

Cień Karusi w „Dziadach” kowieńsko-wileńskich. Nota o autointertekstualności młodego Mickiewicza

Jerzy Fiećko

JERZY FIEĆKO Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

CIEŃ KARUSI W „DZIADACH” KOWIEŃSKO-WILEŃSKICH NOTA O AUTOINTERTEKSTUALNOŚCI MŁODEGO MICKIEWICZA

Kwestia dialogowania z arcydziełami XIX-wiecznej literatury europejskiej w *Dziadach* kowieńsko-wileńskich intryguje badaczy od pokoleń, nierazdko skłaniała też, zwłaszcza dawniej, do formułowania ocen krytycznych, stawiania też o nadmiernym zagęszczeniu sieci intertekstowych aluzji i nawiązań przez młodego poetę. Dosadnie opinię taką wyraził choćby Juliusz Kleiner, który komentując część IV *Dziadów*, stwierdził, iż odniesień literackich w tym utworze jest zbyt wiele i że szkodzi to efektowi artystycznemu:

Spotkały się [...] w tej części *Dziadów* różnorodne koncepcje literatury czy to ówczesnej, czy też mającej wtedy (jak Cervantes i Dante) żywotność aktualną, i spłynęły się w syntezę na znak, że syntezyzowanie jest wyrazem stosunku Mickiewicza do tradycji. Ale gdzie indziej synteza daje u niego stopienie wszystkich czynników w nowy organizm o logice samoistnej i o tej ekonomii, która cechuje życie prawdziwe – tutaj czuje się nadmiar kostiumu czy maski, nadmiar balastu literackiego – jakby narzucanego w świadomości, że i tak prawda zbyt jest nie osłonięta, zbyt nie zamaskowana w szale wybuchów, w realizmie faktów – jakby zwielokrotnionego w poczuciu, że żadna z form, które podsuwała literatura, nie wystarczy sama dla rozsadzającej dynamiki. A dynamika, szaloną rzuca się poemat w jakąś nową, przez nikogo nie przygotowaną przestrzeń i odpycha od siebie w dal i w dół tereny sentymentalizmu, tak jak je pozostawiała daleko poza sobą dynamika uczuciowa Byrona¹.

Kleiner wymieniając ogólne nawiązania (Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, George Gordon Byron), zauważył też bardziej szczegółowe, do tekstów Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, baronowej Barbary Juliane von Krüdener i wielu innych autorów. Później w owej dialogowej różnorodności zaczęto dostrzegać wyższą wartość, niż sugerował Kleiner, ale i pytać o ukryte sensy strategii intertekstualnej. Tego rodzaju podejście cechowało na przestrzeni ostatniego półwiecza np. znakomite prace Marty Piwińskiej², Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej³ oraz Ryszarda Przybylskiego⁴, z kolei w monografii Magdaleny Bąk dialogowość teksto-

¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Wyd. 2. Lublin 1948, s. 390.

² Zob. zwłaszcza studia monograficzne M. Piwińskiej: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii* (Warszawa 1981; wyd. 2: Gdańsk 2005) oraz *Wolny myślowy. Osiem prób czytania Mickiewicza* (Gdańsk 2003).

³ Szczególną wagę ma praca M. Janion i M. Żmigrodzkiej zatytułowana *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła* (Gdańsk 2005).

⁴ R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993. Dalej do pozycji tej odsyłam skrót P. Ponadto stosuję skrót S = Z. Stefanowska, *Próba zdro-*

wa młodzieńczych *Dziadów* traktowana była jako świadectwo oryginalnej erudycji poety⁵. Michał Kuziak w inspirującym studium na temat „tajemnicy intertekstualności” części IV *Dziadów*, wykorzystując metodę Julii Kristevej⁶, zjawisko to wydobyl nie tylko z nawiązań tekstowych, wpisanych w dzieło polskiego romantyka, ale i z muzyczności, rewolucyjnego uformowania mowy Gustawa oraz z reakcji ciała głównego bohatera. Odniesień literackich Kuziak wymienił zresztą nie mniej niż Kleiner. W ostatnich latach próbowano na nowo odczytać fenomen intertekstowej dialogowości w niedokończonyj części I *Dziadów*⁷ i z pewnością proces rozbiierania komparatystycznej różnorodności *Dziadów* daleki jest od finalizacji. Podobnie jak i istotniejsza dla mnie w prezentowanym szkicu kwestia dialogowania Mickiewicza w młodzieńczym dramacie z własnymi utworami, z cyklem balladowym na czele. Problem ten z uwagą rozpatrywał przed laty m.in. Jarosław Maciejewski⁸. Tu spróbuję przyjrzeć się systematycie nawiązań w młodzieńczych *Dziadach* przede wszystkim do *Romantyczności*, ballady osobnej, odmiennej od pozostałych w cyklu i mającej najistotniejsze znaczenie dla ukształtowania początków polskiego romantyzmu, odniesień literackich czynionych w trybie otwartym, jawnym, jak i w warstwie głębokiej, związanej z modelowaniem głównych problemów, w szczególności z obrazem świata i możliwościami poznawczymi człowieka.

Odrębność *Romantyczności* w stosunku do pozostałych ballad bierze się z redukcji sfery fantastycznej o ludowej proveniencji (na rzecz realistycznego prawdopodobieństwa), sfery, wobec której w innych balladach autor wprowadzał różnorodne zabiegi podkreślające istnienie strategii stylizacyjnej⁹. W tym jednym przypadku (w *Romantyczności*) owa stylizacja na fantastykę ludową zastąpiona została perspek-

wego rozumu. Studia o Mickiewiczu. Wyd. 2, zmien. Warszawa 2001. Cytaty z utworów A. Mickiewicza opatrzyć skrótami: MD-1 = *Dziady. Widowisko*, część I. W: *Dziela*. Wyd. Rocznicowe. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995; MD-2 = *Dziady*, część II. W: jw.; MD-4 = *Dziady*, część IV. W: jw.; MR = *Romantyczność*. W: *Dziela*, t. 1: *Wiersze* (Oprac. Cz. Zgorzelski. 1993). Liczby po skrótach wskazują stronicie. W przypadku *Dziadów* liczby po łączniku odnoszą się do części, pozostałe – do stronic.

- 5 M. Bąk, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*. Katowice 2004.
- 6 M. Kuziak, *Tajemnica intertekstualności Mickiewicza. Wokół IV części „Dziadów”*. W: *Inny Mickiewicz*. Gdańsk 2013. Chodzi o metodę przedstawioną w głośnej książce J. Kristevej *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris 1974).
- 7 Zob. m.in. W. Dynak, *O chórze strzelców Adama Mickiewicza jako pieśni łowieckiej*. W zb.: *Studia o Mickiewiczu*. Red. W. Dynak, J. Kolbuszewski. Wrocław 1992. – J. Winiański, *Dziady – Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*. Piotrków Trybunalski 1998. – I. Puchalska, *Mickiewicz i pani de Krüdener*. W zb.: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*. Red. M. Cieśla-Korytowska. Kraków 2007. Strategię intertekstualną części I *Dziadów* rekonstruowałem szerzej w studium *Od „Valerie” do „Fausta” i „Wolnego strzelca”. Przypis o intertekstualnych nawiązaniach w I części „Dziadów”* (w: *Przypisy do „Dziadów”*. Poznań 2020).
- 8 J. Maciejewski, *Historia powstawania „Dziadów” litewskich*. W: *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, Balladynie”, epilogu „Pana Tadeusza”*. Poznań 1967, zwłaszcza s. 9–22.
- 9 W obszarze poetyki *Romantyczność* oczywiście zachowuje wszystkie kluczowe cechy strukturalne ballady, wyodrębnione przez I. Opackiego (*Ballada literacka – opis gatunku*. W: *Odwroćona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999), ze szczególnym uwzględnieniem powiązania żywiołu dramatycznego z epickim.

tywą metafizycznej, egzystencjalno-eschatologicznej tajemnicy, powiązanej w finale przez twórcę z zasadniczym sporem epistemologicznym, który dotyczy reguł poznania i rozumienia zjawisk wymykających się racjonalności oraz dotyka kwestii (nie)możliwości współistnienia światów doczesnego i pozamaterialnego czy wzajemnego ich oddziaływania na siebie. Zofia Stefanowska, która najwnikliwiej, w moim przekonaniu, opisała strukturę świata przedstawionego, rolę Karusi oraz naturę konfliktu ideowego głównych oponentów, Starca i poety, dowodziła:

