam Mickiewicz. Życie i dzieła*. Kraków 1935, s. 68.

⁹ „*Dziadów*“ część pierwsza, s. 181; odbitka, s. 12.

waniu, na jej podstawie ujął utwór w odmienną od dawniejszych całość i dał „tekst całkowity w nowym układzie“. Badając ten zaproponowany przezeń „nowy układ“, czytając utwór w jego rekonstrukcji nie możemy wszelako powściągnąć odruchu zadziwienia. Mniej, niżbyśmy się spodziewali, odbiega on od układu dawniejszego. Jeżeli chodzi o sprawę zasadniczą, o komasację scen B i D, to mamy ją przeprowadzoną i tutaj. Prawda, przeprowadzona została z pewną różnicą, niemniej jednak. Wydawca układu sceny te nie jak Klaczko i Kallenbach — B a b c D, ale: B a D B b c, to znaczy tak, jak to proponował był Ptaszyński. W scenie C zaś przeprowadza on również przegrupowanie, mianowicie balladę o Młodzieńcu Zakętym wstawia w środek sceny.

Te właśnie przestawienia muszą dziwić. Jakżeż to? Utwór jednolity, a przecież wymagający przegrupowań? Autor „nowego układu“ uzasadnia to pomysłowo i bardzo szczegółowo. Punktem wyjścia jego dociekań jest fakt jakoby stwierdzony, że z trzech arkuszy składających się na autograf (złamanych w ćwiartkę, a zatem każda składka czterokartkowa) arkusz środkowy przedstawia szczególne zamieszanie. Mieści on kontynuację sceny Starzec i Dziecię (s. 5a), balladę o Młodzieńcu Zakętym (s. 5b, 6a, 6b), Pieśń Strzelca (7a), dalszy ciąg sceny ze Starcem (s. 7b), jej dokończenie (na s. 8a) i Chór Młodzieży (na reszcie s. 8a i na całej 8b).

Jakoś trzeba tę gmatwaninę wytłumaczyć. Autor wytłumaczył ją tak, że Mickiewicz składkę drugą zaczął pisać nie na arkuszu (czterokartkowym), ale na półarkuszu (dwukartkowym), że zatem karty 5 oraz 8 stanowią całość zapisaną pierwotnie jednym tchem, wypełnioną mianowicie środkowym tekstem sceny C. Natomiast kartki 6 i 7 według tego nie należałyby pierwotnie do składki, włączył je tam poeta później i wpisał na nich teksty stanowiące drugą odmienną warstwę koncepcji. To, co się mieści na tej wkładce, nie spletało się organicznie w pierwotną całość, jest wyrazem rozszerzenia i wzbogacenia planu. Do tej drugiej warstwy dolicza autor (już bez poparcia racją) także scenę D, zapisaną, jak wiemy, na drugiej kartce pierwiastkowego (a nie później jakoby dodanego) półarkusza.

Pomysł z dodaną wkładką półarkuszową, zastosowany w naszej potrzebie przez Kleinera po raz pierwszy, rozwiązał mu ręce; on to właśnie spowodował przesunięcie ballady w środek sceny C, a co ważniejsze: owo skomasowanie scen B i D. Skoro scena D jest dodatkiem późniejszym, wpisanym byle gdzie, na miejscu w danej

chwili najporeczniejszym, a przynależy do planu rozszerzonego, jest zatem dobrym prawem wydawcy przenieść ją i umieścić tam, gdzie ona, jego zdaniem, ze względów treściowych najstosowniej przynależy. Wydawca uznał, że takie miejsce jej najstosowniejsze jest po Ba.

Pomysł nowy, bardzo finezyjny i uzasadniany z wielką mocą przekonania i sugestywnością. Czy się jednak ostoi, czy wytrzyma podmuch krytycznego sceptycyzmu? Czy nic przeciwko niemu nie mówi? Owszem, mówi, i to nawet nie jeden, ale kilka względów niebagatelnych.

