

Rolf Fieguth

Zwycięstwo metafory : O "Dziadach" wileńskich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/1, 89-113

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.

ROLF FIEGUTH

ZWYCIĘSTWO METAFORY

O „DZIADACH” WILEŃSKICH *

„I ścigać myśli po przeszłych obrazach
Błądzące jako pasożytne ziele,
Które wśród gmachu starego po głazach
Rozpierzchnię gałązki ściele”.

(A. Mickiewicz, *Upiór*)

1

Jawne sprzeczności *Dziadów* wileńskich niepokoiły już pierwszych czytelników i komentatorów. Po ukazaniu się części III, a tym bardziej po udostępnieniu fragmentów I cz. *Dziadów*, przeważała opinia, że utwór wydany w 1823 r. nie ogarniał całości ówczesnego zamysłu dramatycznego Mickiewicza. Co prawda dziś na ogół nie podejmuje się prób rekonstrukcji pełniejszego planu, którego istnienia lub nieistnienia i tak nie sposób udowodnić. Natomiast często spotkać się można z poglądem, że widoczna niewspółmierność między elementami dramatu da się wytłumaczyć chociażby częściowo okolicznościami raczej pozaliterackimi. Wiemy bowiem, że pracy Mickiewicza nad przygotowaniem do druku powstałych w ciągu kilku lat tekstów towarzyszył pewien zewnętrzny nacisk, gdyż subskrybenci czekali na drugi tom poezji. Możemy domyślać

Podejmując tu problematykę *Dziadów* wileńskich, z wdzięcznością wspominam profesora Stanisława Pigonia, którego pomoc i osobista życzliwość towarzyszyła mojej pracy nad dziełem Mickiewicza.

* Niniejsze wywody opierają się w pewnej mierze na mojej dysertacji: *Metapher und Realität. Das Motivgefüge der Wilnaer „Dziady” von A. Mickiewicz*. Freie Universität Berlin 1967. (Maszynopis powielony). — Starając się uwydatnić w możliwie zwięzłej formie główne linie mojej argumentacji, zrewidowałem terminologię i ograniczyłem się do najistotniejszych zjawisk z zakresu obrazów i wątków asocjacyjnych cz. IV oraz do bardzo skrótowych tylko uwag na temat ballady *Upiór* i części II. Przegląd propozycji innych badaczy sprowadziłem do minimum. Serdecznie dziękuję w tym miejscu przyjaciołom i kolegom za pomoc w pokonywaniu trudności języka polskiego.

się, że ta sytuacja odbiła się na różnych decyzjach autora, jakich wymagało wykończenie kompozycji dramatycznej, ustalonej dotąd być może tylko ogólnikowo. Nie mamy jednak pewności co do tego, na które mianowicie decyzje sytuacja ta wpłynęła. Nie wiemy np., czy koncepcja cz. IV w ogóle ulegała jakimś zmianom. Trudno zatem o bezsporną ocenę wpływu tych okoliczności. Toteż badacze mogą dosyć dowolnie przypisać „niekonsekwencje” tekstu, które nie mieszczą się w ich interpretacjach, wpływowi tego właśnie zewnętrznego nacisku. A jednak można zaryzykować tezę, że ten wpływ nie doprowadził do żadnych niekonsekwencji, lecz przeciwnie, pomógł Mickiewiczowi pokonać poważne skrupuły i wypracować koncepcję tak nowatorską, że bez podobnych bodźców obawa przed zbyt gwałtownym zerwaniem z tradycją literacką i przed reakcją publiczności przeszkodziłaby zapewne w realizacji tej koncepcji. Przypuszczenie takie, choć może zaskakujące, ale bynajmniej nie sprzeczne ze znanymi faktami, uświadomi nam tylko, że w gruncie rzeczy interpretacja tych faktów każdorazowo zależy od naszej poprzedniej interpretacji samego dramatu.

2

Punktem wyjścia takiej interpretacji jest pytanie: jaką funkcję pełnią sprzeczności utworu, zwłaszcza sprzeczności w konstrukcji postaci głównej? W niniejszych wywodach ograniczę się do tego zagadnienia, nie wykraczając na ogół poza wstępny etap obszerniejszej interpretacji dzieła.

Poważnego sformułowania literaturoznawczego pytanie to doczekało się w rozprawie Borowego o kompozycji *Dziadów*¹. Autora nie zadowoliło tłumaczenie Pogodina², który z dobrym wyczuciem artystycznych właściwości dramatu wskazał na spotęgowanie wrażenia estetycznego przez przedstawienia i luki w toku fabuły oraz przez niejasny status ontologiczny bohatera. Borowemu chodziło bowiem o zrozumienie tych sprzeczności w ramach konstrukcji dramatu, a nie tylko o określenie ich efektu estetycznego. Całkiem słusznie sądził, że ich zrozumienie możliwe będzie tylko wtedy, gdy dadzą się one przyporządkować funkcjonalnie strukturze w sobie niesprzecznej. Kwestia zaś wyróżnienia takiej struktury z masy znaczeniowej tekstu nie stanowiła dla niego merytorycznego problemu. Uważał za zupełnie naturalne, że struktura taka albo znajdzie się w obrębie świata fikcyjnego udokumentowanego przez zdania utworu, albo sprzeczności w konstrukcji bohatera pozbawione

¹ W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów” i próba jej wyjaśnienia*. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952.

² A. Л. Погдин, *Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество*. Т. 1. Москва 1912, zwłaszcza s. 296—297.

są sensu. Tłumaczenie cech „zaświatowych” Gustawa jako alegorii stanu psychicznego, proponowane przez niektórych badaczy, nie było dla Borowego rozwiązaniem problemu, nie uzasadniało bowiem nieładu w świecie fikcyjnym utworu. Przebicie sztyletem, zaświatowy „Głos z kantorka”, zniknięcie Gustawa, chór obrzędowy na końcu — to przecież nie „tylko” alegorie, ale rzeczywistość sceniczna. Wobec tego jedyną szansą uratowania sensu logicznych sprzeczności między cechami, które określają Gustawa jako żywego człowieka, a jego cechami „upiorowatymi” było rzeczywiście przyjęcie, że „cz. IV jest wizją senną”.

Niestety, tekst nie uzasadnia takiego tłumaczenia. Jak sam Borowy później zauważył³, jego sumienna argumentacja wstępna udowodniła właśnie dobitnie, że nie można wykryć struktury, która by usensowniła konstrukcję postaci głównej w obrębie fikcyjnego świata utworu. Zrezygnował więc ze zrozumienia właściwości tej konstrukcji, nazywając ją trochę ogólnikowo (za Ingardenem) „miejszem niedookreślenia”, czyli „miejszem niedookreślonym”.

Czy to jednak wyklucza możliwość, że konstrukcja postaci głównej jest uzasadniona w ramach struktury inaczej wyróżnionej z masy znaczeniowej tekstu, tzn. struktury składającej się również z elementów, które się z reguły pomija przy wyodrębnianiu samych tylko „faktów” świata fikcyjnego?

Takie postawienie sprawy oznaczałoby wyraźne przesunięcie perspektywy, z której patrzy się na tekst. Nie byłaby to już perspektywa tzw. przeciętnego czytelnika, który ma prawo i umowny obowiązek szukać dostępu do utworu od strony świata fikcyjnego właśnie. Badacz natomiast musi zdać sobie sprawę z tego, że pojęcia „świat fikcyjny”, „postać literacka”, „cechy postaci literackiej” itp. są abstrakcjami procesów znaczeniowych, które rządzą się własnymi prawami. Zastanawiając się więc np. nad charakterem znaczeniowym tych lub innych cech przypisanych postaci głównej przez tekst *Dziadów* wileńskich, badacz musi uwzględniać, że te to „cechy” składają się ze słów, zdań i zespołów zdań, pozostających w ścisłych, doniosłych stosunkach (np. asocjacyjnych) z innymi słowami, zdaniami i zespołami zdań tekstu, które z kolei z owymi „cechami” mogą mieć mało wspólnego⁴. Spojrzenie na utwór z tej od-

³ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, zwłaszcza s. 116—128.

⁴ Jest to naturalną konsekwencją określonej teorii dzieła literackiego (por. np. rozważania niektórych członków rosyjskiej szkoły formalnej oraz Ingardena). Zdanie: „dass im Drama die »Menschen« durch die Satzgefüge konstituiert werden, nicht die Sätze durch Menschen” — sformułował w 1939 r. G. Müller (*Über die Seinsweise von Dichtung*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” t. 17, s. 144), streszczając studium R. Ingardena *O dziele literackim*. Ostatnio wypowiadał się na ten temat J. Sławiński w rozprawie *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* (w zbiorze: *W kręgu zagadnień*

miennej, „przesuniętej” perspektywy pozwoli badaczowi lepiej ocenić również sens umownej, zwężonej perspektywy, którą utwór i konwencja odbiorcza narzuca przeciętnemu czytelnikowi lub widzowi. O ile więc chodzi o możliwość zrozumienia utworu Mickiewiczowskiego w ogóle, trzeba brać pod uwagę i tę, i tamtą perspektywę.