W *Romantyczności* brak elementów znoszących opozycję między fantastyką ludową a wiedzą człowieka wykształconego. Przeciwnie, opozycja ta została rozmyślnie i, chciałoby się powiedzieć, brutalnie obnażona, podniesiona jako naczelnym problem utworu. Jest więc cudowność ludowa: nocne odwiedziny widma zmarłego kochanka, popularny motyw balladowy. [O „*Romantyczności*”, S 21]

Rzecz w tym jednak, że cudowność ludową można tu przywołać z następującym zastrzeżeniem: wpisano ją wyłącznie w porządek opowieści dziewczyny, w jej wyobrażenia, pamięć i sposób odbierania dookólnego świata. Natomiast samo zdarzenie na rynku miasteczka, znakomicie rozplanowane przez autora pod względem scenicznym i dialogowym – wszystko, co najważniejsze, zawarte jest w mowie poszczególnych postaci – ma przecież zasadniczo charakter realistyczny (a tym samym potwierdza diagnozę Czesława Zgorzelskiego o istotnym znaczeniu realizmu we wczesnej twórczości lirycznej Mickiewicza¹⁰), żaden duch w sposób uwidoczniiony, na prawach autonomii własnego bytu, nie został w przestrzeń miasteczkową wprowadzony. O obecności ducha mówi tylko jedna osoba, która zresztą z punktu widzenia „zdrowego rozumu” zdradza symptomy obłąkania, głębokiego zaburzenia funkcji poznawczych, skoro myli pory doby (noc zamiast pełni dnia) i błędnie odczytuje nastawienie gminnego tłumu do jej przeżyć i cierpienia. Nie ma też w tym utworze klimatu horroru czy niesamowitości budzącej lęk wśród uczestników. Zapisana w balladzie sytuacja nie narusza reguł prawdopodobieństwa socjo-psychologicznego, ona po prostu mogła się wydarzyć.

Karusia jest tu figurą najważniejszą, centralną i zarazem najbardziej tajemniczą, niedopowiedzianą. Mickiewicz za sprawą jej rwanej, fragmentarycznej historii stworzył portret niezwykle poruszający, mocny, złożony z elementów archetypowych, charakterystyczny zwłaszcza dla ludowych opowieści o osobach zranionych i uszkodzonych przez los¹¹. To dziewczyna podwójnie osierocona, pozbawiona oparcia w rodzinie: utraciła najpierw matkę, później zaś ukochanego, z którym łączyła ją więź nieplatoniczna przeciwieństw (nocne spotkania miłosne) i który stanowił dla niej w sieroctwie zapewne ostoję wobec prześladowającej macochy, był może zastępcą ojca, o którym Karusia – to też znamienne – milczy, a więc opieki z jego strony chyba nie zaznaje; rodzic jest tu wielkim nieobecnym. Ta sieroca autoopowieść nie została zmyślona, jej prawdziwość potwierdzał gminny tłum. Dziewczyna, utraciwszy uko-

¹⁰ Cz. Zgorzelski (*Drogi rozwojowe liryki Mickiewiczowskiej*. W: *Obserwacje*. Warszawa 1993, s. 200) dowodził, że na początku działalności literackiej Mickiewicza „przeważającą tendencję liryki [...] wypadałoby chyba nazwać sztuką w podstawach swych realistyczną”, i dalej precyzował: „Pojmując realizm jako metodę literackiego sugerowania prawdziwości zgodnej z przeciętnym doświadczeniem ludzkim”.

¹¹ Zob. D. Danełk, „*Romantyczność*”. *Ballada o sieroctwie w rodzicielskim domu*. „*Twórczość*” 2001, nr 10.

chanego, podjęła dramatyczną decyzję, nie szukała wspomnienia w świecie żywych, przeciwnie, odwróciła się od świata, wybrała trwanie przy zmarłym mężczyźnie ponad granicą śmierci i wbrew jej ostateczności, zwyciężyło marzenie o powtórnym złączeniu w grobie („Weź mię, ja umrę przy tobie, / Nie lubię świata”, MR 56), choć miejsce to pojmuje, na przekór stereotypowi elegijno-sentymentalnemu, jako domę zimną, a nie czułego ukojenia¹². Wierność Karusi pomimo śmierci przeszła już próbę czasu („Umarłeś! tak, dwa lata!”, MR 56) i nie pozostała bez nagrody, cierpiąca otrzymała – jest tego całkowicie pewna – dar widzenia przenikającego skorupę rzeczywistości („Widzę, oni nie widzą”, MR 56), pozwalającego na szczęście ulotnego, ale i powtarzalnego obcowania ze zmarłym kochankiem, umożliwiającego dziewczynie trwanie w kołowrocie od wizji do wizji.

Czy owa prosta, najprawdopodobniej niewykształcona dziewczyna jest szalona? Być może. Trzeba jednak pamiętać o szczególnym statusie tego doświadczenia w kulturze romantycznej, co precyzyjnie ujęła Stefanowska:

Dla romantyków [...] szaleństwo jest stanem niejasnym, dwuznacznym. Czy jest tylko choroba, czy taką chorobą, która potęguje władze duchowe człowieka, czy też stanem komunikacji ze światem nadnaturalnym, mylnie, przez mędrców właśnie, kwalifikowanym jako choroba? [O „Romantyczności”, S 36]

Czy Karusia rzeczywiście widzi „oczyma duszy”, czy może bezpośrednio, ducha zmarłej osoby, innymi słowy: przenika granicę między światem dostrzegalnym a rzeczywistością utajoną? Na to pytanie ballada nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Tak lub nie. Tłum wierzy, że ów akt nadnaturalnej komunikacji dokonuje się naprawdę, Starzec takiej możliwości stanowczo zaprzecza, poeta, do którego należy głos ostatni, sprawy nie próbuje rozstrzygać, choć nie bierze strony „rozsądnego empiryka”. Pewne jest natomiast głębokie cierpienie Karusi, i ten czynnik Mickiewicz tyleż zrećnie, co i w sposób manipulatorski wykorzystał do skompromitowania Starca, kryptofigury Jana Śniadeckiego – że o niego tu chodzi, tak pierwsi odbiorcy, jak i późniejsi badacze nie mieli raczej wątpliwości. Autor w mowę Starca wprowadził bowiem czytelne aluzje do głośnej rozprawy Śniadeckiego z kulturą romantyczną, ogłoszonej w 1819 roku w „Dzienniku Wileńskim”.

Spór wpisany w finał utworu określił filozoficzno-poznawczy punkt wyjścia polskiego romantyzmu. Mickiewicz nie zbanalizował postawy Starca, mimo że nie odrzucił akcentu satyrycznego. Jego przemowa jest zwarta, spójna, precyzyjna. Samotny wśród tłumu odważnie, choć nie bez pychy płynącej z pewności posiadania wiedzy bezspornej, wyłożył swój pogląd, klarownie odwołał się do doświadczenia, rozumu i prawdy zgłębialnej metodami naukowymi. W to krótkie wystąpienie młody poeta mistrzowsko włączył trzy filary oświeceniowej koncepcji poznania: empiryzm, racjonalizm i sejentyzm. Akcent satyryczny wiązał się z ostentacyjnym wprowadzeniem stylu niskiego w mowę eksrektora Uniwersytetu Wileńskiego, języka dalekiego od elegancji retorycznej („Dziewczyna duby smalone bredzi”, MR 57), ale i ten zabieg usprawiedliwić można było kontekstem sytuacyjnym (uczony prze-

¹² O kulturowej fenomenologii śmierci, jej literackich prezentacjach także w XVIII i XIX wieku zob. m.in. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1989. Zob. też *Wymiary śmierci*. Wybór, wstęp S. Rosiek. Gdańsk 2002.

mawia do gminu, który w wysokiej retoryce nie gustuje, szuka więc stylu adekwatnego dla odbiorcy) i historycznym. Śniadecki należał bowiem do ostrych polemistów i od stawiania mocnych i stylistycznie mało wybrednych zarzutów nie stronił, co znalazło swój wyraz także w aluzyjnie przywołanej przez poetę rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych*, w której m.in. bezkompromisowo twierdził:

Czary, gusła i upiory nie są natura, ale płodem spodłonego niewiedomością i zabobonem umysłu, [...] to są głupstwa ledwo nie wszystkich ludów pogrążonych w barbarzyństwie i nie objaśnionych czystą religią. Ich wspomnienie upokarza człowieka, ale w nim żalu nie wzbudza. Bo nie wiem, czy człowiek może tego żałować, że się pozbył urojonych bojaźni i stał się rozumniejszy¹³.

