

Wiktor Weintraub

"Dziadów cz. III" jako dramat romantyczny : ideologia, struktura, dykcja

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 22, 23-33

1987

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.

Wiktor Weintraub

DZIADÓW CZĘŚĆ III JAKO DRAMAT ROMANTYCZNY: IDEOLOGIA, STRUKTURA, DYKCJA ¹

Partia dramatyczna *Dziadów* części III reprezentuje tak w swoim ładunku ideowym, jak i w strukturze formalnej pewne tendencje, zuchwale doprowadzone do ostatecznych granic.

Wiadomo, romantyzm apotezował poetę. Głosił, iż natchnienie wynosi go wysoko ponad innych ludzi. I wierzył, iż to co poeta qua poeta głosi, to prawdy niedostępne innego typu poznaniu oraz sformułowaniu, a przewodnie, iż poezja, i tylko poezja może nam ujawnić sens życia. Ten kompleks idei i aspiracji obejmujemy zazwyczaj terminem romantycznego profetyzmu. Posługując się takim terminem zdajemy sobie sprawę z tego, że jest on przybliżony tylko, że poeta romantyczny w jakiejś mierze aspiruje do roli analogicznej do tej, jaką dla swoich współczesnych i potomnych odgrywali biblijni poeci, że uwzniośla poetę.

Otóż Mickiewicz w cz. III *Dziadów* poszedł w tym utożsamieniu szczególnie daleko. Prorok to człowiek, którego Bóg wybrał w tym celu, aby głosił ludziom jego prawdy i część III otwiera nam perspektywy na taką to działalność profetyczną Konrada w przyszłości. Ale w dramacie sceny, w których rozgrywa się to, co możemy nazwać akcją Konrada, mówią nam co innego, przedstawiają one dramat człowieka, który jest prorokiem „z Bogiem i choćby mimo Boga”, bo urodził się nim jako natchniony poeta.

Dwa aspekty tego dramatu unaoczniają nam to szczególnie wyraziście. Konrad domaga się od Boga „rządu dusz” w transie natchnienia, bo taki właśnie trans wprowadza go w stan upojenia własną mocą, wyższą ponad wszystkich ludzi. Tytuł drugiej sceny dramatu *Improwizacja* tłumaczono sobie często błędnie jako informację o tym, jak ten wielki monolog poetycki powstał. A przecież scena *Improwizacji* nie powstała niezależnie od innych, ale została zaplanowana jako człon większej całości ². Sformułowanie tego typu w brulionie *Improwizacja w kozie*

wyrażicie nam uprzytomnia, iż celem jego jest poinformowanie, iż tematem sceny będzie poeta w akcie improwizowania, który to akt, jak to starałem się gdzie indziej uzasadnić — był wówczas dla Mickiewicza równoznaczny ze stanem natchnienia³.

W świecie fikcji poetyckiej części III obiektywnym dowodem magicznych, nadludzkich możliwości Konrada jest jego „potężne oko”, które sprawia, iż może ono poprzez mury innego więzienia dostrzec drugą ofiarę przemocy, Rollisona, ba, może magicznie oddziaływać na Rollisona, wskazując mu drogę do samobójstwa⁴. Konrad posiada tę moc, mimo że zbuntował się przeciwko Bogu i jest chwilowo we władzy diabła. Dlatego to używa jej dla złego, grzesznego celu. Ale nawet w takim stanie upadku mocy tej nie stracił. Ks. Piotr jako człowiek żarliwej i pełnej pokory wiary jest przeciwstawiony Konradowi i dane mu jest widzenie przyszłości. Ale o próbie samobójczej Rollisona dowiaduje się on w scenie egzorcyzmu od diabła. Nie posiada on wrodzonego daru magicznego widzenia, bo nie jest — poetą.

W części III doszło do dramatycznego konfliktu dwóch koncepcji profetycznych: tej, która widzi źródło profetyzmu we wrodzonym talencie poetyckim, i tej, która domaga się dlań religijnej sankcji. W tym, co jest w dramacie projekcją w przyszłość mamy zapowiedź pogodzenia tych dwóch koncepcji. Ale dramat unaocznia nam również, że nawet na dnie upadku Konrad wyposażony jest we wrodzony potencjał profetyczny, bo tak długo, jak długo jest natchnionym poetą, nie może go utracić. Prawda, potencjał ten, aby dojść do maksimum natężenia, musi zdobyć sankcję religijną, ale jest od tej sankcji niezależny, wyprzedza ją.

