

NATALIA KAMINICZNA

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

ŚWIAT I ZAŚWIAT

MUZYCZNOŚĆ „DZIADÓW” CZĘŚCI I

Na początek przywołajmy słowa Charlesa Tylora jako impuls do dalszych rozmyślań:

Nowe rozumienie czasu przyczyniło się również do powstania nowego pojęcia podmiotu: oderwanej, jednostkowej podmiotowości, która swą tożsamość konstrykuje poprzez pamięć. Podobnie jak każda inna istota ludzka żyjąca w dowolnej epoce, jednostka może odnaleźć swoją tożsamość jedynie w autonarracji. [...] Trzeba ją stworzyć z pojedynczych wydarzeń i niepowtarzalnych okoliczności konkretnego życia – i to w dwojakim sensie. Po pierwsze, życie jako łańcuch zdarzeń rozgrywających się w uniwersalnym czasie w każdym swoim momencie jest skutkiem tego, co miało miejsce wcześniej. Po drugie zaś, skoro życie, aby mogło być przeżyte musi także być opowiedziane, jego znaczenie pojmowane jest jako coś, co odsłania się poprzez wydarzenia. [...] pierwsza [perspektywa – N.K.] wydaje się traktować życie jako rezultat akumulujących się zdarzeń, podczas gdy druga wydaje się postrzegać jego kształt jako coś już istniejącego, lecz ukrytego, co wyłania się z kolejnych wydarzeń¹.

Filozof myśli o jednostkowej podmiotowości, do której kluczem jest opowieść złożona z pojedynczych wydarzeń wywodzących się z konkretnego życia. Istnienie, które lokalizuje w teraźniejszości – krzyżującej się równocześnie z przeszłością i przyszłością – uznaje za podstawę autonarracji. Istotą rozważań Tylora nie jest oczywiście dramat, pomimo to przywołuję je na samym wstępie niniejszego szkicu ze względu na fakt, że – dość ryzykowna – hipoteza, którą tu przedstawię, brzmi następująco: Mickiewiczowskie „ja” bohatera *Dziadów* części pierwszej konstryuuje się poprzez muzykę będącą „postacią czasową” (*Zeitgestalt*) lub „upostaciowionym czasem” (*gestaltete Zeit*)². Dość wspomnieć, że świeca w dramacie gaśnie za wcześnie, Gustaw gubi się lesie, gdy jego towarzysze siedzą już przy stole, Młodzieniec

¹ Ch. Tylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, Warszawa 2012, s. 540.

² C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2007.

z ballady żyje w szczelinie czasu, a pragnieniem Dziewicy jest „dołączenie” do terażniejszości, przeszłości i przyszłości³. I w tym momencie można by dopisać konkluzję, że wspomniana bohaterka jawi się – parafrazując Tyłora – jako kształt czegoś istniejącego a zarazem wyłaniającego się ze wcześniejszych lub/ i późniejszych wydarzeń, stąd to doświadczenia życiowe Gustawa definiują jej osobowość. Muzyczna percepcja części pierwszej *Dziadów* projektuje takie założenia i je uzasadnia, jak pisał bowiem Bohdan Pociąg: „Muzyka [...] pragnie również – skrycie, czasem jawnie – być dźwiękowym jakby szyfrem odwiecznych fundamentalnych kwestii: bytu i bycia, istoty i istnienia, czasu i przestrzeni, wieczności i nieskończoności”⁴.

Z tego powodu punktem wyjścia proponowanego szkicu chcę uczynić *Widowisko* – najbardziej tajemniczy, bo niedokończony i nieopublikowany za życia autora⁵, fragment cyklu, który w warstwie sensów pozostaje styczny z *Dziadami* wileńsko-kowieńskimi, stanowiąc – w opinii wielu badaczy – ich naturalne uzupełnienie⁶, widzimy w nim zasadniczo zaczątki myśli kontynuowanych w dalszych częściach dzieła. Tym samym nie wyłączając części pierwszej poza nawis, można rozpocząć poszukiwania podstawy, na której osnuta jest całość, jako że będzie mnie również interesowało miejsce *Widowiska* w obrębie całego cyklu⁷. Naturalnie traktuję je na równi z pozostałymi częściami poematu⁸.