3

Od pojawienia się monografii Kleinera w 1934 r. wiemy, że — pomijając na razie kwestię statusu ontologicznego bohatera — ważnym czynnikiem organizacji tekstu są wątki powracające⁵. W wielu utworach literackich wątki powracające tworzą całą warstwę asocjacyjną pod warstwą świata fikcyjnego, pod warstwą akcji⁶. Warstwa asocjacyjna z reguły jednak wpływa tylko na sposób odbioru warstwy faktów. Wątki asocjacyjne zapowiadają przyszłe perypetie akcji, przyczyniają się do zabarwienia emocjonalnego poszczególnych faktów, pokazują je w pewnym świetle, w pewnej perspektywie, nie wpływają natomiast w zasadzie na sam układ faktów i zdarzeń na poziomie świata fikcyjnego. Dla elementarnego zrozumienia przebiegu akcji mogą się okazać zbędnymi, upiększającymi tylko akcesoriami.

W *Dziadach* wileńskich wątki powracające przestają być w tym sensie „tylko” upiększeniem. Wątki w jednym miejscu ograniczone do funkcji werbalnych akcesoriów, pięknych liryzmów, pomysłowych metafor — w innym miejscu mogą wrócić jako jednoznaczne wypowiedzi o zupełnie oczywistym znaczeniu dla elementarnego rozumienia faktów. Metafory się realizują, potem się remetaforyzują itd. Przeciwwstawienie wersji metaforycznej — wersji realnej tegoż samego wątku powracającego jest zarazem przeciwstawieniem sobie dwóch zupełnie różnych kontekstów, tzn.: przeciwstawieniem kontekstu, w którym dany wątek ma być rozumiany jako metafora, jako akcesorium — kontekstowi, w którym ten sam wątek występuje jako pełnowartościowe ogniwo. Powodując wyraźne logiczne sprzeczności proceder ten, systematycznie i celowo stosowany, komplikuje i dynamizuje procesy znaczeniowe, przebiegające w wysoko zorganizowanym i bogato rozgałęzionym układzie łańcuchów wątkowych (wątków powracających, takich jak „niebo”, „umarły”, „upiór”, „dziady”). Właśnie za pomocą tego procederu to, co w innych utworach literackich stanowi warstwę „tylko” asocjacyjną, zbędną dla elementarnego rozumienia postaci i wydarzeń, tu w pew-

teorii powieści. Wrocław 1967, zwłaszcza s. 18—19), z której zaczerpnąłem kilka inspiracji terminologicznych.

⁵ Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*. Wyd. 2. T. 1: *Dzieje Gustawa*. Lublin 1948, s. 394.

⁶ W. Clemen, *Shakespeare's Imagery*. Cambridge Mass b. r., s. 223.

nych miejscach podnosi się gwałtownie do poziomu zasadniczych faktów świata fikcyjnego. Warunki te systematycznie wytwarzają na poziomie świata fikcyjnego konkurencję dwóch równoczesnych wersji postaci głównej: wersji doczesnej i wersji pozagrobowej. Konkurencja ta jest podtrzymywana i ożywiana do finału części IV.

Wyprzedzając bardziej szczegółową argumentację, można zasygnalizować już w tym miejscu dwie tezy: 1) charakter znaczeniowy cech pozagrobowych Gustawa należy sprowadzić do realizowania się licznych metafor nieba, śmierci, upiora itd. — stwierdzenie to bynajmniej nie odbiera tym cechom ich realności i ich zdolności do równoprawnego konkurowania z wersją doczesną; 2) Gustaw to nie „miejsce niedookreślenia”, tylko miejsce dwóch konkurencyjnych określeń.

4

Te nieco abstrakcyjne rozważania trzeba teraz uzupełnić i zilustrować cytataми. Punktem wyjścia procesu znaczeniowego, ujętego w system współdziałających łańcuchów wątkowych, jest klęska wznoszenia się do nieba ideałów, które okazuje się „zmyślane od poetów” (170)⁷, ideał „tylko na falach wyobraźnej pianki / Wydeło tchnienie zapału, / A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie” (165—167). W tych pogardliwych wypowiedziach wyraża się przekonanie, że osiągalna, pełnowartościowa rzeczywistość istnieje tylko poza własną świadomością, poza podmiotem. Ocena ta jednak nie ratuje podmiotu wypowiedzi. Przynosi mu ona głębokie rozczarowanie, nie daje zaś zbawionego wyzwolenia spod uroku zmyśleń i słów poetyckich, które uniezależniają się od podmiotu i potężnieją. Usamodzielniona energia wyobraźni poetyckiej czyni ze swego podmiotu — przedmiot, ofiarę o „zwichniętej do góry osadzie skrzydeł”⁸, która już nie znajdzie drogi powrotu na ziemię; czyni z niego nikły, marny twór, który „lada motyl spasa” (501), który się już nie mieści w kategoriach ludzkiego doświadczenia. Właśnie oddziałując na swój podmiot, zmieniając go w przedmiot, energia wyobraźni poetyckiej staje się rzeczywistością „empiryczną”, realnością równorzędną z innymi rzeczywistościami.

Wątek powracający „niebo/raj” bardzo często występuje w towarzysztwie wątków „piekło” (semantyczne przeciwieństwo!) oraz „podróżny, wędrowiec, droga” i w swoich kontekstach oscyluje między znacze-

⁷ Cytaty z *Dziadów* podaje się tu wedle Wydania Narodowego (t. 3). W lokalizacjach przytoczeń z cz. IV pominięto cyfrę rzymską, ograniczając się do wskazania wersów; balladę *Upiór* oznacza skrót: U. Wszystkie podkreślenia w cytatach — R. F.

⁸ Parafraza wersu 97.

niami 'niebo zachwytu, ideału' a 'niebo eschatologiczne'. Łańcuch ten zaczyna się zagadkowo:

Idę z daleka, nie wiem, z piekła czyli z raju,
I dążę do tegoż kraju.
Mój Księżu, pokaż, jeśli wiesz, drogę! [35—37]

W kontekście poprzedzających te słowa niejasnych aluzji Pustelnika do jego śmierci, przez kraj, obejmujący tak piekło jak raj, należałoby rozumieć tamten świat. Pustelnik więc określiłby się jako wędrowiec między tym a tamtym światem, czyli jako duch. Tłumaczenie to jednak — wobec zagadkowości słów i sytuacji — nie jest obowiązujące. Dopiero reakcja Księdza przydaje słowom jego dziwnego gościa właśnie ów sens: „Drogi śmierci pokazywać nie chciałbym nikomu” (38). Z diaskaliów wynika, że słowa te są przejawem ustępliwości łagodnie uśmiechniętego Księdza wobec kaprysów człowieka niepoczytalnego. Wersja doczesna nie jest więc podważona — przeciwnie, jest potwierdzona. Werbalnie jednak ta inna, pozagrobowa wersja również jest obecna, i to bez elementu metaforycznej dwuznaczności. Kiedy Pustelnik później powtarza te swoje słowa, już podejmuje hasło podane mu przez Księdza („Pokaż... wszak dobrze wiesz do śmierci drogę?” (86)). Werbalna obecność wersji pozagrobowej została w ten sposób jeszcze podkreślona.

W monologu o „książkach zbójceckich” zespół wątków występuje w metaforycznej formie. Zamiast raj—piekło czytamy: „młodości mojej niebo i tortury” (156). Zamiast o kraju „piekła czyli raju” słyszymy o kraju dalekim nieba poetyckiego, w którym Pustelnik się błakał. Opozycja między formą jednoznaczną a formą metaforyczną, poetycką tegoż samego zespołu wątków jest wyraźnie zaznaczona — z tym że jednocześnie i zneutralizowana, bo wątki motywuje raz wypowiedź niepoczytalna, raz wypowiedź poetyczna.

Na początku godziny drugiej motywacja sytuacyjna wątku powracającego zmienia się znowu. Pustelnik przytomnieje. Przeprasza Księdza za swoje dziwaczne zachowanie. W kontekście tej nowej sytuacji jego słowa „Jestem biedny podróżny, z dalekich stron jadę” (716), wydają się już pozbawione śladów owej, niepokojącej mimo wszystkich neutralizujących motywacji, wersji pozagrobowej. W dodatku wreszcie staje się jasne, kim jest Pustelnik: Gustawem, dawnym ulubionym uczniem Księdza. Wszystko to ma wywołać u odbiorcy pewne odprężenie, pewną ulgę, że sprawa się tak dobrze tłumaczy. Tym silniejszy będzie efekt zaktywizowania wersji pozagrobowej. Przygotowuje go drobny szczegół sytuacyjny, tonący przedtem w radości rozpoznania: gaśnie jedno z trzech światel, a Ksiądz trochę przesadnie na to reaguje.

Strach, który zdradza ta reakcja Księdza, uzasadniony jest wyraźnie dopiero teraz, kiedy Gustaw mówi — spoglądając na zegar:

Ojcie, jeszcze ścisnąć mogę!
Bo potem... wkrótce... zaraz pójdę w kraj daleki!
Ach, i ty będziesz musiał wybrać się w tę drogę,
Uściśniemy się wtenczas, ale już na wieki! [735—738]

Neutralizujących didaskaliów tu już nie ma. Wersja pozagrobowa wysunięta jest na chwilę bez żadnych zastrzeżeń. Tego efektu zatrzeć już całkiem nie może rychły powrót wątku w formie metaforycznej: „Ty dla mnie ziemię piekłem zrobiłeś i rajem! / A to jest tylko ziemia” (751—752). Zanoszą się na to, że podobne metafory z perspektywy wkraczających w najbardziej niespodziewanych miejscach ekwiwalentów niemetaforycznych będą nabierać groźnej powagi.