Świadomość, że docieramy tu do skrajnych pozycji, podkreśla jeszcze zakres roszczeń. Konrad domaga się absolutnej władzy nad innymi ludźmi, a zapowiedziany przez ks. Piotra „wskrzesiciel narodu” to przecież człowiek, odgrywający przełomową rolę w dziejach narodu, ba, całej ludzkości.

Tyle o skrajnie romantycznym aspekcie ideowym części III. Ale *Dziadów* cz. III to również przykład szczególnie zuchwałego rozbicia tradycyjnej struktury dramatycznej w duchu romantycznej poetyki, tak skrajnego, że wolno nawet postawić sobie pytanie, czy utwór ten możemy jeszcze nazwać dramatem. A pytanie takie narzuca się i z tego względu, że przecież sam poeta stale i systematycznie inaczej część III nazywa.

Całość nosi podtytuł „poema” i podtytułem tym wyraźnie nawiązuje do tak również nazwanych *Dziadów kowieńsko-wileńskich*. Wiadomo, chciał tam poeta wywieść nowy, rodzimy typ dramatu ze słowiańskiego obrzędu ludowego. Ale i tam we wstępie, informującym czytelnika o tym obrzędzie, nie nazwie swego utworu dramatem. Czytamy tam: „Poema niniejsze przedstawi obrazy w podobnym stylu”⁵. Konsekwentnie też

nazwie swój utwór „Poème” w napisanym w 1834 r. anonimowym przed-słowniu do francuskiego przekładu prozą części II i III ⁶.

Jak należy ten termin rozumieć? Jako wyraz wątpliwości, czy w ogóle można utwór tak różny swoją strukturą od tradycyjnego dramatu jeszcze nazwać dramatem, czy też może jako wyraz pewnej romantycznej dezynwoltury wobec tradycyjnych podziałów rodzajowych i czytać „poema” w sensie po prostu „większy utwór poetycki”? Opowiedziałbym się raczej za tym drugim rozumieniem terminu „poema”. Określenie takie tym bardziej przystaje do części III, że przecież po scenach dramatycznych znajdziemy tam partię nic wspólnego ze strukturą dramatyczną nie mającą, a zatytułowaną *Dziadów części III Ustęp*. Takie sformułowanie ma swoją wymowę. Zdawałoby się, że wystarczyłoby przecież tytuł *Ustęp*. Ale przecież pierwodruk nie nosił tytułu *Dziady*, cz. III, lecz *Poezję*. T. 4, a poecie wyraźnie zależało na tym, aby czytelnik nie pomyślał, iż przeskakując w tak odmienną technikę przedstawienia dał on pod jedną okładką dwa odrębne utwory. Dzięki *Słownikowi języka Adama Mickiewicza* zdajemy sobie dziś jasno sprawę z tego, iż słowo „ustęp” często, bo bez mała trzydzieści razy figurujące w języku krytycznym poety, znaczy tam albo fragment tekstu, albo jego aneks. Tutaj, rzecz prosta, mamy do czynienia z tym drugim wariantem znaczenia.

Dziady kowieńsko-wileńskie miały kompozycję luźną, otwartą, fragmentaryczną. Fragmentaryczność tę poeta prowokacyjnie zaakcentował numeracją części: zaczynamy przecież lekturę od drugiej i z tej przeskakujemy od razu w czwartą, przy czym nazwanie tych dwóch partii częściami właśnie a nie aktami harmonizuje z tendencją do unikania terminologii technicznej, odnoszącej się specyficznie do struktur dramatycznych.

Kompozycja części III jest również otwarta i fragmentaryczna, ale to, iż mamy do czynienia z fragmentem zamierzonej większej całości, zakomunikował nam poeta w inny niż poprzednio sposób. Po *Prologu* otrzymaliśmy akt I, ale darmo by szukać drugiego. Tak zatem, nawet gdybyśmy nie wiedzieli z danych biograficznych, że Mickiewicz zamierzał część III kontynuować i że parokrotnie do tej kontynuacji nawracał, sam tekst mówi nam wyraźnie, że to, co czytamy, to fragment zamierzonej większej całości.