Pierwszy ten, że — co łatwo stwierdzić — omawiany tu półarkusz pierwiastkowy i półarkusz wkładki później jakoby dodanej stanowiły poprzednio jednolitą materialnie całość. Piszący, złożwszy cały arkusz w ćwiartkę, przeciął go u góry tępym narzędziem (zapewne tym samym piórem gęsim, którym pisał tekst); powstały wskutek tego w papierze zęby, które dość złożyć, żeby widzieć, że całkowicie do siebie przystają. Nie ulega wątpliwości: składka autografu środkowa czterokartkowa (k. 5—8) powstała z jednego i tego samego arkusza. Dlaczego by poeta miał go rozdzielać, część zapisywać, a część odkładać do jakiegoś późniejszego użytku, skoro w obu obocznych składkach całoarkuszowych tego nie robił? Dlaczego pisał na półskładce tylko, chociaż treści do zapisania miał tak wiele? Brak nam na to odpowiedzi. Jeżeli zaś część środkowa składki, pochodząca z tegoż arkusza, miałaby być wkładką późniejszą, to trzeba by przyjąć, że na tę późniejszość bardzo tam mało zostało czasu. Przecież poeta oddartego półarkusza specjalnie na ową wkładkę nie przechowywał, zapisując pierwszy półarkusz jeszcze jej potrzeby nie przewidywał.

Trudność druga. Żeby uzasadnić fakt, że balladę, a więc utwór należący do drugiej warstwy, tzn. jakoby późniejszy, zaczął poeta pisać nie na później niby to dodanym półarkuszu wkładkowym, zatem nie na s. 6, ale już na 5b, musiał wydawca przyjąć, że zapisując półarkusz pierwiastkowy Mickiewicz odwrotną stronę jego pierwszej kartki (właśnie kartkę 5b) zostawił czystą. Dlaczego? Nie wiemy i nie wydaje się to prawdopodobne, skoro drugiego takiego przykładu w tym autografie nie ma.

Ani pierwszej, ani drugiej z tych trudności badacz w toku argumentacji swej nie dotyka. Trudności trzeciej dotknął, ale w sposób nie przekonujący. Zdaniem jego tekst przemowy Starca, kończący się na s. 5a wierszem:

Lecz i ty mnie porzucasz, jak inni rzucili...

— łączy się organicznie z czterowierszem końcowym, zapisanym jakoby tym samym rozmachem pióra na stronie 8a. Natomiast ustęp tej przemowy od wiersza:

Pójdę sam. Kto w dzień błądzi i żywych nie słyszy...

aż do wiersza:

Pobłogosław wnukowi, niechaj umrze młody

— ma stanowić ustęp warstwy drugiej, dopisany później na stronie 7b. Ale cóż poczniemy z faktem, że koniec tej rzekomej wstawki wiąże się równie co najmniej organicznie z początkiem przylegającego do niej materialnie czterowiersza końcowego ze strony 8a:

Bądź zdrów; stój i raz jeszcze ściśnij dziada rękę!

A jeszcze ważniejsze, co poczniemy z faktem, że początek rzekomej wstawki ze s. 7b nie wiąże się zupełnie z sytuacją poprzedzającą, jaka powstaje po wyśpiewaniu ballady, tzn. z sytuacją mającą w tym układzie wyprzedzać zachowanie się i słowa Starca:

Pójdę sam. Kto w dzień błądzi i żywych nie słyszy...

Starzec powinien by chyba jakimś dobrym słowem podziękować dziecięciu za piosnkę...

Hipoteza konstrukcyjna Kleinera, operująca domniemaniami nie dość uzasadnionymi, budzi, jak widzimy, wątpliwości sporo, wątpliwości przecież nie błahych. Mając tedy w podejrzeniu jej zasadność i trafność, dajmy spokój pieniactwu o każde ogniwo argumentacji autora, a nie negując w samym tekście utworu trudności, które ową hipotezę wywołały i które ona miała rozwiązywać i uchylić, spróbujmy z trudnościami tamtymi uporać się na własną rękę.