Równocześnie w sporze z oświeceniową teorią poznania Mickiewicz, kwestionując (choć nie odrzucając całkowicie) wyłączną prawomocność rozumu i doświadczenia w ocenie rzeczywistości, a zwłaszcza jej tajemnic, zastosował erystyczny chwyt kompromitacji mówcy. Owa manipulacja polegała nie na tym, jakie słowa włożył w usta mędrca, ale jakich go pozbawił, nie pozwolił wypowiedzieć. Jedyne w świecie przedstawionym reprezentanta oświecenia pozbawił mianowicie empatii, współczucia wobec cierpienia dziewczyny. Na małomiasteczkowym rynku tylko on zachowuje obojętność na dramat Karusi, obchodzi go wyłącznie kwestia cudu, ludowa wiara w obcowanie żywych z umarłymi, w możliwość nawiązywania relacji z duchami, której stanowczo przeczy, urągając tak dziewczynie, jak i gminowi. Mickiewicz tym samym zrećnie, choć nie wprost, dał znak równości między oświeceniowym, „uczonym” poznaniem a postawą braku empatii, niemożności współodczuwania z człowiekiem cierpiącym. Starzec nawet nie zaproponował przekazania dziewczyny pod opiekę lekarzy (jeśli uważał ją za obłąkaną), mimo że w oświeceniu tworzyły się nowoczesne na ową epokę systemy zajmowania się chorymi psychicznie i szeroko rozwinęły się badania naukowe nad tego rodzaju zaburzeniami¹⁴. Niewątpliwie pisarz romantyczny zagrał tu w sposób mocny, mistrzowski z punktu widzenia organizowania niechęci czytelniczej wobec głosiciela racji rozumu i doświadczenia, i nie do końca, rzecz jasna, uczciwy.

Odpowiedź poety obecnego w świecie przedstawionym na tyradę Starca jest mniej spójna myślowo i bez wątplenia taka właśnie miała być. Przygotowanie dwu końcowych zwrotek ballady sprawiło Mickiewiczowi zresztą najwięcej kłopotu, oprócz wersji ostatecznie skierowanej do druku autor zapisał też inne warianty, w których sensy finalnej deklaracji balladowego romantyka mocno się od siebie różniły¹⁵. Stefanowska ponad wszelką wątpliwość dowiodła, że spośród tych wariantów Mic-

¹³ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*. W zb.: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*. Oprac. A. Kowalczykowa. Wyd. 2, uzup. Wrocław 2000, s. 26. BN I 261.

¹⁴ Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. Kęszycka. Wstęp M. Czerwiński. Warszawa 1987 (tu szczególnie rozdział zatytułowany *Narodziny domu dla obłąkanych*). Zob. też K. Czeczot, *Praktyki psychiatrii*. Warszawa 2018. W badaniach nad kulturowymi przejawami „romantycznego szaleństwa” wielkie znaczenie zachowują znakomite prace A. Kowalczykowej, w tym zwłaszcza monografie *Romantyczni szaleńcy* (Warszawa 1977) i *Ciemne drogi szaleństwa* (Kraków 1978).

¹⁵ Warianty te szczegółowo zestawił i opisał Cz. Zgorzelski w ramach uwag edytorskich, zawartych w *Dzielałach wszystkich A. Mickiewicza* (t. 1: *Wiersze*. Cz. 1: 1819–1829. Wrocław 1971, s. 184–189).

kiewicz wyznaczył do pierwodruku wcale nie najbardziej opozycyjną wersję wobec osądu Starca, wiadomo bowiem o projektach zakładających pełne utożsamienie się balladowego romantyka z magicznym zawierzeniem gminu. Wybrał ostatecznie głos ogółu¹⁶ – głos, który zachowywał dystans względem pierwotnej wiary ludu i nie rozstrzygał kwestii, czy dziewczyna ponad wszelką wątpliwość może być zaliczona do „widzących” na jawie, podkreślał jednak wiarę w istnienie takiej ewentualności jako fenomenu wpisanego w porządek bytu, w nadprzyrodzoną strukturę świata. I ten głos ludową fantastykę zastępował problematyką metafizyczną, kwestią możliwości koegzystencji rzeczywistości doczesnej i nadnaturalnej. Komentator romantyczny położył bowiem nacisk na sprawy wiary oraz czucia, intuicji, jako narzędzi bardziej przydatnych niż rozum i wiedza do rozpoznawania i pojmowania „prawd żywych”, w tym istoty więzi między żyjącymi a umarłymi.

Wśród różnych niedopowiedzeń zakodowanych w analizowanym utworze szczególnie interesująca wydaje się jeszcze jedna niewiadoma, rzadziej omawiana w tradycji badawczej: co stało się z Karusią? Gdyż w polemicznej scenie finalnej jakoś dyskretnie zniknęła wszystkim z oczu, rozwiła się w przestrzeni rynku niczym duch Jasieńka. Może odnalazła się w *Dziadach*?

Część II *Dziadów* z *Romantycznością* już w punkcie wyjścia łączą motta z *Hamleta*, odnoszące się do tego samego wątku, spotkania tytułowego bohatera z duchem ojca, co stanowi wyraźne zaproszenie, by dzieło późniejsze traktować jako swego rodzaju kontynuację, rozwinięcie wcześniejszego. W balladzie Mickiewicz zacytował fragment dialogu *Hamleta* i *Horacja*, poprzedzającego spotkanie z duchem rodzica, w którym król-wicz duński z wahaniem wyznaje, iż wydaje mu się, że widzi jego ducha „Przed oczyma duszy” swojej (wedle tłumaczenia Mickiewicza)¹⁷. „Zdaje mi się [...]” (MR 55) oznacza stan niepewności i zarazem nadziei, że ujrzanie cieni osób bliskich a zmarłych jest możliwe. Motto z części II *Dziadów* tę niepewność rozwiewa. *Hamlet* po spotkaniu ze zjawą ojca, które zdeterminuje wszystkie jego przyszłe działania, wypowiada słynną kwestię (znowuż do *Horacja*): „Więcej jest rzeczy w niebie i na ziemi, / aniżeli się marzy w waszej filozofii”, co oczywiście na początku XVII wieku powinno się odczytać jako polemiczną aluzję choćby do kształtującego się wówczas empiryzmu *Francisa Bacona*¹⁸; w Mickiewiczowskim tłumaczeniu

¹⁶ Zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, S 33: „To [rozwiązanie], które poeta wybrał, które utrwalił w redakcji ostatecznej, jest wersją maksymalnie zgeneralizowaną. A więc nie »wiara gminna«, nie »lzy ludu«, tylko »czucie i wiara« (znaczące jest to opuszczenie przymiotnika »gminna«) są wartością, którą człowiek wykształcony dojrzeć może w cudowności ludowej. »Martwym prawdom« mędrca przeciwstawione są już nie »upióry i cudy«, tylko ogólnie: »prawdy żywe».

¹⁷ Motto w balladzie *Romantyczność* (MR 55) brzmi tak:

*Methinks, I see... where?
- In my mind's eyes.
Shakespeare*

Zdaje mi się, że widzę... gdzie?
Przed oczyma duszy mojej.