Wiemy, że Konrad po buncie przerodzi się moralnie, ukorzy przed Bogiem i zatriumfuje jako poeta-prorok. Wszystko to jest projekcją w przyszłość, ale podaną w sposób szczególnie uroczysty, nie dopuszczający i cienia wątpliwości, bo zapowiedziane przez „chór archaniołów”, który nb. tylko raz jeden, właśnie jako głosiciel tego werdyktu, występuje w dramacie.

Luźność kompozycji podkreśla jeszcze ta okoliczność, że dwie sceny,

„Widzenie Senatora” i „Salon Warszawski”, nie są bezpośrednio związane z dramatem Konrada.

Jak to już było w tradycji poetyckiego dramatu romantycznego, poważną rolę odgrywają tu monologi. Mamy tu też wstawki liryczne oraz — wcale liczne — narracyjne: opowiadania Sobolewskiego, Kaprała, Adolfa, bajka Goreckiego i dwie przypowieści ks. Piotra. Część przedostatniej sceny, „Pana Senatora” skomponowana została, żeby użyć określenia poety, jako „scena śpiewana”, czyli operowa.

Tę olbrzymią różnorodność toku mowy uwydatnia jeszcze bogactwo form wersyfikacyjnych. Przeważa, zwłaszcza w dialogach, tradycyjny jedenastozgłoskowiec. Ale na tym tle tym wyraziściej rysują się odstępstwa, począwszy od króciutkich wierszy, w jakie ujęte są głosy duchów towarzyszących improwizacji Konrada, wśród których trafiają się i jednozgłoskowce, po uroczysty, aż dwudziestozgłoskowy wiersz, jakim przemawiają archaniołowie, który wyodrębnił poeta także i tokiem rytmicznym. Przeważają wiersze sylabiczne, ale trafiają się i partie sylabotoniczne.

Na tej różnorodności toku mowy wyraźnie poecie zależało. We wspomnianej już anonimowej przedmowie francuskiej z roku 1834 pisał przeciw:

„Różnorodność pomysłów poety wywarła wpływ na formę i styl *Dziadów*. Znachodzimy tu opowieści w starodawnym stylu biblijnym, hymny liryczne, pieśni przy kielichu, kolędy i zjadliwe docinki, wymierzone przeciw carowi moskiewskiemu, słowem, ciągnęła tu zmiana tonu i rytmu.”⁷

Później, w *Prelekcjach*, takie mieszanie rodzajów literackich będzie uważał Mickiewicz za znamienne dla poezji słowiańskiej, którą przeciwstawiał pod tym względem francuskiej:

„Cóż by na przykład powiedziano we Francji, gdyby ktoś w usta sławnego tragika pomiędzy wiersze Rasyna i Kornela włożył zwrotkę Marota, Desaugiersa czy też Beranżera. Któż by był zdolny pojąć taką mieszaninę? Otóż u Słowian to się zdarza.”⁸

Słowiańszczyzna i Francja są tu pseudonimami sztuki romantycznej i klasycznej.

Rzecz prosta, w *Dziadach* takie mieszanie rodzajów literackich, „ciągnęła zmiana tonu i rytmu”, podkreśla jeszcze luźność kompozycji.

Wszystko to rysy strukturalne, które w 1832 r. zdobyły sobie już prawo obywatelstwa w dramacie romantycznym. Ale też w *Dziadach* występują one szczególnie obficie i rzucają się w oczy. Dzięki nim to także i strukturalnie reprezentują *Dziady* skrajne nasilenie typowo romantycznej tendencji do rozsadzania od wewnątrz tradycyjnej struktury dramatycznej.