Ostateczne równouprawnienie wersja pozagrobowa zyskuje dzięki scenie samobójstwa. Kapitulacja Księdza daje jej potem nawet przewagę. Przywraca obie wersje do stanu wyraźnej konkurencyjności m. in. spotęgowana oscylacja wątku „niebo” między znaczeniem eschatologicznym a uczuciowo-metaforycznym w monologu końcowym. Przy tym zabarwienie emocjonalne jest mocno eksponowane w celu skutecznego podważenia ustabilizowanej od niedawna dominacji wersji pozagrobowej. Jeden raz tylko opozycja niebo—piekło występuje tu jednoznacznie w sensie eschatologicznym. Jednoznaczność ta wobec poprzedniego ciągłego metaforyzowania wymagała pewnego semantycznego wysiłku — wątki podane są w formie precyzujących sens peryfraz:

Jeśli, żyjąc, świętemu był uległy panu,
Niebieską z nim chwałę dzieli;
Albo ze złym do wiecznej strącony topieli, [1260—1262]

Tej jednoznacznej wypowiedzi — która co prawda tylko pozornie odnosi się do mówiącego — przeciwstawia się wyraźnie metaforyczność wypowiedzi o przebywaniu „albo w niebiosach, albo w piekła mękach” (1267), zależnie od wspomnień „lubego anioła”. Bardzo charakterystyczne jest to, że przy ostatnim powrocie opozycji niebo—piekło człon „piekło” już nie jest podany w tym właśnie brzmieniu dosłownym, lecz zastąpiony inną metaforą:

przeniknę ciebie,
I jestem w niebie!
Lecz kiedy!... oh, czujecie, wy, coście kochali!
Jakim zawiść ogniem pali!... [1270—1273]

Nie dziwi wobec tego, że podróżny między tym a tamtym światem według w. 1274 już tylko „po świecie błąkać się” musi. Żeby jednak nie było nieporozumień: rama sytuacyjna, w której padają te słowa, jest

na tyle mocna, że choć poważnie zachwiana, nie da się już obalić. Nie zapominamy przecież o zniknięciu Gustawa i o śpiewie tajemniczego Chóru powtarzającego ostatnie słowa bohatera. Zręczna konstrukcja składniowa tego śpiewanego tekstu nadaje zresztą słowu „niebo”, które występuje w nim tylko jeden raz, dwa znaczenia. Z trzecią linijką czterowiersza „Kto za życia choć raz był w niebie” (1280 n.) kojarzy się linijka monologu „Bo kto na ziemi rajske doznawał pieszczoty” (1252 n.), stanowiąc niejako jej „przekład”. Natomiast w czwartej linijce czterowiersza (1281) określenie „po śmierci” dyskredytuje pierwotne zabarwienie metaforyczne słowa „niebo”, przydając mu sens eschatologiczny („Ten po śmierci nie trafi od razu” — tj. do nieba). Konkurencja dwóch wersji postaci głównej znajduje więc swój odpowiednik w dwóch jednoznacznych znaczeniach wątku „niebo”, uzgodnionych na koniec tylko pozornie — przez manewr składniowy.

Siłą rzeczy w przedstawieniu łańcucha wątkowego „niebo” trzeba było w dużym stopniu uwzględnić już wątek śmierci. Punktem wyjścia tego zazębiania się i krzyżowania łańcuchów „niebo” i „śmierć”, „upiór” etc. jest pewne połączenie semantyczne. Ucieczka przed ziemską rzeczywistością w niebo ideałów jest równoznaczna z rozstaniem się ze światem. Wyrzeczeniu się świata odpowiada obraz pustelnika — człowieka, który dobrowolnie opuścił świat. Z tego samego źródła pochodzą wątki śmierci (dobrowolnej) oraz upiора („Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata” (U 3)), ducha pokutującego, należącego do tych, którym obrzęd „dziadów” ma przynieść ulgę. Między tymi wszystkimi odrębnymi wątkami powracającymi istnieje więc związek wspólnego pochodzenia lub wzajemnego semantycznego uwarunkowania. To jednak tylko jeden aspekt, którego ustalenie mało, jak dotąd, wyjaśnia. Drugim aspektem, bardziej doniosłym dla zrozumienia struktury utworu, jest tendencja usamodzielnienia się tych wątków, przechodzenie ich przez różne perypetie, przeistoczenia, którym podlegają, słowem — ich uniezależnianie się od „pierwotnego” związku semantycznego.

Łańcuch wątkowy „śmierć” wprowadzony jest od samego początku cz. IV przez wspomnienie Księdza o duszach zmarłych. Na widok zaś późnego gościa Dzieci wołają przestraszone: „Ach, trup, trup! upiór, ladaco!” (14), a Pustelnik wtóruje im „powolnie i smutnie”: „Trup... trup!... tak jest, moje dziecię” (17). Wykrywając jakiś głębszy sens w słowach dziecinnej histerii, przeistacza je swą intonacją w metaforę, którą potem formułuje jako „tylko umarły dla świata” (19). Pamiętajmy jednak, że na tle bardzo żywych jeszcze wspomnień odbiorcy o poprzedniej części, na tle niesamowitej atmosfery nocy zadusznej, takie „tylko” metafory nabierają specjalnego ciężaru gatunkowego. Dlatego też odpowiedź Pustelnika na pytanie Księdza, czy go nie widział kiedyś „w tej

stronie", robi wrażenie nie tyle metaforyczne, co niepokojąco dwuznaczne:

O tak! tak, byłem tutaj... o, dawno! za młodu!
Przed śmiercią!... będzie trzy lata! [26—27]

Budowa tej wypowiedzi każe ją jednak przyjąć z pewnym zastrzeżeniem. Okazuje się bowiem przy bliższym jej rozpatrzeniu, że ma ona za podstawę zasadę stopniowania hiperbolicznego. „Dawno! za młodu!” — tak przystałoby mówić staremu człowiekowi, a wtedy te słowa oznaczałyby znacznie większy okres niż „trzy lata”. Że jednak mówi młody człowiek, dostrzegamy w tej wypowiedzi pewien mechanizm stopniowania, zakończony stwierdzeniem: „Przed śmiercią”. Stopniowanie, hiperbole różnych odmian, do których dają się sprowadzić również realizacje metafor, są bardzo ważnymi czynnikami w procesie znaczeniowym utworu.

Wątek: „Wszakże lubisz książki świeckie?... / Ach, te to są książki z b ó j e c k i e!” (154—155), wraca po sześciuset wersach w formie spotęgowanej. Metaforyczny przymiotnik „zbójcecki” teraz występuje jako ważne orzeczenie:

Ty mnie zabiłeś — ty mnie nauczyłeś czytać!
W pięknych księgach i pięknym przyrodzeniu czytać! [749—750]

Na tle bezpośrednio poprzedzającej te słowa, niedwuznacznie wysuniętej wersji pozagrobowej hiperbola ta nabiera szczególnie niepokojącej wymowy.

Wszystkie wątki śmierci podnosi do rangi jaskrawej prawdy scena przebicia się sztyletem. Stanowi ona punkt kulminacyjny łańcucha wątkowego „samobójstwo”, który zaczyna się w bardzo wczesnej fazie tekstu. Wątek bowiem obecny jest już przy wspomnieniu o Werterze (131). Streszczając cierpienia bohatera Goethego w tłumaczonym wierszyku (podkreślenie elementu literackości!), Pustelnik „d o b y w a s z t y l e t”. Ten gest samobójczy wskazuje najwyraźniej na ogólną tendencję transponowania słowa poetyckiego, „tylko” literackiego, w realność nawet sceniczną. Wątek samobójstwa powraca przy relacji Gustawa o weselu ukochanej:

Jak trup samotny, obok weselnego tłumu,
Leżałem na zroszonej gorzkim płaczem darni:
[.]

(po pauzie z wolna)

Wtem anioł śmierci wywiódł z rajskiego ogrodu! [940—947]

Tu od razu wypada zastrzec, że sens ostatniego wersu nie jest zupełnie jasny. Zwolnione jednak tempo mówienia nadaje tej wypowiedzi akcenty niesamowitości. Na pewno budzi ona choćby podejrzenie, że

Gustaw mówi o samobójstwie, a to wystarczy, żeby uświadomić słuchaczom (Księdzu, odbiorcom) obecność, niekoniecznie już tylko werbalną, wersji pozagrobowej. W bardziej jeszcze ukrytej formie wątek samobójstwa wraca nieco później (Gustaw mówi o zerwanym kontakcie z ukochaną):

Pożegnać, porzucić każą...

Umrzeć!...

(z żalem)

Kamienni ludzie! wy nie wiecie,

Jak ciężka śmierć pustelnika!

[.]

Dłoń mu przychylna powiek nie zamyka!