¹⁸ Gdy kształtował się dramat *W. Szekspira*, poglądy *F. Bacona* były już dobrze rozpoznawane, w obiegu czytelnicy znajdowały się m.in. słynne *Eseje* (*Essays*, 1597) oraz *The Advancement of*

mowa jest o „waszych filozofach”¹⁹. Taki układ mott sugerował, że dramat uchylił zapisaną i nierozstrzygniętą w balladzie wątpliwość na temat istnienia dostrzegalnej więzi między zmarłymi a żywymi i możliwości przekraczania tej najbardziej sekretnej granicy przez wtajemniczonych bądź dopuszczonych do misterium. I świat przedstawiony części II *Dziadów* taką spektakularną korektę przyniósł, i to niezależnie od dystansującej uwagi samego Mickiewicza, zawartej w krótkiej przedmowie, w której poeta sugerował, iż historia dziejąca się w wiejskiej kaplicy cmentarnej stanowi po części naśladowanie, imitację obrzędu ludowego. Oczywiście, nie był to „etnograficzny apokryf”, nie taka była intencja Mickiewicza, istotę wydarzenia dokonującego się w części II dzieła efektownie wyłożył Przybylski, pisząc, że „*Dziady* są [...] przede wszystkim obrzędem słowa, które jednoczy i zespala obie rozdzielone tajemnicą sfery Wielkiej Całości: niewidzialny świat ducha i widzialny świat materii” (P 16). Dzięki uprawnieniom guślarza, mistagoga zarządzającego fenomenem spotkania żywych i umarłych, w „takiej nadprzyrodzonej rozmowie traci swą moc wszelkie racjonalne prawo, które odróżnia to, co przyrodzone, od tego, co nadprzyrodzone. Rozmowa ta znosi granice między sferami” (P 17). Znosi też respektowaną w balladzie regułę prawdopodobieństwa, klasycznie rozumianego realizmu. W obrzędzie wszyscy uczestnicy stają się widzającymi, świadkują rozmowie guślarza z kolejnymi duchami zmarłych, wysłuchują ich historii, udzielają im wsparcia. Akt przekroczenia dokonuje się w sposób unaoczniony w ramach nadprzyrodzonego obrzędu, *de facto* zaś temporalnego uchylecia, granicy między światem a zaświatem. Tu i w tym czasie naturalną staje się rzeczywistość nadnaturalna, a poza właściwy dla logiki rytuału „rozum człowieczy” – skrajnie odmienny od rozumu Starca z ballady – wykracza dopiero odmowa ze strony Widma dotycząca poddania się zaklęciom i zarządzeniom guślarza.

Cień dziewczyny z ballady w tym widowisku pojawia się bodaj dwukrotnie, gdy na plan opowieści wprowadzane zostaje doświadczenie miłości kobiecej. Imieniem Karusi miał być zresztą obdarzony duch dziewczicy, która cierpi męki czyścicowe z powodu odmowy poznania miłości za życia, ostatecznie jednak Mickiewicz zrezygnował z owego konceptu i nadał jej imię Zosia, bo też postać ta była pomyślana jako anty-Karusia, rodzima wersja „nieprzystępnej” z utworu Goethego *Płoch*a (*Die Spröde*). Historia pasterki Zosi, lokalnej piękności, stanowi przeciwieństwo losu balladowej bohaterki, zawiera opowieść o błahym, nierozważnym, ale mającym dalekosiężne, zaświatowe konsekwencje, odrzuceniu miłości za życia, o pustym igraniu z uczuciami młodych mężczyzn zadurzonych w dziewczynie, o egzystowa-

Learning (1605); najważniejsze dzieło filozofa *Novum Organum* ukazało się później, w 1620 roku. F. Bacon w otwierającym szkicu *O prawdzie* (w: *Eseje*. Przeł. Cz. Znamierowski. Wstęp T. Kotarbiński. Warszawa 1959, s. 9) napisał: „Pierwszym tworem Boga w kolejności dni tworenia było światło zmysłów; ostatnim było światło rozumu”.

¹⁹ Motto wedle zapisu i przekładu Mickiewicza (MD-2 15):

*There are more things in Heaven and Earth,
Than are dreamt of in your philosophy.*
Shakespeare

Są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani
śniło się waszym filozofom.

niu z pozoru beztroskim, a więc też pozbawionym serdecznych relacji i związanych z nimi cierpień:

Umarłam nie znając troski
Ani prawdziwego szczęścia.
Żyłam na świecie, lecz, ach! nie dla świata! [MD-2 31]

Ceną niefrasobliwego życia jest nie tylko czyścicowe doświadczanie pożądań wcześniej niezasnanych, a już niemożliwych do zaspokojenia, ale i broniących wstępu do raju. Sens nauki zawartej w losie Zosi wedle Przybylskiego wiąże się z rehabilitacją „metafizycznego znaczenia materii” (P 29). Badacz wywodzi:

Miłość ziemiska, *amore profano*, zbrukana materialnością i zmysłami, stanowi niezbędną część doświadczenia i nie wolno się od niej uchylać. Bez poddania się prawom ziemi za życia, nie można stać się czystym duchem po śmierci. [P 29–30]

W tej perspektywie rzecz ujmując, należałoby powiedzieć, że Karusia doświadczeniem miłosnym, cierpieniem i pamięcią o utraconym kochanku zapracowała na ominięcie czyścicowego stanu zawieszenia między ziemią a niebem, czyli – wedle moralistyki sugestywnie wplecionej w „dziadowe” widowisko – zapracowała na swoje zbawienie. Może nie tylko swoje, ale i ukochanego?

Cień Karusi towarzyszy też pasterce, którą nawiedza grobowe widmo, komplikując dotąd bezkolizyjnie sunący ciąg zdarzeń w cmentarnej kaplicy. Scena ta przypomina sytuację z *Romantyczności* i jednocześnie znowuż stanowi jej znamienne przetworzenie. Pasterka nie jest kimś, kogo można posądzić o obłąkanie, przeciwnie, to młoda mężatka, żałobę nosi – jak się domyślamy – po zmarłym kochanku (skoro mąż i rodzina cieszą się dobrym zdrowiem), przywdziana czerń symbolizuje pamięć i utratę czy też cierpienia lub, bo i tego nie należy wykluczać, manifestację obyczajową wobec świata, w którym żyje. Wiele w owej scenie znaków zapytania. Wizyta pasterki na obrzędzie Dziadów spowodowana jest zapewne nadzieją na spotkanie z duchem utraconego mężczyzny i tej nadziei staje się zadość. Ale dialog między nimi toczy się bez słów, krzyżują się jedynie ich spojrzenia, „dzikie” w przypadku widma i zaprawione uśmiechem (jakim?) pasterki. Bezślowna interakcja dwojga kluczowych postaci skrywa w tamtym momencie tajemnicę niedalekiej przeszłości nieznaną uczestnikom obrzędu. Jak mroczną tajemnicę? Zdrady względem praw miłości ze strony dziewczyny? A jeśli tak, co było przyczyną owej zdrady? Tajemnicę samobójstwa porzuconego mężczyzny (o ile miało ono miejsce)? Widmo po części przypomina obraz Jasieńka malowany słowami Karusi, obu kojarzy zimna biel lica i szaty, ale i jest inny od balladowego ducha z powodu pasowej pręgi serca (rany?) i przede wszystkim postawy wobec dziewczyny – surowej, napominającej czy też nieprzyjaznej:

Wzrok dziki i zasepiony
Utopił całkiem w jej oku. [MD-2 35]

I w odróżnieniu od Jasieńka widmo ani myśli zniknąć. Pasterka chciałaby być Karusią, lecz nie może, bo stargała – zapewne? – miłosną więź, nie ma zatem prawa do wierności ponad granicą życia i śmierci. Stąd surowość postawy widma? Kusi oczywiście, by odpowiedzi na owe pytania poszukać w części IV *Dziadów*. Rzecz w tym, że w sposób bezdyskusyjny tezy o tożsamości widma i Gustawa przyjąć nie

potrafię, z takiego choćby powodu, iż rozstrzygnęłyby to status ontologiczny bohatera tej partii, a autor najwyraźniej w części IV – tu zgadzam się z wywodem Stefanowskiej, zamieszczonym w *Próbie zdrowego rozumu* – ujednoznacznic tej kwestii nie zamierzał. Czyli i na owe pytania mocnych odpowiedzi udzielić się nie da.

W części II pojawiają się sytuacje, zarówno w projekcji świata przedstawionego, jak i w kreacjach co najmniej trzech postaci (Zosi, pasterki i widma), w których nawiązywany jest wyraźny dialog z *Romantycznością*. Rozstrzyga się sprawa możliwości zaistnienia unaocznionej relacji między żywymi i duchami zmarłych, przynajmniej „w laboratoryjnych” warunkach obrzędu mistycznego, odbywającego się pod batutą uprawnionego i doświadczonego mistagoga. A nawet więcej, zobrażona została teza nie tylko o fenomenie współobcowania obu światów, ale i o odpowiedzialności żywych za pośmiertny los dusz czyścicowych, teza o możliwości i obowiązku wspierania tych, którzy odeszli, w czasie zaś egzystencji ziemskiej nie zapracowali na bezwarunkowe zbawienie (co, zważywszy na rygorystyczny etyczny, zawarty w pouczeniach serwowanych przez duchy, dotyczyć może prawie wszystkich przodków). I zaprezentowane zostały dwa warianty innego podejścia do miłości niż to, jakie wpisała w swój los Karusia: „nieprzystępność” Zosi i domniemana zdrada pasterki, jej prawdopodobna – gdyby jednak trzymać się analogii z częścią IV – kapitulacja wobec presji otoczenia i zgoda na małżeństwo wbrew miłości.