4

Fakt jest faktem. Środkowa składka autografu I cz *Dziadów* obejmuje część tekstu podaną rzeczywiście bez należytego ładu, nie w ciągłym toku, ale zawikłaną. Wnętrze jej zajmują dwa utwory poniekąd samoistne, ostatecznie przynależne do utworu nadrzędnego, ale w autografie nie wchodzące w swe należyte miejsca tekstu. Są to: ballada o Młodzieńcu Zaklętym i Pieśń Strzelca. Rekonstruktor, z którego wywodami tu szermujemy, twierdzi, że zostały one napisane i włączone tam później na dodanej wkładce. Sądzę, że było

wręcz przeciwnie: są to utwory wcześniejsze, pomyślane i utworzone dawniej, początkowo najpewniej nawet bez organicznego jeszcze związku z I cz. *Dziadów*¹⁰.

Obydwa one są czystopisami, zostały zatem w naszym autografie skopiowane z wcześniejszych brulionów. Co do Pieśni Strzelca nie ma wątpliwości: staranny krój pisma, brak kreśleń dowodzą najoczywiściej, że to czystopis. Ale nie może co do tego być wątpliwości również przy balladzie: i ją zapisał tam poeta we wcześniejszym, w całości sformowanym tekście (nawet pod pierwotnym, odmiennym tytułem), a więc przepisał z brulionu. Ma ona kreślenia i przeróbki, ale te pochodzą z czasu późniejszego, poczynione zostały mianowicie wtenczas, kiedy utwór cały w pierwotnym brzmieniu był już wpisany na arkusz, tudzież wtedy, kiedy — zaraz na następnej stronie — była tam wpisana również Pieśń Strzelca.

Przerabiając balladę zmienił poeta w szczególności jej zakończenie: przekreślił dwie końcowe zwrotki, a na ich miejsce napisał pięć nowych. Z tych nowych trzy zdołał pomieścić jeszcze na tej samej stronie (6b), u dołu w głównej kolumnie, ale na dwie pozostałe brakło mu miejsca. Nie przeniósł ich wszelako na s. 7a, tylko wpisał na wąskim prawym marginesie tejże s. 6b, przy czym rozłożywszy półarkusz, musiał nimi zająć również część lewego marginesu strony 7a. Uczynił to wszelako w ten sposób, żeby nie wchodzić na tekst Pieśni Strzelca. Najoczywistszy dowód, że s. 7a była już zapełniona tekstem, że Pieśń Strzelca już tam była wpisana. Wniosek stąd również oczywisty, że poprawki ballady *Młodzieniec Zaklęty* są poprawkami poczynionymi na czystopisie, które zostały tam wniesione wcześniej jeszcze (bo na stronicach poprzednich) niż Pieśń Strzelca. Oba utwory są zatem wcześniejsze od reszty otaczającego je, niewątpliwie brulionowego tekstu dramatycznego. To nie może ulegać wątpliwości.

¹⁰ Wolno tak mniemać, nie można bowiem zaprzeczyć, że nie całkowicie harmonizują one z tekstem głównym. Nie zostało tam uzasadnione, dlaczego ballada miałaby być dla Starca utworem tak specjalnie ulubionym. Również nie tłumaczy się jasno, dlaczego to marzyciel Gustaw, „lichy strzelec, uchodzący sztyderstw towarzyszy“, skomponował nie jedno z „dumań“, ale tak mocno entuzjastyczną apoteozę junactwa myśliwskiego, to znaczy tego, o czym w tekście będzie mówił z przekąsem. Nastrój pieśni harmonizuje z pierwowzorem Webera, ale nie harmonizuje dostatecznie z sytuacją i charakterem Gustawa. Oba utwory zostały wstawione w kontekst innorodny i nie są całkowicie z nim zgrane.