Należy się tu jednak od razu zastrzec. Mimo tak bezceremonialnego traktowania przez Mickiewicza tradycyjnej struktury dramatycznej

i mimo nazwania „poema”, część III nie jest, jak np. *Manfred* Byrona, również sprezentowany w podtytule jako „poemat dramatyczny”, dramatem niescenicznym, tym co Niemcy określają nazwą „Lesedrama”. Nawet gdybyśmy nie wyczuwali, że poeta, pisząc część III, miał przed oczami wyrazistą, konkretną wizję sceniczną, zwłaszcza w scenach zbiorowych, uprzytomnią to nam wcale obfite i precyzyjne didaskalia. Jeśli np. pod koniec sceny szóstej, po „Widzeniu Senatora”, czytamy, że Diabły przemawiają tam „zstępując widomie”, to jest rzeczą oczywistą, iż takie objaśnienie ma sens jako wskazówka dla reżysera, tłumacząca mu, jak powinien wystawić tę scenę.

Inna rzecz, iż z tymi didaskaliami postępuje sobie poeta z dużą dezynwolturą. Nie zawsze mają one charakter instrukcji dla reżysera. Jeśli np. we wprowadzeniu w „Salon warszawski” czytamy, iż ci, co reprezentują oficjalnie Warszawę, mówią po francusku, podczas gdy odrębna grupa patriotycznych Polaków rozmawia po polsku, to taka uwaga ma tutaj jedynie i wyłącznie charakter akcentu ideologicznego. Jest ona informacją dla czytelnika i nie da się jej przełożyć na język teatru.

Wizja teatralna jest wyraźnie zaniedbana tylko w otwierającej tekst dramatyczny scenie *Prologu* i w zamykającej go *Nocy dziadów*. Ale bo też w strukturze całości obie te sceny odgrywają jedynie marginalną rolę, służą przede wszystkim temu, aby jakoś powiązać część III z *Dziadami kowieńsko-wileńskimi* i uzasadnić tytuł *Dziady*. *Prolog* ma nam uprzytomnić, że bohater części III, mimo iż nosi inne imię, bo się duchowo przerodził, jest tożsamy z Gustawem, bohaterem wcześniejszych *Dziadów*. Poucza nas ona także, iż wizje senne, tak ważką rolę odgrywające w świecie dramatu, to dziedzina kontaktu duszy ludzkiej ze światem nadprzyrodzonym. Aby nam to szczególnie dobitnie uzmysłwić, każe poeta w tej krótkiej scenie Więźniowi pięciokrotnie zasypiać i pięciokrotnie budzić się. Gdy śpi, słyszymy wraz z nim skierowane doń głosy świata nadprzyrodzonego, podczas gdy w przerwach na jawie monologuje on na temat istoty snu. Powstała w ten sposób scena, będąca koszmarem dla reżysera⁹.

Funkcją końcowej sceny jest włączenie obchodu dziadów w akcję części III. Ale poeta nie wprowadza tego obchodu na scenę, tak jak wprowadził go w części drugiej. Został on tym razem przedstawiony w opowiadaniu nie biorącego w nim udziału, ale stojącego z Kobiętą „opodal” Guślarza, przy czym dialog jego z Kobiętą jest tu tylko pretekstem dla opisu i interpretacji tego, co się poza sceną dzieje, przy czym aby usprawiedliwić takie udratyzowanie opisu, każe poeta Guślarzowi nie tylko, co jest rzeczą naturalną, orientować się dużo lepiej od Kobiety w tym, co się w czasie obchodu dzieje, ale też i widzieć to, czego stojąca przy nim Kobieta nie potrafi dostrzec.

Nie ma jednak wątpliwości, że mimo wyraźnej nonszalancji w traktowaniu przez poetę tych scen, okalających „właściwe” sceny dramatyczne, część III nie należy do tak licznych romantycznych dramatów poetyckich, które w intencjach ich autorów przeznaczone były wyłącznie do odbioru w lekturze. Jest w zamierzeniach autorskich dramatem scenicznym.