Żałobne grono łoża nie otoczy,

Nikt nie pójdzie za trumną do wieczności domu, [1076—1082]

O wspólnym rodowodzie wątków „pustelnik” i „samobójca” już była mowa. Okoliczności opisanego tu pogrzebu każą myśleć raczej o samobójcy niż o pustelniku. Poza tym nie ma całkowitej jasności co do tego, czy te słowa odnoszą się do wyobrażonej śmierci czy też — z perspektywy już tamtej strony — do własnego zgonu podmiotu wypowiedzi. W każdym razie oba miejsca tu zacytowane ożywiają konkurencję wersji pozagrobowej z wersją doczesną. Charakterystyczne przy tym jest, że obie wypowiedzi o śmierci wyłaniają się jakoś bezpośrednio z obrazów śmierci: niejasną aluzję do samobójstwa podczas wesela kochanki wyprzedza porównanie: „Jak trup samotny, obok weselnego tłumu, / Leżałem”, a opis śmierci pustelnika jak gdyby wynikał ze znaku równości między „Pożegnać, porzucić każą...” a „Umrzeć [tj. każą]!...” Nie ma zresztą pewności, czy należy rozumieć to ostatnie zestawienie słów metaforycznie czy realnie.

Realizacja całkowita tych wątków następuje w scenie przebicia się sztyletem. W konstrukcji postaci głównej zasada psychologicznego prawdopodobieństwa (przynajmniej w ujęciu „zwykłym”) nie gra organizującej roli — w przeciwieństwie do konstrukcji poszczególnych sytuacji, np. stanów egzaltacji albo pomieszania. Do takich sytuacji należy również ta, która motywuje samobójstwo. Zobrazowanie krańcowej wściekłości, następnie cichego zrozpaczonego wzruszenia, nowych wybuchów, a potem samobójstwa — odpowiada chyba wszelkim ówczesnym wymogom realistycznej psychologicznej motywacji podobnego czynu. Samobójstwo to ma być jak najbardziej wiarygodne i realne — bez dwuznacznych zastrzeżeń i neutralizacji. Gustaw, jak czytamy we wskazówce inscenizacyjnej, „pasuje się ze śmiercią”, a Ksiądz przestrzega, że sztylet „wbil do rękocyści” (1129).

Opinia Kleinera, że nowa, późniejsza motywacja („tylko dla nauki / Scenę boleści powtórzył zbrodzień” (1134—1135)) przekreśla przekony-

wającą siłę poprzedniej, zasadza się na nieporozumieniu. Tu nie ma błędu estetycznego. Powstaje normalna w tym tekście logiczna sprzeczność, normalne w tej strukturze miejsce dwóch motywacji, dwóch konkurencyjnych określeń. Konkurencja wersji doczesnej i pozagrobowej osiąga tu swój punkt kulminacyjny, po czym wersja pozagrobowa uzyskuje przewagę: Gustaw nie pada trupem i żadnej rany nie widać. Oznacza to realizację wszystkich wątków „upiorowatych” tekstu.

W rozwoju łańcucha „upiór” zasadnicza opozycja metafora—realność często występuje jako opozycja: udawać upiora — być upiorem. (Spostrzegamy podobną opozycję również w łańcuchu „samobójca”: Pustelnik „gra” Wertera, później rzeczywiście przebija się sztyletem, i w łańcuchu „dziady”). Pustelnik, opiewając pocałunek ukochanej słowami wiersza Schillera, a chcąc wprowadzić słowo poetyckie w czyn, stara się pocałować Dziecko. Przestraszone Dziecko ucieka. Reakcja Księdza: „Czegoż boisz się s o b i e r ó w n e g o c z ł o w i e k a?” (332), pośrednio aktywizuje podejrzenie, że Dziecko może ma do czynienia z człowiekiem sobie nierównym. Nie dziwi wobec tego, gdy w reakcji Pustelnika wątek „upiór” występuje wyraźnie — chociażby „tylko” jako porównanie:

Przed nieszczęśliwym, ach, wszystko ucieka,
Jakby przed straszylłem z piekła! [333—334]

Jeszcze w pierwszej godzinie Pustelnik chce uzmysłowić Dzieciom, jak straszny jest „drugi rodzaj śmierci” kochanki:

Nieprawdaż, dzieci? straszniejsza daleko,
Gdy trup z rozwartą, o t t a k, powieka.
(dzieci uciekają) [453—454]

Widocznie Pustelnik „gra” trupa—upiora, robiąc straszny trupi grymas. Ta gra później przerodzi się w realność.

Ciekawą metodę pośredniego wysuwania wersji pozagrobowej spostrzegamy w relacji bohatera o odwiedzinach domu rodzinnego, gdzie Gustawa „w przedporannym mroku” zastaje dawna służąca.

Kobieta w reszcie stroju, schorzała, wybladła,
Bardziej do czyscowego podobna widziadła;
Gdy obaczy straszliwą marę w pustym gmachu
Żegnając się i krzycząc ślania się z przestachu. [804—807]

Czas nocny i dwukrotny wątek „upiór” stylizują scenkę na schadzke duchów. Wprawdzie Gustaw określa siebie jako marę, mówi jednak z perspektywy przestraszonej staruszki. Fragment ten jest jednym z wielu, które wersję pozagrobową jako realność wykluczają — na razie — właściwie zaś potęgują dwuznaczną atmosferę przez same dosłowne brzmienia wypowiedzi, bez względu na ich „oficjalny”, kon-

tekstowy sens. Podobnie w opowiadaniu o zamierzonej zemście nad kochanką:

Proszą mię siedzieć: ja stoję jak skała⁹,
[.]
Tylko na nią cisnę okiem,
Ha! okiem! okiem jadowitej zmije,
Całe piekło z mych piersi przywołam do oka;
Niech będzie ślepą, martwą jak opoka,
Na wskrós okiem przebiję!
Wgryzę się jak piekielny dym pod jej powieki
I w głowie utkwię na wieki.
Będę jej myśli czyste przez cały dzień brudził
I w nocy ją ze snu budził. [1014—1031]

Ten mściwy fanatyzm ma niemal nieludzki charakter. Tak mógłby przemawiać upiór. To nie dowolna interpretacja. Mickiewicz wkłada potem w usta swojej postaci słowa:

Ach tak! tak ją kochałem! pójdę teraz trwożyć
I na kochanka larwę potępieńca włożyć? [1048—1049]

Konkurencja dwóch wersji w tym ostatnim zdaniu została wyraźnie zaznaczona: kochanek—potępieniec. Jednocześnie zaś po raz ostatni wersja pozagrobowa jest wyraźnie zdyskredytowana: kochanek występuje tu tylko w „larwie”, czyli w kostiumie potępieńca. Odtąd wersja doczesno-ludzka dominuje niepodzielnie aż do samobójstwa. Element zaś reżyserii popierający wersję doczesną staje się wtedy rękoiścią realności wersji pozagrobowej: „Scenę boleści powtórzył zbrodzień”.

Tryumf wersji pozagrobowej staje się całkowity w momencie kapi-tulacji Księdza, który uznaje Gustawa za upióra:

Mów, czego potrzebujesz... ach, to upiór! mara! [1211]

W ten sposób Ksiądz podejmuje okrzyk Dzieci z początku części IV: „Ach, trup, trup! upiór, ladaco!”

Słowa Księdza przypominają oczywiście również formułę Guślarza z cz. II: „Czego potrzebujesz, duszeczek”. Mamy tu więc do czynienia także z ogniwem łańcucha „dziady”. Wielu komentatorów zwracało uwagę na zagadkowy Chór na końcu cz. IV, stwierdzając, że jest on sztucznie doczepionym elementem, którym poeta, w sposób dość powierzchowny, zaznaczył związek ze sceną obrzędu „dziadów”. Przeoczo przy tym, że w cz. IV istnieje samodzielny, współdziałający organicznie ze wszystkimi innymi wątkami powracającymi łańcuch „dziady”.

⁹ Reminiscencja Kamiennego Gościa z *Don Juana* Mozarta. Zob. W. Ku-backi, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 90.

Łańcuch ten zaczyna się już na początku cz. IV i kończy zupełnie naturalnie, jak na warunki tego tekstu, wspomnianym Chórem.

Zasygnalizowaliśmy już, że wątek „dziady” odnosi się do świata dusz zmarłych, którym obrzęd ma przynieść ulgę. Właściwością każdego z omówionych łańcuchów wątkowych jest oscylacja konstytutywnego motywu słownego między znaczeniem nawiązującym do wersji doczesnej („niebo zachwyty”, „umarły dla świata”) a znaczeniem nawiązującym do wersji pozagrobowej („niebo” eschatologiczne, „przed śmiercią”). Oscylację tę zastępuje tu inne kontrastowanie. Przecistawia się bowiem w rozwoju tego łańcucha liczba pojedyncza motywu słownego „dziady” — „dziad” w znaczeniu ‘żebrak (sługa) kościelny’ albo ‘stary (wstrętny) człowiek’ itp. — liczbie mnogiej, właściwie zaś pojęciu przez nią oznaczonemu („dziady”-obrzęd). Możemy przypuścić, że przeciętny wykształcony Polak w 1823 r. dopatrywałby się w formie „dziady” przede wszystkim liczby mnogiej wyrazu „dziad”, a nie określenia obrzędu. Uświadomi nam to, że pierwsi czytelnicy dramatu na pewno bardziej naturalnie skojarzyli liczbę pojedynczą z liczbą mnogą tego motywu słownego niż czytelnicy dzisiejsi, dla których „dziad” i „dziady” są prawie już tylko homofonami.