Ale i część IV pulsuje nawiązaniem do romansów i ballad, wśród nich tej najważniejszej, na różnych poziomach dzieła. Gustaw wprost przeciwieście cytuję fragmenty *Kurhanka Maryli* i *Ody do Młodości*, która z powodów cenzuralnych nie znalazła się w pierwszym tomie poezji, co narzuca kontekst wcześniej napisanych utworów będący koniecznym punktem odniesienia. Cytaty te bowiem, użyte demonstracyjnie jako sygnał autointertekstualny, wnoszą też nowe, w porównaniu z balladą, treści w porządek myślowy dramatu, mimo iż nie mają one charakteru pierwszorzędny, raczej ilustracyjny. Najpierw Pustelnik przytacza pięć początkowych wersów z *Kurhanka Maryli*, wplatając je w wywód na temat małżeństwa jako grobu dla kobiety i łącząc tę wypowiedź z długim objaśnieniem „różnych śmierci rodzajów”, później powtarza refren z romansu: „Nie masz, nie masz Maryli!” (MD-4 62). W planie całości opowieści Gustawa nawiązanie do tego wiersza stwarza znamienny, choć wcale niekonieczny kontrapunkt: Maryla pogrzebana w kurhanku opłakiwana jest szczerze przez ukochanego (Jasia, imię identyczne jak u zmarłego kochanka w *Romantyczność*), matkę i przyjaciółkę, wszystkie te osoby sławią jej liczne przymioty; Maryla, której nie pozbawiony jednostronności portret nakreślił odrzucony Gustaw, jawić się będzie jako zaprzeczenie zmarłej bohaterki z romansu. Czy też Karusi (o czym później). Z kolei cytat z *Ody do Młodości*:

Młodości, ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem słońca
Ludzkości całe ogromy
Przeniknij z końca do końca! [MD-4 63]

– znanej wtedy jeszcze w dość wąskim kręgu czytelniczym, ma charakter pomocniczy, wzmacnia przypomnienie młodzieńczych, wspólnotowych ideałów, którymi Pustelnik żył i które już porzucił, co stało się nie bez związku z dramatem miłosnym. Maciejewski wskazywał również na analogie między „dziejami serca” Gustawa i wzgardzonego młodego pasterza z romansu *Dudarz*, choć zaznaczył też istotną

rozbieżność: „usposobienie »pasterza« jest różne od usposobienia Gustawa – bardziej spokojne, pełne rezygnacji, a nie buntu i gniewu [...]”²⁰.

Nietrudno także w opowieści Gustawa odnaleźć aluzje do sytuacji przedstawionych w *Romantyczności*. W pierwszym przypadku snuje on myśl o powinowactwie losu własnego i chyba właśnie Karusi – tu potrzebny dłuższy cytat:

O dziatki, wy się ze mnie śmiać nie powinniście!
 Słuchajcie, znałem pewną kobietę za młodu,
 Tak jak ja nieszczęśliwa, z takiego powodu!
 Miała taką sukienkę i na głowie liście.
 Gdy weszła do wsi, cała wieś nawałem,
 Uragając się z jej biedy,
 Pędzi, śmieje się, wykrzyka,
 Podrzyżnia, palcem wytyka;
 Ja się raz tylko, raz tylko zaśmiałem!
 Kto wie, jeśli nie za to?... słuszne sądy Boże!
 Lecz któż mógł przewidzieć wtedy,
 Że ja podobną sukienkę włożę?
 Ja byłem taki szczęśliwy! [MD-4 47]

Czy faktycznie Karusi? Pewności nie ma, ale przyjmując takie założenie, w tym fragmencie dałoby się odnaleźć wyjaśnienie dysonansu poznawczego bohaterki, która wbrew empatycznemu zachowaniu małomiasteczkowego gminu mówi o wyszydzeniu jej przez tłum. Wspomnienie Pustelnika uświadamia, że i Karusia najprawdopodobniej nie zawsze spotykała się ze zrozumieniem, że w pamięci nosić też mogła głęboki uraz, doświadczenie bycia ofiarą poniżaną przez inny, wiejski tym razem, tłum. Tłum tłumowi nierówny. Analizowany fragment wolno więc rozpatrywać jako swoisty suplement do *Romantyczności*, sugerować on może, iż monolog Karusi nie we wszystkim rozmijał się z rzeczywistością. Tym bardziej że małomiasteczkowa scena z ballady aluzyjnie będzie przywołana raz jeszcze – w związku z figurą Starca. Scena ta ujęta została w fragmencie sporu Gustawa z Księdzem, w momencie, gdy ten drugi nieoczekiwanie w swój konsolacyjny wywód wplótł refleksję o miłości androgynicznej, miłości dusz sobie przeznaczonych, które choćby nie połączyły się za życia, odnajdą się „tam nad ziemią znowu” (MD-4 64), a Bóg namiętność, nawet „zbytnią”, przebaczy:

O nieszczęśliwy zapaleńcze młody!
 [.]
 Jakakolwiek przeszkoda tutaj was rozdwoi:
 Idą ku sobie gwiazdy, choć je mgły zaciemia,
 Mgła zniknie, gwiazda z gwiazdą na wieki się spoi,
 Łańcuchy tu wiążące prysną razem z ziemią,
 A tam nad ziemią znowu poznają się swoi,
 I namiętność, choć zbytnią, Pan Bóg wam przebaczy. [MD-4 64]

²⁰ Maciejewski, *op. cit.*, s. 14. Zaznaczyć można, że dramat miłosny Gustawa i opowiedzianą przez Dudarza uczuciową historię pasterza, pełną luk i niejasności, łączy raczej ogólne podobieństwo niż silna i bezdyskusyjnie narzucona przez autora dramatu analogia, niemniej jednak ważnym elementem wspólnym obu opowieści, nacechowanym autobiograficznie, jest tożsamość imienia wybranki (Maria – Maryla), która w związku nie wytrzymała i wybrała małżeństwo z innym mężczyzną.

Gustawa uderzyło to stwierdzenie jak grom, kwestię ową bowiem traktował jako najgłębszą tajemnicę własną i Maryli, bo też wspólne dla nich jest jej literackie źródło: słowa Księdza stanowią udaną kwintesencję myśli, którą – streszczając ezoteryczną ideę Emanuela Swedenborga – wypowiedział Gustaw, bohater *Valerie*, powieści baronowej von Krüdener²¹, tak bliskiej Maryli (i Dziewicy z części I dramatu), znanej również – jak można sądzić z tego fragmentu – Gustawowi.

Pustelnik, nim rozpocznie śledztwo dotyczące tego, kto zdradził ich tajemnicę Księdzu, najpierw nawiązuje wprost do motta z Szekspira, które otwierało balladę (przyzywa metaforę „oczu duszy” <MR 55>), łącząc je z protestem przeciw obojętności przyjaciół na piękno Maryli, a przywołanie w tym kontekście „Zimnego cyrkla” (MD-4 65) jako fałszywej miary uczuć miłosnych przypomina balladowy spór poety ze Starcem:

Nie mają oka duszy, nie przejrzą do duszy!
Zimnym cyrklem chcą mierzyć piękności zalety!
Jak wilk lub jak astronom patrzą na niebo.
Inny jest wzrok pasterza, kochanka, poety. [MD-4 65]

Tyle że tu chodzi o spór rówieśnicy, co oznacza, że problem braku „czucia” i „wiary” (MR 57) oraz mierzenia piękna (zwłaszcza duchowego) na sposób racjonalno-sejcentyczny dotyka także pokolenia Gustawa, wykracza poza spór między „starymi” a „młodymi” i poniekąd stanowi świadectwo dziedziczenia nawyków myślowych i zrjonalizowanych probierzy rzeczywistości przez część młodej generacji, właściwych dla spuścizny oświeceniowej. Niewątpliwie w tym passusie można też dostrzec paralelę z finałem wiersza *Żeglarz*, ogłoszonego w pierwszym tomie poezji. A w dalszej, „śledczej” partii wywodu Gustaw stawia podejrzenie, że zdrada tajemnicy dokonała się za sprawą starca z rynku:

Ach, ten to starzec z swoim przeklętym rozumem
Pewnie wydał nas zdradziecko!
(z coraz większym pomieszaniem)
Opowiedział na rynku, przed dziećmi, przed tłumem,
A ktoś z tych dziątek albo z gawiedzi
Przyszedł i księdzu wyznał na spowiedzi... [MD-4 65-66]