Jest zatem część III tak w swej wymowie ideologicznej, jak i w swobodzie, z jaką poeta łamał tradycyjne konwencje struktury dramatycznej, utworem ultraromantycznym, eksploracją do ostatecznych granic pewnych typowych aspektów romantycznej ideologii i sztuki poetyckiej. Jeśli natomiast skierujemy teraz naszą uwagę na dykcję poetycką, to czeka nas tutaj niespodzianka. Oczywiście, nie trzeba nikomu przypominać, że dykcja ta jest bogato zróżnicowana, co zresztą, jak widzieliśmy, sam poeta podkreślał w swym komentarzu z 1834 r. Tę różnorodność struktur słownych szkicowo ale i wnikliwie pokazała Irena Sławińska w studium *O strukturze słownej III cz. „Dziadów”*¹⁰. Ale, co trzeba podkreślić, i co, jak mi się widzi, niedostatecznie zostało uwydatnione w studiach, poświęconych *Dziadom*, przy całej tej różnorodności wolno nam mówić o pewnej dominancie stylowej, charakterystycznej dla partii dramatycznej części III. Silniej odbiega od niej tylko widzenie Ewy i — zwłaszcza — profetyczna partia wizji na jawie ks. Piotra. Ta dominata zaś to tendencja do prostoty, bezpośredniości i jednoznaczności dykcji poetyckiej, do ekonomii w posługiwaniu się swoiście poetyckimi środkami wyrazu, do dyskretnej, stonowanej metaforyki, a zatem tendencja, która w naszej świadomości kojarzyła się raczej z szeroko pojętym stylem klasycznego typu. Nie sposób jednak tak nazwać dykcji przeważającej w części III, bo ta dzięki swojemu słownictwu nawet wtedy, gdy dąży do prostoty stylu, jest wyraźnie nacechowana poetycko. Stąd też nie ma tam miejsca na kolokwializmy, co dopiero zwroty dosadne, jak np. kwestia Justyna Pola ze sceny balu u Senatora:

Chcę mu scyzoryk mój w brzuch wsadzić
Lub zmalować pysk

[sc. VIII, w. 483-4]

Tendencja taka szczególnie wyraziście występuje w dialogach. I to nie tylko w dialogach o zacięciu satyrycznym. Kiedy np. pani Rollison w przekonaniu, że syn jej został w więzieniu zabity, wdziera się do salonu Nowosilcowa, przemawia tam z krzykiem ale prosto. Gdyby nie to, że tok tych dialogów został poddany wyrazistym rygorom wersyfikacyjnym, można by tu mówić o dialogu realistycznym. Albo, formułując to inaczej, efekt artystyczny tych dialogów polega na tym, iż mamy tu równocześnie wyrazisty tok wersyfikacyjny oraz polszczyznę prostą, wpadającą czasem w kolokwializmy.

W wizjach i widzeniach części III nie ma nic z wizyjnej zwiewności i niedookreśloności. Treść tych wizji rysuje się nam wyraziście, jednoznacznie, precyzyjnie. Taki styl ma tu także swój ideologiczny wydźwięk, bo nie pozwala nam zapomnieć że w poetyckim świecie dramatu te wizje to rzeczywistość na równych prawach z tym, co przeżywamy na jawie, albo raczej rzeczywistość wyższego jeszcze wymiaru.

Najwymowniejszym jednak przykładem ideologicznej wymowy prostoty stylu w dramacie jest czterowiersz, poprzedzający widzenie ks. Piotra:

Panie! czymże ja jestem przed Twoim obliczem? —

Prochem i niczem;

Ale gdym Tobie moją nicość wypowiadał,

Ja, proch, będę z Panem gadał.

[sc. V, w. 1-4]

Trudno to było zgrzebniej powiedzieć. Że człowiek jest prochem, zwłaszcza wobec Boga, to przenośnia wywodząca się z Księgi Rodzaju — „Boś jest proch i w proch się obrócisz” [3, 15] — która z Biblii przeszła do języka potocznego. Jedyne uroczyste słowo w tym czterowierszu to „oblicze”. Ale jest to też jedyny synonim „twarzy”, jakim można się posłużyć w odniesieniu do Boga.