W takim razie jakże wytłumaczyć tak dziwny porządek tekstów w składce środkowej, jednorodnej, z tego samego, jak już wiemy, powstałej arkusza, a nie złożonej z dwóch półarkuszy różnorodnych? Sądzę, że zupełnie prosto. Poeta przepisał sobie balladę i Pieśń, żeby mieć pod ręką teksty, które postanowił być włączyć do twórnego właśnie większego dziełka; wpisał zaś w osobnej składce arkuszowej, zaczynając od odwrotnej stronicy pierwszej kartki i wypełniając nimi wewnętrznych stronic cztery. Kiedy tekstem głównym zapisał do końca składkę arkuszową pierwszą (tzn. s. 4b), sięgnął po składkę dalszą i dalszy ciąg tekstu pisał na niej (s. 5a). Kiedy i tę zapisał, znalazł wewnątrz składki cztery dalsze stronic już zapisane, zostawił je więc, a bezpośredni ciąg dalszy tekstu z s. 5a kontynuował zaczynając od najbliższej wolnej stronicy, właśnie od 7b. Resztę składki, tzn. s. 8a i 8b, wypełnił za tym samym impetem twórczym dalszym ciągiem części dramatycznej, w szczególności sceną D.

Nie ma więc bynajmniej dwuwarstwowości w integralnej części utworu dramatycznego. Dwuwarstwowość, jeżeli o niej mówić należy, ogranicza się do tego, że poeta przysposobił sobie osobno teksty dwu dawniej utworzonych wstawek, które postanowił włączyć w utwór, a przepisywać ich ponownie w miejscach należytych nie chciał. Włączył je więc w środek brulionu, nie zatroskany o to, że one tam materialnie nie całkowicie przystają. Nie było mu to potrzebne, skoro wzmianki w tekście determinowały same zupełnie wyraźnie miejscową ich przynależność.

Tak po prostu zrozumiany i wyjaśniony przebieg procesu pisarskiego pozwala na pewne wnioski dotyczące konstrukcji utworu. Nie ma mowy o dwuwarstwowości pomysłu w części dramatycznej dzieła, nie było na to ani miejsca, ani czasu; wszystkie sceny dialogowe powstały na podłożu jednego planu, są jednorodne. Nie ma danych, żeby jedno zaliczyć do jednego porządku koncepcyjnego, a inne do drugiego. Stoją one obok siebie na równi i powstały w przebiegu snucia tej samej, nie przerywanej osnowy. Utworzony fragment I cz. *Dziadów* powstał w krótkim czasie i zasadniczo z jednego rzutu¹¹. Za owoc drugiej fazy tworzenia można by w ostateczności wziąć scenę E.

¹¹ Przy sposobności nasunąć się może zagadnienie chronologii: z jakiego czasu pochodzi fragment I cz. *Dziadów*? Sądy są tu rozbieżne, badacze wiążą go z latami różnymi. Żeby niedaleko sięgać, Kleiner ma go za utwór co najmniej z r. 1821 (cytowanej odbitki s. 4), Ujejski natomiast stwierdza, że

5

Żeby teraz wrócić do zagadnienia konstrukcji, trzeba powiedzieć, że ani względy chronologiczne, ani koncepcyjne nie uprawniają do tego, by scenę D wyłączać z zespołu, by ją traktować jako nanośną, drugowarstwową, a co za tym idzie, by sobie pozwalać na swobodne jej przemieszczanie to tu, to tam. W każdym razie trzeba powiedzieć najwyraźniej, że stan rzeczy w autografie niczym a niczym nas do tego nie upoważnia. Nie ma zatem racji, dających się filologicznie uzasadnić, które by skłaniały do tego, by przekazując drukiem zespół scen utworzonych przez Mickiewicza pt. „*Dziady* — Widowisko cz. I.“ w zespole tym bez dostatecznego upo-

praca nad nim „nie zaczęła się wcześniej niż w ciągu r. 1822“ (Ruch Literacki, III, 1928, s. 261). Przyczyną tej rozbieżności jest jedno wyrażenie w liście Mickiewicza (*Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 14. Warszawa 1953, s. 195, list z 4/16 XII 1822), gdzie powiada do Jana Czeczota: „pierwszą część *Dziadów* trochę poprawiam wedle uwag Borowskiego niegdyś mnie czynionych“. Jeżeli „niegdyś“, to część ta musiała powstać dużo wcześniej.