Łańcuch zaczyna się od wystąpienia motywu w formie liczby pojedynczej:

Lecz co tobie do mego rodu i nazwiska?
Gdy dzwonią po umarłym, d z i a d stoi przy dzwonie;
Pytają ludzie, kto zeszedł ze świata?
(u d a j ą c d z i a d a)
„A na co ta ciekawość, zmów tylko pacierze”.
Otóż ja także umarły dla świata. [28—32]

Ta reakcja Pustelnika na pytanie Księdza o jego nazwisko jest w tym miejscu tekstu dość zagadkowa, lecz z punktu widzenia całej struktury znamienna. Bohater „tylko” umarły dla świata, domaga się tej samej dyskrecji co dziad wobec prawdziwego umarłego. Ten znak równości między umarłym a sobą Pustelnik wyraża udawaniem dziada. Akt udawania czegoś czy kogoś często w tym utworze oznacza akt utożsamienia się z przedmiotem udawania oraz przygotowanie do przekształcenia się gry w realność. Uważam, że to dotyczy również tej scenki: udawanie dziada przez Pustelnika rozumiem — w świetle całej struktury — jako ukrytą wskazówkę odnoszącą się do stanu bohatera, w którym on b ę d z i e dziadem zamiast go udawać, a przy tym będzie nie żebrakiem kościelnym, ale „dziadem” wśród „dziadów”, którym obrzęd ma przynieść ulgę.

W swoistym stosunku pozostają pojęcia „dziad” i „dziady” w końcu pierwszej godziny, kiedy Pustelnik odgrywa przed Dziećmi małą scenę,

przypominającą obrzęd „dziadów”. Prosi Dziecię, żeby podeszło do kantorka.

Tu biedna duszka prosi o troje paciorek.

Aha, słyszysz, jak kołata?

[.]

Mały robaczek, kołatek,

A niegdyś wielki lichwiarz!

(do kołatka)

Czego żądasz, duszko?

(u d a j e g ł o s)

„Proszę o troje paciorek”.

A tuś mi, panie sknero! znałem się z tym dziadem,

Był moim bliskim sąsiadem;

Zakopawszy się do złota,

Zawaliwszy chatę drągiem,

Nie dbał, że w progu jęczy wdowa i sierota,

Nikogo nie obdarzył chlebem ni szelągami. [670—684]

Udając głos biednej duszki, Pustelnik jakoś utożsamia się z nią. Wkrótce sam wystąpi jako dusza zmarłego. Scena, którą tutaj wymyślił, nawiązuje bezpośrednio do najbardziej charakterystycznej sceny obrzędu „dziadów” — do postaci Złego Pana. Podkreśla ten związek motyw słowny „dziad”, który jednocześnie przeciwstawia się gramatycznie i semantycznie nazwie obrzędu tu przywołanego. W stylizowanej na język dziecięcy wypowiedzi Pustelnika „dziad” znaczy mniej więcej tyle co współcześnie wielkomiejskie słowo „facet”.

Gra znaczeń, wprowadzona przez przeciwstawienie liczby pojedynczej liczbie mnogiej motywu słownego, podjęta jest jeszcze raz przez konfrontację inaczej nieco ukształtowaną:

I w co twoje pobożne wierzyły pradziady?

Ah! najpiękniejsze święto, bo święto pamiętek,

Za cóż zniosłeś dotychczas obchodzone Dziady? [1165—1167]

Zebranie wszelkich możliwych znaczeń motywu słownego w rozwoju łańcucha wątkowego bynajmniej nie jest zjawiskiem odosobnionym w tym tekście. Warto zwrócić uwagę, że np. wątek „niebo” nie tylko występuje jako „niebo zachwyty” albo „niebo” eschatologiczne, lecz również jako „niebo błękitne” (600: „błękity”). Proceder ten potęguje tendencję wątków do usamodzielnienia się.

Gra pierwszej godziny przeradza się w trzeciej w realność sceniczną. Gustaw znowu prosi Dzieci, żeby podeszły do kantorka. Znowu pyta: „Czego potrzebujesz, duchu?” Teraz jednak Gustaw głosu, który odpowiada, już nie „gra”. Rozlega się nie udawany

GŁOS Z KANTORKA

Proszę o troje paciorek. [1205]

Na to zjawisko Książd reaguje m. in. okrzykiem: „Słowo stało się ciałem!...” (1207). W tej wypowiedzi dopatruję się sensu, o jakim postać fikcyjna Książda, spontanicznie wyrażającego uczucie przerażenia, „nic nie wie”. W moim rozumieniu fragment ów należy do tych, w których ten utwór romantyczny częściowo „odzwierciedla się w sobie samym”. Odzwierciedla się tu mianowicie technika transponowania metafory („słowa”) w realność („ciało”), technika stanowiąca najbardziej chyba doniosłą zasadę konstrukcji części IV. Dodajmy, że słowa te padają w chwili, kiedy Książd przyznaje się do klęski swojego rozumu, a więc w miejscu o niewątpliwie dużym znaczeniu na planie ideowym dramatu.

Tyle dla ilustracji tezy, że właściwości budowy cz. IV polegają na systematycznym doprowadzaniu warstwy metafor, porównań, czyli wątków powracających, do poziomu realnych faktów świata fikcyjnego, co powoduje, że postać główna staje się miejscem dwóch wersji, dwóch konkurencyjnych określeń.

5

Takie rozumienie struktury cz. IV ukazuje kwestię jej związku z pozostałymi częściami *Dziadów* opublikowanymi za życia poety — w innym niż dotąd świetle. Co do późniejszej cz. III wskażę tylko, że tak pojęta struktura pozwoliła na dosyć dowolną kontynuację, m. in. na zlikwidowanie konkurencji dwóch wersji i podjęcie tylko jednej z nich. Sprawa ta jednak wymaga osobnego potraktowania, nie obciążonego już pozornym dylematem logicznych sprzeczności. Również pytanie o połączenie — udane czy nieudane — cz. IV z pozostałymi członami *Dziadów* wileńskich wypada sformułować inaczej. Zamiast pytać o to, jak pogodzić ten a ten przedstawiony w cz. IV stan rzeczy z takim a takim faktem w balladzie *Upiór* czy w cz. II, wypada spytać, czy ballada lub scena obrzędu posiadają jakąś doniosłą, nie tylko epizodyczną, łączność z tak a tak pojętą strukturą części IV. Moim zdaniem łączność taka istnieje — inna co prawda w wypadku ballady, inna nieco w wypadku sceny „dziadów”, w każdym razie oba te teksty, tak czy inaczej, zapowiadają, przygotowują i potwierdzają strukturę części IV.

Podczas gdy w cz. IV jako wspólny mianownik dwóch wersji konkurencyjnych postaci głównej występuje „neutralne” imię Gustaw — podobieństwo konstrukcji bohatera ballady zaciera się przez to, że tytuł podkreśla jednostronnie element pozagrobowy, czego bynajmniej nie należy uważać za przypadek. Rozeznanie w Mickiewiczowskiej semantyce, i tak trudnej, wielorakiej, tu w dodatku komplikuje się przez subtelne wykorzystanie możliwości perspektywy narracyjnej.

Perspektywa narracyjna początku ballady jest dwuznaczna. Pierwsza lektura wywołuje wrażenie, jak gdyby narrator na początku unaoczniał czytelnikowi przedmiot relacji („P a t r z, duch nadziei życie mu nadaje” (U 5)), pokazując mu zimnego trupa („pierś już lodowata”) konkretnego upiora, znanego wśród pospólstwa, który za chwilę ożyje, żeby wrócić „na młodości kraje” (U 7). Dalej narrator przytacza świadectwa ludu okolicy, uwiarygodniając dodatkowo swoją relację. Wrażenie takie jest zamierzone, mimo że sprawa przy bliższym przypatrzeniu się wygląda na bardziej skomplikowaną.

Poważne wątpliwości co do owego odczytania budzić musi choćby fakt, że długi monolog upiora wcale nie jest przytoczeniem słów samego upiora, lecz jakiegoś starego zakrystiana, który go „niedawno” podsłuchał. Zawód i wiek takiego człowieka nie gwarantują pełnej wiarygodności jego gawędy o zjawiskach zaziemskich. Biorąc pod uwagę objętość i styl monologu mamy prawo domyślać się, że narrator nie cytuje dosłownie zabobonnego prostaka, lecz że monolog jest raczej osobistym wkładem fikcyjnego narratora do nadrzędnej fikcji całej ballady. Czy jednak tylko monolog upiora? Narrator przecież bynajmniej nie podkreśla ścisłości świadectw pospólstwa.

Pełno jest wieści o nocnym człowieku,
[.]
Słychać, iż zginął w młodocianym wieku
Podobno zabił sam siebie.

Teraz zapewne wieczne cierpi kary, [U 21—25]

Przecież nie on, narrator, tylko zakrystian „obaczył go i podsłuchał”. Czy więc nie jest raczej tak, że narrator ballady — spokrewniony z Cudzym Człowiekiem z *Kurhanka Maryli* — dopatruje się w pogłoskach ludu „głębszej” prawdy, podobnie jak Gustaw w okrzyku przestraszonych Dzieci? W ten sposób perspektywa narracyjna pierwszych trzech zwrotek ballady ukazuje się w innym świetle. Możemy bowiem rozumieć zdania pierwszej zwrotki za pomocą takiej transformacji: Jeśli serce jakiegoś człowieka ustało, jego pierś już lodowata, ścięły się jego usta i jego oczy zawarły; jeśli on jest na świecie jeszcze, ale już nie dla świata — cóż to wtedy właściwie za człowiek? — Umarły.