Rzecz prosta, o efekcie stylistycznym tego czterowiersza decyduje nade wszystko kolokwialne „gadał”, prowokacyjnie użyte w odniesieniu do wizji-proroctwa i postawione w strategicznym miejscu jako finalny akcent wypowiedzi. Wypada tu jednak zrobić istotne zastrzeżenie. We współczesnej polszczyźnie „gadać” to kolokwializm o pogardliwym zabarwieniu, szczególnie wyraźnie odczuwalnym w wywodzących się z niego rzeczownikach. Dzięki zestawieniom nieocenionego *Słownika języka Adama Mickiewicza* możemy dziś bez trudu stwierdzić, że dla poety, który słowem tym chętnie się posługiwał, w części III pojawia się ono dwadzieścia razy, „gadać” nie miało pogardliwego odcienia, było emocjonalnie neutralnym kolokwializmem, tak jak w dzisiejszej polszczyźnie „mówić” czy „rozmawiać”. W podobnej funkcji zostało ono użyte w inicyjalnym wersie *Rozmowy wieczornej*: „Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie”. Tym niemniej tutaj uwydatnia ono szczególnie dobitny, prosty, kolokwialny charakter wypowiedzi.

Ten aż wymyślnie prosty styl ma tutaj swoją wymowę ideologiczną: Bóg udzielił prostemu „kmotrowi” Kaprała daru, którego odmówił natchnionemu poecie, bo ks. Piotr zwrócił się doń w duchu chrześcijańskiej pokory:

Pan małuczkim objawia,

Czego wielkim odmawia

[sc. III, w. 225-6]

Ale także i w scenie *Improwizacji* przy całej kosmicznej skali jej

obrazowania przeważa prosty styl. Prawda, trafi się tam ustęp, którego jednoznacznego sensu trudno się doszukać:

Znajdzie prawość i złą wiarę
Na mędrki i na nieuki

[sc. II, w. 200-1]

Trafi się też i przykład obrazowania, którego elementy robią wrażenie niezgranych:

...Mam tych skrzydeł dwoje;
Wystarczą — od zachodu na wschód je rozszerzę,
Lewym o przeszłość, prawym o przyszłość uderzę.

[sc. II, w. 96-7]

Jak tu zagrać zachód i wschód z przeszłością i przyszłością?

Dominuje jednak w tej scenie inny styl. To co Konrad tam mówi, działa na nas z taką potęgą właśnie dzięki bezpośredniości i naturalności dykcji. Oto typowy przykład, jeden z wielu, jakie można by tu przytoczyć:

Wyzywam Cię uroczyście.
Nie gardź mną, ja nie jeden, choć sam tu wzniesiony.
Jestem na ziemi sercem z wielkim ludem zbratan,
Mam ja za sobą wojska, i mocy, i trony;
Jeśli ja będę bluźnierca,
Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli Szatan:
On walczył na rozumy, ja wyzwę na serca.

[sc. II, w. 238-44]

Dykcja *Ustępu* na ogół nie osiągnęła tego stopnia naturalności i prostoty. Ale to problem wymagający odrębnego opracowania i w który się nie będzie teraz wchodziło, a który prawdopodobnie tłumaczy się tym, że *Ustęp* powstał wcześniej, jeszcze w Rosji, jak to starałem się gdzie indziej dowieść¹¹.

Taka prosta, oszczędna, naturalna w wyrazie dykcja musiała mieć ogromny wpływ na recepcję dramatu, musiała ułatwić czytelnikowi oswojenie się z tak niezwykłym światem poetyckim części III. W naszym przypadku świadkiem koronnym jest Niemcewicz, a więc poeta o przeszło czterdzieści lat starszy od Mickiewicza, który — choć był otwarty na wpływy romantyzmu — stylu romantycznego nigdy nie opanował.

Niemcewicz z entuzjazmem przyjął *Dziadów* cz. III. Odnotował on w swoim *Dzienniku pobytu zagranicą* pod datą 30 I 1833 r., że otrzymał w Londynie poprzez Adama Czartoryskiego dzieło Mickiewicza, które określił jako „twór prawdziwy geniuszu”¹². Pod niebiosą wynosił też *Dziady* w liście do Poety¹³. Na pewno to nie były w jego ustach frazesy tylko, bo w dwa miesiące później zaofiarował londyńskiemu wydawcy Longmansowi swój przekład *Dziadów*¹⁴. Przekład ten nie doczekał się druku, najprawdopodobniej bez wielkiej dla literatury szkody. Ale jakież

to wymowne, że zaraz po przeczytaniu *Dziadów* zabrał się do udostępnienia ich angielskiemu czytelnikowi i że w niecałe dwa miesiące z przekładem tym się uporał.