Ale Mickiewicz w listach do Czeczota używa określenia „część pierwsza“ w dwojakim znaczeniu: część chronologicznie pierwsza, tzn. najwcześniejsza, a więc dzisiejsza cz. II, oraz pierwsza w znaczeniu porządkowym, tzn. fragment części I. Otóż w zacytowanym wyżej zdaniu listu określenie użyte jest w pierwszym z tych znaczeń. Borowski poczynił poecie uwagi nad cz. II, fragmentu cz. I nie znał. Tekst jego, jak słusznie zauważył Windaiewicz (op. cit., s. 68), „znajduje się w takim stanie, że nikomu przedstawiony być nie mógł“. Chcąc mniemać inaczej, trzeba by przyjąć — jak zresztą przyjmuje Kleiner („*Dziadów*“ część pierwsza, s. 4), a co dopuszczał Windaiewicz (*Próby i pomysły dramatyczne Mickiewicza*. Pamiętnik Literacki, XXX, 1933, s. 67) — że Mickiewicz przepisał sobie tę część na czysto, ale „czystopis wraz z poprawkami zaginął“. Hipoteza to ponętna, tylko że na to nie ma ani cienia dowodu.

Sprawa jest niewątpliwie trudna i nie ma co przeczyć, że bez nowych danych faktycznych (a na te przecież się nie zanosi) rozstrzygnąć bezspornie się nie da. Głowiłem się już był nad nią w rozprawie *Do źródeł „Dziadów“ kowieńsko-wileńskich* (zob. teraz *Studia literackie*. Kraków 1951, s. 108 i n.) i nie sądzę, żeby podana tam konkluzję, że poeta pisał cz. I na dwa zawody, należało zmieniać. Owszem, dałaby się poprzeć dalszymi argumentami (np. tym, że romans *Valérie* mógł Mickiewicz poznać najwcześniej właśnie u schyłku r. 1820 (zob. *Archiwum Filomatów*. Cz. I. Korespondencja. 1815—1823. Wyd. Jan Czubek. T. 2: 1820. Kraków 1913, s. 315) i pod jego świeżym wpływem był właśnie na początku roku 1821). Próbę wykończenia cz. I podjął Mickiewicz wtenczas, gdy aktualna się stawała sprawa wydrukowania obu części gotowych, które poeta chciał w jakiś sposób ściślej spoić, a więc na schyłku 1822 czy w pierwszych tygodniach 1823 roku. W każdym razie przed 1/13 II, kiedy już zdecydo-

ważnienia poety cokolwiek komasować, rozrywać czy przemieszczać. Jak najwierniej uszanujemy intencję twórczą i wolę poety przekazując drukiem tekst utworu w takim brzmieniu, w takim układzie, jaki znajdujemy w autografie. On jest niewątpliwie najwłaściwszy, jak najbardziej autoryzowany.

No, dobrze — powie ktoś, ale co zrobić z trudnościami immanentnymi, które wszystkich, dosłownie wszystkich, a więc i najgłębiej filologicznie wdrożonych wydawców skłaniały do rozrywań, spajań i przesuwań w pozostawionym tekście?