Transformacja ta przedstawia nam wyraźniej elementy gnomiczne i metaforyczne tego tekstu, których może inaczej nie docenilibyśmy. A więc to, co nazwałem dwuznacznością perspektywy narracyjnej, polega m. in. na tym, że pierwszą zwrotkę można odczytać i jako poetyczny opis zimnego trupa konkretnego upiora, i jako metaforyczną wypowiedź gnomiczną narratora o pewnym wyjątkowym stanie psychicznym w ogóle.

W pierwszych trzech zwrotkach panuje konkurencja tych dwóch perspektyw, z których każda po swojemu przesądza o rozumieniu elementów metaforycznych takich, jak: „Serce ustało”, „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata” (brzmi tu wyraźnie motyw cz. IV — „Umarły dla świata”), „duch nadziei życie mu nadaje” etc. Z perspektywy konkretnego upiora te elementy metaforyczne muszą wydać się zdobnictwem poetyckim, z perspektywy zaś konkurującej umożliwiają odszyfrowanie wymowy gnomicznej, przy czym zdania w rodzaju: „Ścięły się usta i oczy zawarły”, występują jako realizacje podobnych metafor.

Ramię fikcyjnej przywraca jednoznaczność „zwycięstwo” pierwszej perspektywy, bo w czwartej zwrotce („Wiedzą, iż upiór ten co rok się budzi”) nareszcie stwierdzono jednoznacznie, że chodzi właśnie o konkretnego, określonego upiora. Dalsza perspektywa narracyjna nie jest przez to jednak uproszczona. Perspektywa bowiem „osobista” narratora tylko częściowo pokrywa się z perspektywą jego informatorów wiejskich, których wiarygodność on dyskretnie podważa. W związku z tym szczególnej wymowy nabiera zdanie „Pełno jest wieści o nocnym człowieku”, które może nawet budzić podejrzenie, że zabobonny lud bierze jakiegoś dziwaczego miłośnika nocnych spacerów po cmentarzach za upiora. Zastosowanie tej techniki konkurencyjnych, czyli podwójnych perspektyw narracji nadaje elementom metaforycznym tekstu znaczenie poszlak w dociekanii „prawdy” o nocnym człowieku. Technika ta zatem wyprowadza metafory z roli samego tylko akcesorium, podobnie jak to się dzieje w części IV. Bohater zaś ballady jest rzeczywiście „miejszem niedookreślenia”. Nie wiadomo, czy stanowi on twór fantazji ludu i narratora, czy jego „upiorowość” wynika z zabobonu ludu, czy też jest realna.

Ballada *Upiór* pełni na pewno niejedną funkcję w zespole składników *Dziadów* wileńskich. Funkcja wiersza dedykacyjnego np. jest — jak zauważył Kleiner — wyraźna, ale nie najistotniejsza. Porównanie z uwerturą, zaproponowane przez Borowego, uważam za bardzo trafne. Ballada ta — podobnie jak uwertura — wprowadza najważniejsze wątki powracające utworu oraz ich charakterystyczne oscylowanie między metaforycznością a realnością. Ostatnia zwrotka — stanowiąca motto niniejszego artykułu — zawiera zresztą świetny komentarz do traktowania wątków powracających, ich rozgałęziania się, ich tendencji do usamodzielniania się, ich pasożytniczych realizacji. Jest ona, jednym słowem, aluzją do swoistej poetyki tego dramatu.

Nie miał jednak Borowy całkowitej racji, izolując balladę od układu elementów cz. IV. Formułuje ona wyraźnie pytanie: „Cóż to za człowiek?”, „Czymże ten człowiek?”, a tym samym przyczynia się do za-

ostrzenia konkurencji dwóch wersji Gustawa. Wywołując w sposób zamierzony wrażenie, że naprawdę bohater może być upiorem, ballada oddziałuje również na pojmowanie części IV.

Decydujące znaczenie w tym zakresie ma część II. Realność wersji pozagrobowej cz. IV, wynikająca ze stopniowania hiperbolicznego i realizacji metafor, ma w gruncie rzeczy charakter pochodny, pasożytniczy. Dla logiki utworu ma wobec tego szczególne znaczenie cz. II jako świadectwo samodzielnego istnienia realnej sfery duchów. Duchy przecież występują tu i przemawiają, a odbiorca doświadcza ich bezpośrednio, nie zaś na podstawie relacji z drugiej i trzeciej ręki, jak dzieje się w balladzie. W takiej sytuacji odbiorca zmuszony jest w cz. IV od początku zupełnie poważnie uwzględniać wersję pozagrobową jako realną i bez zastrzeżenia równouprawnioną możliwość tłumaczenia sobie wiadomości dostarczanych mu przez tekst. Ballada i cz. II są zatem ważnym elementem systematycznie stosowanej strategii oddziaływania na odbiorcę, programowania jego reakcji.

Połączeniu cz. II z IV za pomocą tej strategii towarzyszy głębsze zestrojenie obu ich struktur. Weźmy pod uwagę zasadę współdziałania łańcuchów wątkowych organizujących tekst cz. II, do których nawiązują pewne wątki powracające części IV¹⁰. Ponadto opozycja metafora—realność, cechująca budowę tekstu cz. IV, analogiczna jest do zasady kompozycyjnej cz. II, która da się wyrazić w opozycji: alegoryczność, poetyczność — realność zaziemska.

Dużo napisano o elementach literackiej sztuczności w budowie trzech postaci wersji pierwotnej sceny obrzędu. Dzieci porównywano do aniołków barokowych, w postaci Złego Pana dopatrywano się wpływów *Biblii* (Bogacz i Łazarz), antycznej mitologii (żarłoczne ptactwo — kara Prometeusza) i romantyzmu grozy, a w postaci Zosi wyraźnych związków z literaturą pastersko-rokokową. Przy pomocy tych i innych argumentów dowodzono, że owe dusze czyścicowe właśnie jako takie traktowane są nie całkiem serio. I rzeczywiście, dusza zmarłej, śpiewająca arię ze słowami Goethe'owskiego anakreontyku, nie daje wrażenia autentyczności — jeżeli tu w ogóle może być mowa o autentyzmie.

Czy jednak trzy zjawy mają być uznane za równie alegoryczne, „nietypowe” w sensie sytuacji dusz zmarłych? Raczej nie; wszyscy niemal komentatorzy spostrzegli, jak bardzo różni się postać Złego Pana od pozostałych zjaw — chociażby z powodu atmosfery, która ją otacza. Postać ta, tak pod względem zewnętrznego wyglądu jak i sto-

¹⁰ Pomijam tu dosyć istotny związek między cz. II a IV, mianowicie asocjacyjne połączenie Zosi i wieśniaczki w żałobie z postacią Maryli w wynurzeniach Gustawa. Sprawę tę omówiłem we wspomnianej dysertacji (s. 93—98).

sunku swojego położenia przedśmiertnego (bogacz dręczy ubogich) i pośmiertnego (dusze ubogich dręczą ducha Złego Pana), dostatecznie odpowiada temu, co czytelnik ma prawo skojarzyć z przedstawioną sytuacją — szczególnie na tle pozostałych dwóch postaci, których los pośmiertny jest tylko lekką transpozycją na plan zaziemski ich losu przedśmiertnego. Istotnym wyróżnikiem realności ducha Złego Pana jest poza tym surowa tonacja językowa tej sceny, przeciwstawiająca się liryzmowi pozostałych dwóch scen wczesnej wersji.

Wzajemny stosunek trzech scen (Zły Pan z jednej strony — Dzieci, Zosia z drugiej) komplikuje się jednak przez wyraźne wyodrębnienie sceny z Zosią. Istota każdego obrzędu polega na systemie dość rygorystycznych reguł zachowania się uczestników — a każde naruszenie tych reguł musi podważać sens obrzędu. Na początku sceny z Zosią mechanizm obrzędowy zaczyna działać jak poprzednio: inkantacje Guślarza, pełen zdumienia opis nowej zjawy („Patrzcie, ach patrzcie do góry” (II 49); „Wszelki duch! jakaż potwora!” (II 165); „A toż czy obraz Bogarodzicy?” (II 372)), wspólne powtórzenie ostatnich wierszy opisu przez Guślarza i Starca. Nagle jednak mechanizm ten przestaje działać. Guślarz wypada ze swej roli śpiewając duet z nową zjawą. Prymitywny obrzęd na cmentarzu wiejskim przeradza się w scenę salonowo-muzyczną, w której trzecia zjawia w charakterze bohaterki-pasterki występuje jeszcze z arią i z recytatywem¹¹. Powstaje gra w grze.

Obok opozycji: Dzieci, Zosia — Zły Pan, zarysowuje się zatem nowa opozycja: Dzieci i Zły Pan, jako należący do „prawdziwego” obrzędu — Zosia jako bohaterka sceny salonowo-muzycznej. Kontrastowe współdziałanie tych przeciwstawień wzbogaca i dynamizuje tak prostą z pozoru kompozycję wczesnej wersji części II.