Starzec racjonalista mówiący do tłumy, rynek, zgromadzenie gawiedzi – sceneria i skład osobowy prawie w całości przeniesione wprost z *Romantyczności*, brakuje tylko Karusi. I niezależnie od nieprawdopodobieństwa podejrzenia Gustawa, rzuconego tu na „rozumnego starca”, tym zabiegiem Mickiewicz zbudował mocną sugestię, że bohater części IV *Dziadów* jest tożsamy z poetą z programowej ballady, stanowi kontynuację tamtej postaci, tyle że znajduje się już w innej fazie rozwoju duchowego, czy raczej zapaści duchowej, bo doświadczył dramatu miło-

²¹ Gustaw, bohater powieści B. J. von Krüdener (*Waleria, czyli listy Gustawa de Linar do Ernesta de G...* Przekł., wstęp, oprac. kryt. M. Ciostek. Warszawa 2017, s. 226), w dialogu z matką sformułował koncepcję, do jakiej, może mimowiednie, nawiązał Ksiądz: „Jeden z naszych najbardziej zadziwiających ludzi, Swedenborg, wierzył, że istoty, które bardzo, bardzo kochały się tu na ziemi, odnajdują się po śmierci i tworzą razem jednego anioła. To piękna idea, nie sądzisz, mamu?” Znaczące uwagi na temat nawiązań Mickiewicza do powieści baronowej zawiera szkic Puchalskiej (op. cit.). Zob. też Ciostek, wstęp w: von Krüdener, op. cit.

snego. Można go z kolei porównać z historią Karusi, choć śmierć osoby ukochanej ma w tym przypadku inny charakter, Maryla w opowieści Gustawa należy do tych, które stają się martwe za życia, dopuściwszy się pierwszej zdrady wobec miłosego przeznaczenia.

Wreszcie zauważyć trzeba jeszcze jeden aspekt: Pustelnik przypomina Karusie, zwłaszcza na początku dramatu, wyglądem i stylem zachowania (a może i ubiorem, jeśli wyśmiewaną przez wiejski tłum kobietę utożsamimy z bohaterką ballady), w didaskaliach zaś wielokrotnie pojawiają się słowa sugerujące balansowanie bohatera na krawędzi pomieszania. Źródło tego stanu jest bowiem to samo, tyle że dramat miłosny męskiego bohatera został rozpisany na jego własną 3-godzinną opowieść i swoją złożonością, której nie ma powodu tu rozbiierać, bo czyniono to już niejedną raz, oczywiście przytłoczył historię balladowej dziewczyny, choć jej dramatyzmu w niczym nie umniejszył. Gustawa można nazwać duchowym pobratymcem Karusi, mimo że do innej sfery społecznej należy, inne posiada zaplecze kulturowe. Jako poeta na rynku nie przeczuwał jeszcze, iż do pewnego stopnia powtórzy drogę dziewczyny: „Ja byłem taki szczęśliwy!” (MD-4 47).

Maryla z opowieści Gustawa pomnaża galerię bohaterów, które wykazały mniejszą determinację, dokonując innego wyboru niż Karusia. Nie znamy jej prawdy, jej spojrzenia na dramat miłosny, na przyczyny rozstania, ale przy całym subiektywizmie tyrady porzuconego mężczyzny pewne fakty wydają się niewątpliwe. Oboje, Gustaw i Maryla, przekonani byli o wzajemnej predestynacji, o miłosnej, androgynicznej jedni, przekroczyli granice platonicznego flirtu (znakomita a usunięta pod naciskiem cenzury „strofa pocałunkowa”), dziewczyna jednak wyszła za innego, niewątpliwie bardziej majątnego. Gustaw zresztą, podobnie jak Werter²², o małżeństwie chyba nie marzył, skoro postrzegał je jako grób miłości. Może tu pojawiła się między nimi różnica, może kobieta mniej potrzebowała mirażu ideału platońskiego, bo bardziej związana była z materią życia? Tak czy inaczej, dopuściła się zdrady na obopólnym przeznaczeniu i wybrała banalność losu małżeńskiego zamiast wierności wobec Gustawa, wobec siebie i zasady nadrzędnej racji miłości. Maryla nie zyska szansy na podjęcie próby wierności silniejszej niż śmierć nawet po śmierci Gustawa, zapowiadanej w monologu (a może już dokonanej? – na boku pozostawiam tu spór o status ontologiczny bohatera, choć bliższa jest mi teza Stefanowskiej o podwójnym i jednoznacznie nierozstrzygalnym jego „obywatelstwie” niż pewnością Przybylskiego, że od samego początku tej partii dramatu mamy tu do czynienia z upiorem²³).

Intertekstualne aluzje i nawiązania wiodą ku konstatacji o wspólnej podstawie

²² Ważne spostrzeżenia na temat tropów werterowskich w części IV *Dziadów* zawiera monografia ogłoszona przed kilkoma laty przez B. Paprocką-Podlasiak (*Łzy Wertera. Płacz i jego konteksty w literaturze. Rousseau, Goethe, Mickiewicz*. Toruń 2016). Książka ta wieńczy długi cykl prac poświęconych temu zagadnieniu, rozpoczęty przed 100 laty studiami Z. Ciechanowskiej (*Echa „Wertera” w Polsce*. Kraków 1925) i K. Wojciechowskiego (*Werter w Polsce*. Wyd. 2. Przygot. Z. Szwejkowski. Lwów-Warszawa-Kraków 1925).

²³ Zob. P 54: „Dotychczas ogromna większość badaczy przyjmowała, że protagonistą IV części *Dziadów* jest Gustaw. Gustaw mówi. Gustaw sądzi. Gustaw przeżywa. Pewien rozkoszny racjonalista, zaniepokojony cudem kantorka, doszedł do wniosku, że jest on nawet brzuchomówcą. W rzeczywistości Gustaw nic nie mówi, ponieważ w izbie go po prostu nie ma. Jako osoba pojawi się dopiero

myślowej *Romantyczności* i części IV *Dziadów*, o czym nieraz już pisano. Spór Gustawa z Księdzem, świetnie przedstawiony przez Stefanowską, stanowi rozbudowaną wersję balladowej polemiki poety ze Starcem. Oczywiście, Ksiądz nie jest tu ponowionym wcieleniem tamtego mędrca, zakres jego empatii w stosunku do Gustawa trudno wręcz zmierzyć²⁴, ale istota tego sporu wydaje się podobna, choć tu chodzi przede wszystkim o zachwianie wiary w rozumny ład świata, racjonalnemu podejściu Księdza do życia i cierpienia Gustaw przeciwstawia „szaleństwo metodyczne”, wykalkulowane, podważające kolejne rozsądne i współczujące opinie i gesty gospodarza:

Ksiądz ma do dyspozycji tę energię, jaką daje spokojne sumienie porządnego człowieka i pewność racji normalnego rozumu. W swoim spokoju, w swoim racjonalnym poglądzie na świat jest ten Ksiądz wytrwały aż do granic heroizmu. Tak, to bohaterski obrońca reduty zdrowego rozumu. [*Próba zdrowego rozumu*, S 59]

Gustaw fundamenty tej reduty rozbija, sięgając po różnorodne instrumenty, od opowieści emocjonalnej o cierpieniu miłosnym, po zadziwiające przeistoczenie się z żyjącego młodzieńca w upiora i wywołanie z kantorka głosu pokutnika. Zacytuję raz jeszcze wywód Stefanowskiej:

Całe postępowanie Gustawa od początku do końca uzależnione jest od postawy tego reprezentanta przeciętności. Ponieważ Ksiądz jest rozsądny, Gustaw jest szalony. Ponieważ Ksiądz jest umiarkowany, Gustaw jest skrajny. Ponieważ Ksiądz nie wierzy w duchy, Gustaw staje się upiorem. [*Próba zdrowego rozumu*, S 62–63]

Różnica między *Romantycznością* a częścią IV *Dziadów* polega na tym, że polemikę, w jakiej zderzają się dwa punkty widzenia dotyczące zasad poznania, Mickiewicz zastąpił konfrontacją, w której racjonalny (i tu empatyczny) rozmówca definitywnie traci swoją pewność, poddaje się, uznaje za fakt niewątpliwy wtargnięcie nadnaturalnej niezwykłości w bezpieczną przestrzeń jego domu.