Trudności są, nie można ich negować. Ale porając się z nimi nie możemy zapominać o kardynalnej zasadzie postępowania filologicznego. Taką zaś zasadą jest: najpierw możliwie pewne i niewzruszone ustalenie faktu, a interpretacja potem; z faktu trzeba wnioskować o egzegezie, a nie na odwrót. Jeżeli fakt jest bezsporny, to od tego właśnie są interpretatorzy, by sobie nim głowę łamali, by go w sposób uzasadniony wytłumaczyli. Niedaleko zajdzie filolog, który zaczyna od interpretacji i nią dopiero wzmacnia czy doprawia fakty.

W naszym wypadku trudność polega na tym, że zarówno w scenie B b, jak i w scenie D występuje Chór Młodzieży, niechybnie ten sam i w tej samej pomocniczej funkcji: asystuje on wstępnemu sta-

wał, że „część pierwsza do tego tomiku wygotowana być nie może“. Na jej to miejsce przyszedł *Upiór*.

Piszący te słowa wydając I cz. *Dziadów* (*Dziela*. Wydanie Narodowe. T. 4. Warszawa 1949) poszedł jeszcze torem złej tradycji, trzymał się zasadniczo układu K a l l e n b a c h a. Ummiejszyć jego winę mogłoby chyba to, że w owoczesnych warunkach nie miał możliwości przestudiowania ponownie autografu, badanego ongiś zbyt pobieżnie. Dla zrealizowanego wszelako później Wydania Jubileuszowego zaniedbanie odrobił, przestudiował możliwie skrupulatnie autograf, co prawda nie z autentyku, ale z jego doskonałej fotokopii, stanowiącej własność Muzeum Mickiewiczowskiego w Warszawie. Rezultatem przestudiowania jest nowa koncepcja przedruku, zrealizowana w tym wydaniu po myśli powyższych uwag, które są jakby motywacją owej decyzji, motywacją, na którą w samym wydaniu miejsca nie było.

Układ przyjęty w Wydaniu Narodowym został słusznie naganiony przez recenzenta (K. Górski, *Zagadnienie emendacji tekstów Mickiewicza*. *Pamiętnik Literacki*, XLV, 1954, z. 3, s. 157 i n.) za swój eklektyzm. Natomiast pomieszczona w recenzji propozycja pozytywna budzić musi niejakię zastrzeżenia. Recenzent jest za umieszczeniem sceny D przed E, co słuszne. Ale zarazem akceptuje on układ sceny C według propozycji Kleinera oraz popiera jego konstrukcję sceny D; ustępy zaś D i E doradza potraktować jako takie, „których nie umiemy w sposób nie budzący wątpliwości złączyć z resztą“ utworu. Nie wydało się dosyć uzasadnione pójście za tymi sugestiami.

dium obrzędu, pochodowi na Dziady, ale do obrzędu samego należeć nie będzie. Otóż w scenie B b tę funkcję pomocniczą on już wypełnia, a w scenie D zapowiada, że ją dopiero z woli Guślarza wypełniać będzie. Logika akcji zatem, po prostu wzięta, dyktowała zarówno Ptaszyńskiemu, jak i Kleinerowi przeniesienie sceny D przed B b.

Otóż konieczne to nie jest. Uprzytomni się nam to, skoro weźmiemy pod uwagę dwa względy.

Pierwszy ten, że — jak to już w r. 1910 ustalił Bruchnalski¹² — Mickiewicz pisząc I cz. *Dziadów* chciał przeprowadzić osobliwą próbę: usiłował mianowicie zastosować przejętą z misteriów średniowiecznych zasadę sceny symultannej. W myśl tego posłużył się pomysłem sceny dwu- czy trójdzielnej, na której przy odsłoniętej wciąż kurtynie różne ogniska akcji po kolei dochodzą do głosu. Stąd we wskazówkach inscenizacyjnych występuje tu raz „prawa“, raz „lewa strona teatru“. Zasada pozwoliła autorowi objąć w tej samej odsłonie miejscowości tak odległe, jak pokój Dziewicy i puszcze leśną, a zgodnie z zamierzeniem zarówno drogę na cmentarz, jak niewątpliwie i samą kaplicę cmentarną. Pozwoliła, równie jak o jedność miejsca, nie dbać także o jedność czasu i ścisnąć w jedno widowisko akcję dłuższą, zapewne obejmującą dni kilka co najmniej. Rzecz jasna, stać się to mogło jedynie przy znacznym zredukowaniu realistycznych postulatów uprawdopodobnienia toku wydarzeń.