Jeszcze w czasie pisania części III, w marcu 1832 r. zaczął Mickiewicz tłumaczyć *Giaura* Byrona. W przedmowie do tego przekładu pisał z aprobatą: „Odgłos powszechny nazwał Byrona Napoleonem poetów”¹⁵. Jeśli kto, to właśnie Byron był tak dla Mickiewicza, jak i dla jego czytelników reprezentacyjnym poetą romantycznym. Zestawienie dowolnego fragmentu tego przekładu z tekstem części III szczególnie dobitnie unaocznia nam, w jak różnych rejonach poezji się tu znajdujemy, jak bardzo prostota i naturalność dykcji części III odstrzeliła się od stylu tej poezji.

Czytamy np. w przekładzie Mickiewiczowskim:

Kto na śmiertelnym oglądał postaniu
Piękne oblicze zaraz po skonaniu,
Nim dzień przeminął, pierwszy dzień nicestwa,
Ostatni trudów i bólów jestestwa;
Nim śmierć ostatnim przyciśnięciem ręki
Zgładziła rysy, gdzie chronią się wdzięki:
Kto pomni twarz tę anielsko-łagodną,
Tak zimno piękną, tak smutnie pogodną!
Zda się w letargu zasypiać głęboko,
Gdzie już nie świeci ni łza, ni namiętność,
Gdzie mieszka zimna, wieczna obojętność
I straszy widzów, i serca im studzi,
I z oczu trupa wpada w serca ludzi —
Gdyby nie wzrok ten, nim pierwszy dzień minie,
Nim ta godzina — w tej jeszcze godzinie —
Śmierć tak łagodnie, niewidomie władnie,
Że jej tyraństwa nikt zrazu nie zgadnie.
Dziś do tej twarzy Grecja podobna,
Martwa od dawna, lecz dotąd nadobna.

[w. 69-88]

Jakże to szeroko rozbudowane porównanie. Pierwszy jego człon ciągnie się u Mickiewicza poprzez osiemnaście wersów, a w oryginale u Byrona, jest jeszcze o trzy wersy dłuższy. Jakże częsty tu szyk przestawny. Ileż tu frazeologicznych poetyzmów. Jak natrętnie tekst ten upomina się o to, abyśmy uznali go za poetycki. Trafiają się w Mickiewiczowskim przekładzie *Giaura* ustępy o dużo większej od zacytowanej tutaj dobitności i bezpośredniości wyrazu. Pamiętamy wszyscy tyradę zaczynającą się od słów: „Walka o wolność, gdy się raz zaczyna, / Z ojca krwią spada dziedzictwem na syna” [w. 124 - 125]. Ale na ogół przytoczony przykład jest charakterystyczny dla dykcji poetyckiej Mickiewiczowskiej wersji *Giaura*. Jako tłumacz tego poematu był Mickiewicz

z konieczności wasalem „Napoleona poetów”. Jesteśmy tu daleko, ale to bardzo daleko od dykcji poetyckiej części III.

Styl Byrona, zwłaszcza młodego Byrona — a *Giaura* pisał on, kiedy liczył sobie wszystkiego 25 lat — w znacznej mierze wywodzi się z klasycyzującej poezji angielskiej XVIII w. W części III Mickiewicz epizodycznie tylko i marginalnie nawiązuje do typowo XVIII-wiecznego stylu poezji. Borowy¹⁶ bardzo bystro zauważył, że tam, gdzie mówi on o racjonalizmie, o poznaniu rozumowym, posługuje się typowymi dla tej klasycyzującej poezji peryfrazami i metonimiami:

Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą,
Tej myśli, co niebiosom Twe gromy wydała,
Sledziła chód twych planet, głab morza rozwarła.

[sc. II, w. 116-118]

albo:

Ten tylko, kto się wrył w księgi,
W metal, w liczbę, w trupie ciało.

[sc. II, w. 194-195]

Ale to tylko dyskretny klasycyzujący nalot stylowy, mający tutaj swoją wyraźną funkcję ideowo-artystyczną.