Jak przedstawia się postać Zosi w ramach tak pojętej konstrukcji, jak ocenić ją z uwagi na ową grę w grze, którą właśnie romantycy tak chętnie się posługiwali? Otóż musi nas zastanowić, że charakterystyka Zosi główne swe elementy czerpie z dziedziny artystycznej. Za życia słuchała rada pieśni i fletów (II 421). Po śmierci występuje jako aktorka-śpiewaczka własnego losu, ze stałymi rekwizytami (baranek, motylek, badylek, wianek, różeczka), a do wymienionych działów sztuki (muzyka, teatr) dochodzi literatura, w formie tłumaczonego konwencjonal-

¹¹ O pierwiastku muzycznym w *Dziadach* wileńskich, zwłaszcza w cz. II, napisano dużo. Przytoczę tu chociażby prace: E. Land, *Sulzer a druga część „Dziadów”*. „Przegląd Humanistyczny” 1925, z. 1. — W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949. — Kleiner (op. cit.) również poświęca tej sprawie sporo uwagi. Funkcję kompozycyjną muzyki liturgicznej i kantatowo-operowej w pierwotnej wersji *Dziadów* cz. II omawiam we wspomnianej swej dysertacji (s. 63—76).

nego wierszyka Goethego. Wstawiając ten cytat z minionej epoki, Mickiewicz jak gdyby wyodrębnia w ramach struktury i tak już nacechowanej literackością strukturę „literatury jako takiej”. Znamienne przy tym, w jakiej funkcji literatura występuje w życiu Zosi. Jest ona nie tylko miłośniczką poezji. Ona jest, czy była, ofiarą tej poezji, tego estetyzmu, jak gdyby była już tylko — postacią z wiersza pastersko-rokokowego. Tak rozumiem zastanawiającą skądinąd okoliczność, że Zosia streszczając, podobnie jak pozostałe dwie zjawy, swoje życie przedśmiertne — posługuje się cytatem z literatury. Stąd też jej przedśmiertny „zawód” pasterki. Zdania zaś w rodzaju:

Zyla na świecie; lecz, ach! nie dla świata!
Myśl moja, nazbyt skrzydlata,
Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni. [II 424—426]

— wypełniają głęboko romantyczną treścią filuterną pierzchliwość pasterki rokokowej. Treścią tą jest problematyka „książek zbójeckich”, umysłów „nazbyt skrzydlatych”, czyli tych, których skrzydła „do góry” są „pchnięte”. Problematyka Gustawa została tu więc nie tylko zasygnalizowana, lecz nawet zobrazowana za pomocą środków, które przypominają procedury późniejszej części IV. Bo już tutaj szczegóły pośmiertnej sytuacji Zosi oscylują między znaczeniem metaforycznym a znaczeniem na poziomie świata fikcyjnego. Metafora „Myśl moja, nazbyt skrzydlata, / Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni” przeradza się w położeniu pośmiertnym bohaterki w realność zaziemską:

Tak pośród pierzchliwej fali
Wieczną przelatując drogę,
Ani wzbić się pod niebiosą,
Ani ziemi dotknąć nie mogę. [II 453—456]

Zosia i za życia, i po śmierci nosi oznaki pasterki, jest w obrębie utworu literackiego postacią z tradycji pastersko-rokokowej. Granica między światem żywych i światem umarłych tu się zaciera. Nie dziwi zatem, kiedy Zosia mówi: „Nie wiem, czy jestem z tego, czy z tamtego świata”, gdyż jej życie pośmiertne jest kontynuacją poprzedniej egzystencji — postaci jak gdyby literackiej w ramach fikcji literackiej. Komuż przestrzeń, w której ta piękna duszka przelatuje swoją drogę, nie przypomina dalekiego kraju „piekła czyli raju” Gustawa, kraju będącego raz niebem poetyckim, raz krainą dusz zmarłych, kraju, z którego nie ma ostatecznego powrotu na ziemię ani wzlotu do „nieba szczytu”? Czy włączenie tej postaci w szereg „prawdziwych” — albo, jeśli ktoś woli, prawdziwszych — dusz zmarłych i równoczesne wyodrębnienie jej spośród nich nie zapowiada niektórych ważnych funkcji i właściwości wersji pozagrobowej Gustawa?

Nie konieczność wydawnicza była więc powodem połączenia sceny „dziadów” z dramatem Gustawa, lecz głębsza racja. Przysłania ją jednak późniejsze dodanie sceny z Widmem milczącym, która defunkcjonalizuje starannie wybalansowane kontrasty kompozycyjne wczesnej wersji, wprowadzając jeszcze jeden podział zjaw. Widmo milczące, na które Guślarz nie znajduje sposobu i którego nie rozumie („To jest nad rozum człowieczy” (II 598))¹², przeciwstawia się wszystkim pozostałym zjawom, mieszczącym się w kategoriach wiedzy Guślarza. Wobec tego nowego podziału funkcja kontrastów między pierwotnymi zjawami, zwłaszcza zaś element gry w grze w scenie trzeciej, przestaje działać, traci jasny sens. Dlatego chyba Mickiewicz dodatkowo przytłumił odrębność sceny z Zosią, usuwając w następnym wydaniu dramatu określenia: *Duo*, *Aria*, *Recitativo*, które najwyraźniej określały tę scenę jako grę w grze. Scena czwarta zaś była pomyślana jako jeszcze jedno posunięcie zgodne ze strategią zaprogramowania reakcji czytelnika czy widza na część IV.

6

Głównym narzędziem dalszego kierowania reakcjami odbiorcy jest postać Księdza. Postać ta jest skonstruowana tak, że odbiorca początkowo musi dopatrywać się w niej punktu oparcia i orientacji w swoich próbach dotarcia do „rzeczywistego” stanu rzeczy kryjącego się za wypowiedziami dziwnego nocnego gościa. Na podstawie poprzedzających cz. IV scen odbiorca w gruncie rzeczy jest lepiej zorientowany w ewentualnościach świata fikcyjnego sztuki niż fikcyjna postać Księdza (zasada tzw. ironii dramatycznej). Ksiądz natomiast, nie wierząc w możliwość pojawiania się pokutujących duchów, ma nieskomplikowany, całkiem zwyczajnie życzliwy stosunek do swojego nieproszonego gościa. Druga strona alternatywy — wersja pozagrobowa, budząca w odbiorcy rozterkę w ocenie szczegółów, które mu są przekazywane, nie mieści się w kategoriach przekonań Księdza. Wszelka aluzja w jakiegokolwiek formie do sfery pozagrobowej budzi w „zaprogramowanym” skądinąd odbiorcy ponure przypuszczenia i niepokoje. Podczas pierwszej godziny jednak podobne wypowiedzi Pustelnika każdorazowo, bez wyjątku, jeszcze zawczasu są umotywowane jako rozmarzenie patologiczne lub poetyczne. Racja jest zatem po stronie kategorii Księdza, które odbiorca przejmuje tym chętniej, że one właściwie dużo lepiej odpowiadają jego codziennym kategoriom niż rządzące w *Upiorze* i w części II. Ksiądz zatem występuje jako głosiciel zasad stosunkowo bliskich odbiorcy. W tym sensie dialog

¹² O kluczowym znaczeniu pojęcia „rozum” zob. Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. (Z problematyki „Dziadów” wileńskich)*. „Twórczość” 1964, nr 4.

Gustawa z Księdzem można uważać za dialog z publicznością. Na przebiegu tego dialogu polega w dużej mierze dramatyzm oraz wymowa sztuki.

Przebieg ów jest zdynamizowany przez to, że podejrzenia odbiorcy, choć konsekwentnie neutralizowane w ciągu pierwszej godziny, choć zbędne dla elementarnego zrozumienia sytuacji, pozostają jednak jako pośrednio ciągle aktywizowana reszta emocjonalna. W paradoksalny sposób właśnie reakcje i repliki Księdza przyczyniają się do tego aktywizowania „złych przeczuć”. Ksiądz z początku wdał się w łagodną grę suwerennego rozumu z kapryсами człowieka niepoczytalnego. Mimo całej uступliwości nie udaje mu się ustalić obowiązujących obu partnerów reguł gry. („Ja swoje, a on swoje [...]” (77); „Trzeba z nim, widzę, innego sposobu” (85)). Nie pomaga ani łagodna perswazja, ani powaga. Ksiądz wpłataje się coraz bardziej w grę, o której zasadach coraz mniej współdecyduje. Kiedy Pustelnik w końcu pierwszej godziny reżyseruje scenę „dziadów” dla Dzieci, zwraca się „coraz mocniej pomieszany” do wchodzącego Księdza ze słowami: „A co, słyszałeś pisk złego ducha?”, Ksiądz jest na chwilę szczerze przestraszony. „Przebóg! co się tobie plecie?” — woła. Nawet ogląda się. Ten nieumyślny gest zapowiada przyszłą klęskę zasad i kategorii światopoglądu Księdza.

Początek drugiej godziny przynosi ogólny wzrost napięcia dramatycznego. Czas sceniczny zaczyna upływać coraz szybciej: godzina pierwsza obejmuje ponad 700 wersów, na drugą przypada już tylko 400 z górą, a na trzecią 160. Konflikt między obu wersjami zaostcza się. To, co dotąd było jedynie metaforą albo majaczeniem, w dalszym ciągu coraz częściej i wyraźniej urasta do rangi niedwuznacznie sformułowanej alternatywy rozumienia faktów, nie dyskwalifikowanej już na ogół motywacją niepoczytalności. Gra z Księdzem odbywa się odtąd na innych zasadach, których Ksiądz już nie chce lub też nie potrafi zrozumieć. Gdy potem kapitułuje, uznając swego gościa za upiora, wymowa tej klęski jest podkreślona przez słowa Gustawa: „gdzie rozum, gdzie wiara?” Gra systematycznie prowadziła do klęski tego, co potocznie kojarzy się z pojęciem i z kategoriami rozumu.