Odpowiedź na pytanie o dalsze koleje losu Karusi z pewnością paść miała w niedokończonyj części *Dziadów* litewskich, nad którą Mickiewicz pracował także po skierowaniu do druku części II i IV. Wśród sieci nawiązań intertekstualnych, włączonych w owo *Widowisko*, od *Valerie* baronowej von Krüdener, *Cierpień młodego Wertera* Goethego oraz *Państwa* Platona poczynając (monolog *Dziewicy*), na *Wolnym strzelcu* Carla Marie von Webera i Johanna Friedricha Kinda oraz części pierwszej *Fausta* Goethego kończąc, znalazła się też scena mocno korespondująca z *Romantycznością*, a wedle wskazówki autora – wpisanej w didaskalia poprzedzające pierwszą wypowiedź Chóru młodzieńców – wprost przywołująca osobę Karusi (*do Dziewczyny, ob. „Romantyczność”* (MD-1 102)); wiadomo, że Mickiewicz planował

w *Prologu* części III, i to na kilkanaście minut. W izbie mówi Upiór, który pamięta o Gustawie, ale nim nie jest”.

²⁴ Zob. Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu*, S 54: „Jakież to porządny człowiek! Zachowanie Księdza wobec niezwykłego gościa jest samą życzliwością, taktem, współczuciem. Uosobienie cnoty chrześcijańskiego miłosierdzia i humanitarnej uczynności. Ta porządność Księdza na ciężką, zaiste, wystawiona jest próbie. Bo Gustaw nie oszczędza swego gospodarza”.

rozbudowanie tej sceny²⁵. Trudno rozstrzygnąć, czy zdanie „Nowy małżonek grucha ku tobie” i zwrot „młoda wdowo” należy pojmować dosłownie, czy też mają one charakter umowny, metaforyczny, Chór młodzieńczy bowiem najczęściej określa dziewczynę mianem „niewiasty młodej” (MD-1 103), co pozwala sądzić, iż wskazówka z didaskaliów sugerować może jej tożsamość z bohaterką balladową. Ale jeśli odczytywać je literalnie, przyjąć by trzeba, że owa Dziewczyna jest innym wcieleniem Karusi, jej rodzoną siostrą w cierpieniu po śmierci ukochanego mężczyzny. „Niewiasta młoda” zmierza na obrzęd Dziadów i w całej scenie, odmiennie niż w balladzie, nie wypowiada ani jednego słowa (co nasuwa skojarzenia z pasterką z finału części II, ale owa pasterka niewątpliwie, choć w żałobie, wdową nie była).

Zwraca się do niej Chór młodzieńców a interpretacja jego roli w świecie przedstawionym tej partii dzieła budzi wśród badaczy wątpliwości, nie bez powodu. Niepewność owa bierze się z faktu, iż młodzież, w dodatku odwołująca się w swojej przemowie (pieśni?) do stylistyki folklorystycznej, a więc bliskiej romantyzmowi, zdaje się reprezentować raczej zbieżne z poglądami Starca z *Romantyczności*, co mocno podkreślał Stanisław Pigoń, dowodząc, że „zarówno Mędrzec, jak i ci Młodzi nie zdobywają się wobec rozpacy na współczucie, cierpienie zbywają, załatwiają rozumna, bezlitośnie rozumna perswazją”²⁶. Według mnie analogia ta jednak jest dalece niepełna, nawet wątpliwa. Młodzi nie odwołują się do „szkiełka i oka”, przyjmują całkiem odmienny tryb argumentacji, kuszą dziewczynę afirmacją życia i perspektywą szczęścia doczesnego, „tu i teraz”, z innym mężczyzną, namawiają do porzucenia żałoby, wreszcie do pogodzenia się z nieuchronnością i ostatecznością śmierci. Oraz – i w tym po części przypominają Starca balladowego – sugerują, że zmarły grobu nie opuści, „nie błysnie / Okiem” (MD-1 103), a więc nie objawi się jako duch realnie istniejący. I dlatego jedyną rzeczą, którą dziewczyna może mu naprawdę ofiarować, jest datek na mszę za jego duszę, co zmarłemu otworzyć zdoła drogę z czyśćca do nieba. Ale zmarły owej „żywej” łączności w zasadzie już nie potrzebuje, bo w inną, ku niebu, spogląda stronę:

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
Nie płacz, i rączek, i oczu szkoda,
Ten, po kim płaczesz, wzajem nie błysnie
Okiem ku tobie, ręki nie ściśnie.

On zimny krzyżyk w prawicy trzyma,
A miejsca w niebie szuka oczyma,

²⁵ Pisze Stefanowska (*ibidem*, S 39): „Dziewczyna w I cz. *Dziadów* miała powtórzyć sytuację Karusi z *Romantyczności*, taką sceną planował poeta uzupełnić brulion. Czy byłaby to scena analogiczna, tzn. czy dziewczyna miała się pojawić jako szalona z rozpacy i przekonana o obecności zmarłego, czy też – jak sądzą przeważnie badacze – iść miała na obrzęd w nadziei, że tam ujrzy widmo ukochanego, mniejsza o to. Ważne, że postawa jej, poświadczona odsyłaczem do *Romantyczności*, stanowi element takiej samej jak w balladzie opozycji między ogółem a wyróżnioną piętnem niezwykłości jednostką. Młodzież pełni tu rolę i nierozumiejącego tłumu, i rozsądnego komentatora, takiego chóru Śniadeckich”.

²⁶ S. Pigoń, *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*. W: *Studia literackie*. Kraków 1951, s. 155. W ujęciu Stefanowskiej (*Próba zdrowego rozumu*, S 41–42): „Chór Młodzieży pełni funkcję uniwersalnego mędrca, uniwersalnego krytyka wszystkich od normy odbiegających postaci wido-wiska”.

Dla niego na mszę daj, młoda wdowo,
A dla nas żywych piękne daj słowo. [MD-1 103]

Nie bez przyczyny piszę tu o kuszeniu. Młodzieńcy, którzy zresztą nie wezmą udziału w obrzędzie Dziadów, pozostaną w połowie drogi między wioską a mogilnikiem, występują przeciwko wszystkim „skłóconym z życiem”, ze światem, jakich napotkają na drodze. Namawiają przecież także Starca zmierzającego, podobnie do Dziewczyny, na Dziady, by porzucił swój radykalny pesymizm (egzystencjalny i po części metafizyczny)²⁷, zaprzestał rozpamiętywania przeszłości i wziął „trochę szczęścia od nas szczęśliwych” (MD-1 104). Młodzieńcy potępiają sztukę pamięci i generowaną przez nią gotowość trwania w przestrzeni cierpienia. Kultuwują biologiczną radość istnienia, wizję bytu, w którym nie ma miejsca na roztrząsanie bólu, na postawę skłócenia ze światem, na dylematy moralne i metafizyczne. W tym utworze nie tylko oni kuszą perspektywą doczesnej satysfakcji jako jedyną postawą wartą akceptacji. Także Myśliwy czarny, przypominający raczej Mefistofelesa z dramatu Goethego niż diabła z *Wolnego strzelca* (choć to zapewne od tego drugiego zapożyczył miano²⁸), w ostatniej sekwencji zaczyna kusić Gustawa obietnicą szczęścia miłosnego w wymiarze ziemskim właśnie. Nie można zatem wykluczyć, że kuszenie urodą życia (niekoniecznie refleksyjnego) stałoby się ważnym wątkiem w całościowym układzie niedokończonej części dramatu.

Młodzieńcy z chóru – moim zdaniem – nie powinni być zaliczani do grona kontynuatorów stylu myślenia oświeceniowego właściwego dla Mędrca, nie jego są dziećmi, reprezentują inny odłam swojej generacji, ten, który nie wybiera postawy buntu, żeglugi w niespokojny czas, który odrzuca samotniczy indywidualizm, rozpamiętywanie przeszłości, a zapewne też i potrzebę wielkich porywów miłosnych oraz docierania do granicy między światami naturalnym i nadprzyrodzonym, aby następnie móc ją przekroczyć. Problem owego pęknięcia generacyjnego, dwu odmiennych postaw w pokoleniu wobec innych wymiarów wzniosłości, stanowi przecież zauważalną linię w tekstach młodego Mickiewicza, od wiersza *Żeglarz* poczynając. Pojawia się w tyradzie Gustawa w części IV *Dziadów* (o czym pisałem już w tym szkicu) i znajduje kluczowe miejsce we fragmencie niedokończonym, być może tu ów aspekt miał trafić na swoje zwieńczenie. O różnicy i konflikcie związanym z zapatrywaniami własnego pokolenia mówią Dziewica na początku i Gustaw w ostatnim passusie analizowanego dzieła, Chór młodzieży zaś staje się eksponentem i reprezentantem tych, którzy chcą być bezkolizyjnie szczęśliwi „tu i teraz”. Wielkie idee oświeceniowe, ale i bunt romantyczny oraz potrzeba „czucia” i „wiary” są im zbędne.