Konstrukcji tak pojętego „widowiska“ nie możemy tedy mierzyć logiką realistycznej konstrukcji szekspirowskiej. W szczególności nie jest nam tu potrzebna więź logiki czasowej. Autor obchodzi się z nią nader swobodnie. Zaczynając na czele sceny D pisać wskazówkę: „Guśl[arz]“ — dopuszczał poeta przejściowo, że na cały czas długiej sceny Starca z Dzieciąciem Guślarz, spieszący z gromadą wieśniaków na cmentarz, przystanął, by owego przeciągłego dialogu wysłuchać, co przecież realistycznym prawdopodobieństwem uzasadnić się nie da. W tym stanie rzeczy również rozerwanie czasowe scen B b i D nie może razić nieprawdopodobieństwem; uzasadnia się ono doskonale naturą koncepcji fundamentalnej, w znacznym stopniu arealistycznej, jest w jej stylu.

Jeżeli zaś chodzi o myślową logikę akcji wiążącej obie te sceny, to i tutaj rażących niekonsekwencji wcale nie musimy się dopatry-

¹² W. Bruchnalski, *Przyczynki do genezy „Dziadów“ wileńskich*. Pamiętnik Literacki, IX, 1910.

wać. Scena B b odtwarza pewne epizody z pochodu ku cmentarzysku. Podczas pochodu tego Chór Młodzieży wdawał się w rozmowy już to z Dziewczyną (czy raczej wdową), już też ze Starcem. Ani ich witał, ani błędnym wskazywał drogę, ani uspokajał lękliwych, ani tym mniej pytał wracających. W pewnym momencie zatrzyma ich Guślarz na miejscu i tam właśnie przykaże im to wszystko jako powinność. Cóż w tym może dziwić, cóż tu jest sprzecznego z logiką rozwoju akcji? Sprzecznego do tyła, żeby aż kazało burzyć porządek nadany scenom przez poetę. Przecież na obrzęd pójdzie nie tylko grupa wieśniaków towarzysząca Guślarzowi, pójdą jeszcze inni, pójdzie Dziewica, pójdzie niewątpliwie i Gustaw. Chór Młodzieży i wobec nich będzie musiał wypełnić swoją powinność. Tam miał parodos, tu ma swój stasimon.

Jak zatem widzimy, ani wzgledy filologiczne, wynikające ze stanu rzeczy w autografie, ani interpretacyjne, postulowane logiką rozwoju akcji, nie skłaniają do tego, by sceny fragmentu uważać za *membra disiecta* bez ładu i składu, za gąszcz nie sformowanych należycie pomysłów i pierwszych rzutów. Wszystko natomiast świadczy, że w dochowanym fragmencie otrzymaliśmy utwór rzeczywiście nie ukończony i zaniechany, ale w tym, co zostało napisane, jednolity, zwarty, spojony swoistą niewątpliwie, odmienną od opatrzonych i osłuchanych, niemniej świadomie przyjętą i wytrzymałą konsekwentnie logiką ustrojową.

Innymi słowy, trzeba po prostu przyznać, że w gruncie rzeczy problemu kompozycji przy tym utworze w ogóle nie ma; problem ten rozwiązał za nas całkowicie sam poeta. Nie zachodzi bynajmniej potrzeba, by mu w tym pomagać, by go uzupełniać czy zgoła zastępować. Zostawiony przezeń tekst ma swój uzasadniony porządek. *Sit, ut est!*