Jeśliby dominującą dykcję poetycką części III chciało się nazwać klasyczną, to raczej dlatego, że w zapleczu jej wyczuwa się solidną klasyczną zaprawę poety z lat jego młodości. Ale lepiej mówić tu po prostu o stylu, którego Mickiewicz dopracował się w dojrzałym wieku. Bez względu jednak na to, jak byśmy ten styl nazwali, trzeba z naciśkiem stwierdzić, że w części III, dramacie ideowo i strukturalnie tak prowokacyjnie romantycznym, dominuje dykcja poetycka, której nie sposób nazwać typowo romantyczną.

Tego rodzaju dykcja ma tu swoją wymowę ideologiczną. Świat przedstawiony w części III to, oczywista, świat fikcyjny. Ale część III to, równocześnie bardzo osobisty dramat Mickiewicza, i to dramat osadzony w konkretnej rzeczywistości. Ten dramat, w którym tyle postaci występuje pod swymi nazwiskami i w którym zapraszani jesteśmy do tego, aby identyfikować je z ich realnymi pierwowzorami, jest dużo bliższy sprawozdaniu z rzeczywistości, niż się to zazwyczaj dzieło w romantycznych utworach poetyckich. Naturalna dykcja, bliska mówionej polszczyźnie stale nam tę bliskość podkreśla. Jest już tajemnicą Mickiewiczowskiego języka poetyckiego, że posiada on równocześnie tak potężny ładunek ekspresji poetyckiej. I ma też swoją ironiczną wymowę, że to, co w intencji poety było apogeum profetyzmu części III, prorocstwo włożone w usta ks. Piotra, to akurat partia tekstu najbardziej od tej prostoty i jednoznaczności dykcji odbiegająca. Tak jakby Mickiewicz poeta na przekór Mickiewiczowi prorokowi uprzedzał nas: a teraz wkraczamy w dziedzinę stuprocentowej fikcji.

Przypisy

¹ Artykuł niniejszy jest z konieczności szkicowym zarysowaniem, czy raczej wypunktowaniem problematyki artystycznej *Dziadów* cz. III, do której autor zamierza wrócić w szerszych wywodach, na jakie nie było miejsca w krótkim odczycie.

² Jak to przykonywająco udowodnił S. Pigoń w rozprawie *Pierwszy zawiązek III części Dziadów* w: *Zawsze o Nim*. Kraków 1960.

³ W książce *Poeta i prorok. Rzec o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982.

⁴ Zob. na temat tego motywu: W. Borowy, „Potężne oko” Mickiewicza w: *Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*. Warszawa 1932, s. 98 - 112.

⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie narodowe dalej: *Dzieła*. Warszawa 1949 t. 3, s. 11. Wszystkie cytaty z Mickiewicza według tego wydania.

⁶ W *Coup d'oeil sur le Dziady*; cyt. za A. Mickiewicz, *Melanges posthumes*. Paris 1879, t. 2, s. 219.

⁷ Cyt. przekład polski, *Dzieła*, t. 5, s. 278.

⁸ Z wykładu z 12 III 1841 r., *Dzieła*, t. 8, s. 276.

⁹ Inscenizacja Leona Schillera, nb. skracająca znacznie tę scenę, nie uwzględniła kilkakrotnych przebudzeń się Więźnia. Zob. J. Timoszewicz, *Dziady w inscenizacji Leona Schillera*. Warszawa 1970, s. 258 - 260.

¹⁰ Ogłoszonym w t. 5 „Roczników Humanistycznych” za rok 1954 - 1955, s. 141 - 155.

¹¹ *Poeta i prorok*, s. 263 - 273. Ostatnio Alina Witkowska przychyliła się też do zdania, że *Ustęp* „w wersji wstępnej powstał w Rosji”. Zob. jej *Literaturę romantyzmu*. Warszawa 1986, s. 106.

¹² J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki. Dziennik pobytu zagranicą*. Poznań 1877, t. 2, s. 28.

¹³ *Korespondencja Adama Mickiewicza*, wyd. W. Mickiewicz, wyd. III, Paryż 1876, t. 3, s. 170.

¹⁴ J. U. Niemcewicz, *op. cit.*, s. 81 - 82. Nazwisko angielskiego wydawcy wydrukowano tam błędnie: Longman.

¹⁵ *Dzieła*, t. 2, s. 155.

¹⁶ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Lublin 1958, t. 2, s. 105.