²⁷ Intrygującej kreacji Starca, reprezentującego pesymizm bliski rodzącej się wtedy w myśli niemieckiej filozofii „tragicznego nihilizmu”, poświęcano osobne studia, szczególnej uwagi wymagają zwłaszcza prace M. Piwińskiej, oprócz monografii wymienionych w przypisie 2, także esej *Rozpaczający Starzec* („Teksty” 1979, nr 1). Poglądom Starca i ich filiacjom z myślą Schopenhauera poświęciłem szkic *Mowa Starca w I cz. „Dziadów”. Krótka nota o dwu powiązanych kontekstach* (w: *Przypisy do „Dziadów”*).

²⁸ Związki *Dziadów z Wolnym strzelcem* rozpatrywała już S. Skwarczyńska w studium *Mickiewicz a krąg zagadnień weberowskich (w promieniu „Wolnego strzelca”)* zawartym w książce *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”* (Warszawa 1957).

A milcząca Karusia (lub jej siostra w cierpieniu)? Nie odpowiada na kuszenie młodzieńców, zbywa je milczeniem, wybiera pamięć bólu i zmierza na Dziady, w ślad za Guślarzem wzywającym na obrzęd tego, „kto rozpacza. / Kto wspomina i kto życzy” (MD-1 105). I wraz z lamentującym Starcem, który tę drogę odbywa od najdawniejszych czasów.

Jarosław Maciejewski dowodził tezy, że cykl balladowy „był pomyślany przez niego [tj. Mickiewicza] nie jako luźny zestaw podobnych gatunkowo utworów, lecz jako cykl o wymowie wprowadzącej w stosunku do *Dziadów*”²⁹, i te dwa dzieła, ballady i „stare” *Dziady* (bez jeszcze wtedy nie istniejącej części IV), miały się złożyć na pierwszy tom poezji Mickiewicza, jednakże pierwsza decyzja cenzury blokującej druk dramatu o nieortodoksyjnym obrzędzie religijnym wpłynęła na inne ukształtowanie pierwszego tomu poezji, z cyklem ballad i romansów jako jego głównym ośrodkiem. *Romantyczność* w tym hipotetycznym układzie miała pełnić nader istotną funkcję, inicjując temat więzi między żywymi a umarłymi oraz proces podważania dominacji empiryzmu i racjonalizmu w sferze epistemologii. I niezależnie od trafności przypuszczenia Maciejewskiego à propos wspólnej edycji ballad oraz pierwotnej wersji dzieła znanego później, po zmianach dokonanych w 1822 roku, jako część II *Dziadów*, zgodzić się trzeba, iż w relacji dwu pierwszych tomów poezji Mickiewicza niewątpliwie *Romantyczność* taką rolę odgrywa. Przyjąć też należy, że w *Dziadach*, zarówno tych opublikowanych w 1823 roku, jak i tych wówczas jeszcze nie dokończonych, ballada owa stała się jednym z najważniejszych punktów odniesienia, stanowiła kluczowy autointertekst. W dramacie nastąpiło rozwinięcie kwestii zasadniczych postawionych w balladzie, ale nie rozstrzygniętych ostatecznie: w części II pojawiła się opowieść o spotkaniu żywych z duszami zmarłych w trakcie obrzędu Dziadów jako o fakcie nie podlegającym dyskusji, w części IV romantyk kwestionujący prymat rozumu i doświadczenia zmusił rozsądnego empiryka do rejterady z reducty zdrowego rozumu.

Rozwinięcia doczekały się także inne wątki, dwa z nich tu ponownie trzeba przywołać. Wprowadzenie w części IV *Dziadów* sugestii na temat tożsamości Gustawa i poety z ballady oznaczało, że Mickiewicz w owym czasie obmyślał proces rozwojowy pierwszego polskiego bohatera romantycznego. I gdyby dokończył część I dramatu, poznalibyśmy cykl przemian tej postaci rozpisany na trzy etapy: poeta z *Romantyczności* – Gustaw z *Widowiska* – Gustaw z części IV *Dziadów*. Zarzucenie pracy nad częścią I spowodowało wyrwę, za sprawą której nie poznaliśmy „zobiektywizowanego” ujęcia historii Gustawa i Maryli (w *Widowisku* pojawia się, jak można sądzić, w roli Dziewicy, pierwszej figury tego dramatu) oraz odpowiedzi bohatera męskiego na pokusę „faustyczną”, czyli kuszenie ze strony Myśliwego czarnego.

Niedokończenie tej partii dzieła miało też konsekwencje dla (nie)dopełnienia galerii młodych kobiet, niejako powinowatych Karusi, postawionych w obliczu próby miłości i wierności. Dziewczyzna z ballady rozpoczyna ciąg postaci, którym dana jest możliwość (lub tak im się wydaje) doświadczenia nadnaturalnej relacji ze

²⁹ Maciejewski, *op. cit.*, s. 65.

zmarłym wybrankiem i które w imię wierności miłosnemu doznaniu odwracają się od świata, wybierają życie w kręgu pamięci i widzeń, nawet jeśli miałyby to narażać je na posądzenie o szaleństwo. Kolejne kreacje wprowadziły na scenę figury, które z różnych, nie zawsze wyraźnie dopowiedzianych powodów, nie sprostały próbie miłosnej wierności. W części II jedna z kreacji przez całe życie, mimo że krótkie, bawiła się w „nieprzystępną”, obojętną na doświadczenie miłości (Zosia), druga wybrała małżeństwo wbrew miłości (pasterka), przez co nadnaturalna więź jej z widmem stanowi dysonansowe przeciwieństwo domniemanej relacji Karusi i Jasienka. Wedle opowieści Gustawa z części IV *Dziadów* historię pasterki powtórzyła Maryla (może tożsama z bohaterką finału części II?). W niedokończonej części I ledwie zaczęta historia Dziewicy (innego wcielenia Maryli?) i Gustawa najprawdopodobniej wniosłaby szereg sprostowań bądź uzupełnień w obrazie miłości, nakreślonym przez Pustelnika w części IV, a bohaterka odzyskałaby własny głos w tym romansie. Wreszcie krąg bohaterek cierpiących z powodu przecięcia się dróg miłości i śmierci domknąłby się najpewniej za sprawą „młodej niewiasty”, wbrew wezwaniom Chóru młodzieży zdążającej na Dziady, na spotkanie z duchem utraconego mężczyzny (męża?), podobnie jak bohaterka ballady wybierająca życie w kołowrocie pamięci i widzeń. A może ta dziewczyna jest Karusia, jak zdają się sugerować didaskalia? Rola ta miała być przecież rozbudowana, dziewczyna bez wątpienia powróciłaby w dalszych partiach *Widowiska* i wówczas zyskalibyśmy pewność co do jej tożsamości. I prawdopodobnie wtedy w *Dziadach* Karusia wyszłaby z cienia i zyskała literackie drugie życie?

Abstract

JERZY FIEĆKO Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-3678-7189

**THE SHADOW OF KARUSIA IN “DZIADY” KOWIEŃSKO-WILEŃSKIE
 (“FOREFATHERS’ EVE” PART II AND IV) A NOTE ON YOUNG MICKIEWICZ’S
AUTOINTERTEXTUALITY**

In his sketch, the author analyses the thematic, situational, and personal relations between *Romantyczność* (*Romanticism*) and *Dziady* kowieńsko-wileńskie (*Forefathers’ Eve* Part II and IV), and his assumption is that Mickiewicz in his drama enters into an autointertextual dialogue with his own ballad composed earlier. The concerns, such as a possibility of contact between the living and the spirits of the deceased, unsettled in *Romantyczność*, in *Dziady* are unquestionable and experienced by many, especially during the Forefathers’ Eve ceremony. The central focus of the investigation is Karusia’s existential-metaphysical drama and the mode of transforming the collection of issues and problems connected with this figure in *Dziady* kowieńsko-wileńskie.