Równolegle z tym strategia dramatu zmierza do stopniowego udaremnienia wszelkiej normalnej strategii odbiorczej, jako nastawionej uparcie na to, że w końcu wszystko musi przecież wyjaśnić się bez istotnej reszty. Przez całą drugą godzinę wersja, że bohater to żywy człowiek, jest wprowadzie silnie podważana przez wersję konkurującą, ale zachowuje chociażby wątpliwą przewagę. Odbiorca w końcu musi dojść do przekonania, że nie może zmienić orientacji zupełnie, jak to bywa np. przy lekturze powieści kryminalnej: Cały czas domyślał się, że mordercą był nie Z, ale X. Potem dowiaduje się, że to ani X, ani Z, tylko

Y zabił W. W świetle tej informacji reinterpretuje poprzednie dane i okazuje się, że rzeczywiście pierwsza interpretacja była błędna, a teraz wszystkie dane doskonale się zgadzają. Taka strategia jest tu nawet przez chwilę sugerowana. Reinterpretacja pierwszej godziny wykaże jednak, że pierwotna interpretacja nie mogła być błędna. Zachowuje ona wartość nawet z chwilą uzyskania przewagi przez wersję pozagrobową. Bo zarówno podczas drugiej godziny, jak i po przebicju się Gustawa nie brak przecież elementów wyraźnie i zdecydowanie przemawiających za tym, że bohater jest żywym człowiekiem. Tak więc przypuszczenie, że to upiór z początku maskuje się jako psychopata, że dopiero potem zaczyna odsłaniać prawdziwą twarz, okazuje się w końcu niewłaściwe. Struktura tekstu konsekwentnie do końca wyznacza status tej postaci literackiej jako miejsca dwóch określeń.

Znamienne jest tu więc właśnie to, że próby zrozumienia utworu przy pomocy konwencjonalnej strategii odbiorczej nie są udaremnione od razu. Przeciwnie — w pierwszej godzinie dają dobre wyniki. Poważnie są natomiast kwestionowane podczas godziny drugiej. Nową szansę z kolei zdają się zyskiwać w chwili, gdy zaczyna przeważać wersja pozagrobowa. Potem dopiero następuje ostateczne ich udaremnienie. Kompromitacja normalnej strategii odbiorczej jest wówczas tym bardziej skuteczna, irytująca i prowokacyjna. To, co podczas godziny pierwszej było zbędną, ale niepokojącą resztą odbioru, urasta potem do rangi czynnika domagającego się uwzględnienia dla elementarnego zrozumienia utworu, a takiego zrozumienia w końcu nie umożliwia.

Nie jest zatem słuszna opinia, że tekst wymaga odbioru nie drogą rozumienia, lecz odczuwania. Dramat ten, właśnie odwrotnie, domaga się — obok zaangażowania uczuciowego — natężenia zdolności rozumowo-kombinacyjnych odbiorcy, który tą właśnie drogą ma uświadomić sobie zwycięstwo metafory poetycznej nad wszelką próbą nadania jej sensu jednoznacznego, który tą właśnie drogą ma dojść do przekonania, że są sprawy nie mieszczące się w kategoriach wzajemnie niesprzecznych. Ani w kategoriach mędrca ze szkiełkiem i okiem, ani w subiektywnych kategoriach czystego, samowystarczalnego uczucia.

Tym może zwłaszcza odbiega pierwszy polski dramat romantyczny od romantyzmu niemieckiego, z którym, skądinąd, niejedno go łączy. Na dokładniejsze zaś określenie swoistej pozycji *Dziadów* wileńskich w ogólnym nurcie romantyzmu pozwoli dopiero bliższe ustalenie stosunku właściwości kompozycyjnych do planu myślowego utworu. W każdym razie jest to pozycja odrębna. Przyczyna tego tkwi, moim zdaniem, w specyficznej dramaturgii *Dziadów* wileńskich. Dramaturgia ta nie uległa trywializacji, jak to widzimy w tylu innych utworach scenicznych epoki romantyzmu, w których gwałtowne przesunięcie

„czynnika dominującego”¹³ od świata „zewnątrznego” na stronę idei i uczuć powodowało albo dowolny farsowy chaos „świata na opak”, albo programowe, rzadko zaś funkcjonalne zaniedbanie i schematyzację w zakresie świata „zewnątrznego”.

W *Dziadach* wileńskich walka z konwencjami gatunku dramatycznego staje się czynnikiem konstrukcyjnym dramaturgii, afirmacją odnowionej formy gatunku. Ballada jako gatunek liryczno-epicki uwypatnia sceniczność następnych części. Numeracja zaś aktów wyznacza programową rezygnację z węzłowych punktów tradycyjnego uporządkowania akcji (akt I — ekspozycja, III — punkt kulminacyjny i perypetia, V — rozwiązanie konfliktu).

Znaczenie tego „zerwania z postulatem jednolitych, logicznie związanych łańcuchów treściowych”¹⁴, tego zamachu na zasadę jednolitej, zwartej akcji, oceniać trzeba na tle ówczesnej, także i nieromantycznej, praktyki dramatycznej. Zasada trzech jedności uległa pewnej liberalizacji: eksponując naturalność i siłę przekonującą jednolitej akcji, dopuszczano do okazjonalnych odchyień od zasady jedności czasu i miejsca. Dramaturgia romantyczna, rezygnując z akcji jako czynnika organizującego dramat, atakowała frontalnie główną twierdzą dramaturgii tradycyjnej. Warto jednak przypomnieć, że w *Dziadach* wileńskich atak na trzy jedności polega na konstrukcyjnym współdziałaniu kontrastowym dwóch części, z których każda formalnie przestrzega zasady trzech jedności (por. obserwacje Kleiner). Natomiast elementem naprawdę nowatorskim — także w stosunku do dramaturgii romantycznej — jest konstrukcja bohatera.

Jednolitość, elementarna tożsamość postaci na przestrzeni całego dramatu była postulatem tak naturalnym dla każdej szkoły literackiej, że nie wszedł on do poetyki sformułowanej tradycjonalistów. Postulat ten nie podlegał dyskusji. Owszem — zmieniała się koncepcja i zmieniał się typ bohatera. Zmieniały się przede wszystkim sposoby motywacji jego zachowania. Nie należy jednak mylić kwestii tzw. prawdopodobieństwa psychologicznego z kwestią tożsamości osoby dramatu w rozwoju akcji. W każdym razie najbardziej dziś niewiarygodne skojarzenie sprzecznych namiętności w jednej postaci dramatu barokowego nie narusza jednak zasady, że owa postać była pomyślana i miała być odbierana jako jedna i ta sama od początku do końca akcji.

¹³ J. Tynianow w słynnym artykule *Ода как ораторский жанр* (w: *Поэтика*. T. 3 (1927)) mówi o dziele literackim i o gatunku jako o systemie współdziałających czynników, z których jeden podporządkowuje sobie pozostałe. Nazywa on ten czynnik — za B. Christiansenem (*Philosophie der Kunst*. Hanau 1909) — „dominantą”, czyli „czynnikiem dominującym”.

¹⁴ Kleiner, op. cit., s. 416.

Przeciwnie w wypadku bohatera *Dziadów* wileńskich. Konkurencja dwóch równoległych określeń jako zasada konstrukcyjna tej postaci stwarza niejako nową dramaturgię osoby dramatu o znacznie zmniejszonej redundancji. Tradycyjna budowa osoby dramatu dopuszcza bowiem niespodzianki tylko w ramach jednego określonego prawdopodobieństwa, podczas gdy budowa postaci Gustawa — w ramach dwóch określonych prawdopodobieństw.

Tradycyjnej zasadzie odpowiada natomiast konstrukcja postaci Księdza. Sytuacja wyjątkowa wydobywa w końcu na jaw głębszą warstwę jego charakteru, w której zabobon i wiara w duchy są jeszcze żywe. Odkrycie to przygotowane jest za pomocą niektórych nieumyślnych reakcji Księdza jeszcze wówczas, gdy odbiorca jest przekonany o jego uporczywie racjonalnej postawie. Według konwencji obowiązujących w zasadzie po dziś dzień — oznacza to jedność charakteru odsłaniającego się w rozwoju dramatu. Podporządkowanie postaci Księdza powszechnej normie dramatycznej eksponuje niezwykle konstrukcję bohatera głównego, opartą na dwóch konkurujących ze sobą wersjach. Antagonizm między Księdzem a Gustawem wzbogaca się więc o dalszy aspekt: powstaje opozycja między konwencjonalną a niekonwencjonalną budową dwóch osób dramatu. Opozycja ta uwydatnia funkcjonalność niezwyklej budowy postaci głównej. Jest to — moim zdaniem — ciekawe rozwiązanie problemu niebanalnej dramaturgii o wysokim stopniu organizacji, a skutecznie zmniejszonej przewidywalności. Właśnie dzięki opozycji wobec tradycyjnej budowy postaci Księdza efekt zmniejszenia przewidywalności w konstrukcji postaci głównej zachowuje wyrazistość i nie ulega trywializacji. Wyróżnia to *Dziady* wileńskie spośród innych dramatów romantycznych i nie tylko romantycznych. Wydany w 1823 r. w Wilnie pierwszy polski dramat romantyczny nie doczekał się jeszcze premiery.