³ A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1948, s. 99–101.

⁴ B. Pociąg, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 128.

⁵ Zob. M. Piwińska, *Dlaczego Mickiewicz nie opublikował I części „Dziadów”*, w: tejeż, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Gdańsk 2005, s. 196–203; *Tajemnica pierwszej części „Dziadów”*, w: tejeż, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 49–66.

⁶ Data powstania *Widowiska* budzi również wiele wątpliwości. Józef Kallenbach wskazuje na lata 1820/1821, Juliusz Kleiner zaś na jesień 1821 roku. Stanisław Pigoń uznaje za początek prac 1821 rok, a kontynuację na lata 1822/1823. Józef Ujejski, Konrad Górski i Jarosław Maciejewski (badacz opowiada się za istnieniem dwóch wersji dramatu) datują powstanie części pierwszej *Dziadów* na lata 1822/1823.

⁷ Przyjmuję za Bogusławem Dopartem i Rolfem Fieguthem, że *Dziady* są cyklem literackim. Zob. B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002; R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skjarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002.

⁸ Traktuję *Dziady* jako poemat. Zob. B. Dopart, dz. cyt.; Z. Trojanowiczowa, „*Dziady*” Adama Mickiewicza jako „*niedokończony poemat*”, w: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat – Adaptacje – Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 18–29.

Frapująca kompozycja *Dziadów*

Frapująca kompozycja *Dziadów* do dziś nie jest sprawą rozstrzygniętą⁹. Weźmy pod uwagę obszerne badania nad kolejnością poszczególnych części cyklu, tym bardziej, że każdy z proponowanych wariantów opiera się na odrębnym modelu interpretacji. Przykładowo¹⁰ Wacław Borowy¹¹ zrezygnował z ballady *Upiór*, a część czwartą dzieła nazwał wizją senną. Część trzecią zaś związał zewnętrznie z wcześniejszymi poprzez prolog, kilka wierszy z wielkiej improwizacji oraz scenę 9: *Noc dziadów*. W końcu wysnuł hipotezę o związku pomiędzy powieściami Sterne’a a cyklem Mickiewicza, zakładając, że zamieszanie w kolejności poematu było „niezamierzonym eksperymentem”. W związku z tym uznał w kompozycji *Dziadów* określony typ: kompozycję fragmentaryczną, przywołując na potwierdzenie słowa Maurycego Mochnackiego, który pisał że: „Pozbierawszy rozrzucone ułamki tego utworu można by je złożyć w całość dość naturalną i prostą”¹². Trop ten rozwinął zafascynowany fragmentaryzmem poematu Eligiusz Szymanis¹³, który był zdania, że świadomy magii cyfr Mickiewicz, pracował nad kolejnymi częściami: „Tajemnice numeracji czynił więc istotnym kluczem interpretacyjnym i zasadniczą dominantą, wokół której porządkował elementy swojego polifonicznego arcydramatu”¹⁴. Spostrzeżenia te podważyła Zofia Trojanowiczowa¹⁵, która zauważyła, że Mickiewicz chciał przekształcić *Dziady* – dodajmy dzieło fragmentaryczne – w „organiczną całość”, rozumianą w sensie opisowym i wartościującym równocześnie. Wyrazem tego jest list poety do Antoniego Edwarda Odyńca z początku roku 1834: „Ledwie skończył [Pana

⁹ Dodajmy, że tym samym nadal aktualne są pytania zadane przez Waleriana Krasieńskiego w liście z 8 czerwca 1823 roku do Jana Czeczota: „Klasycy gniewają się bardzo na *Dziady* i [...] powiadają, że mało jest porządku [...] wszyscy zaś pytają, i ja także, dlaczego w *Dziadach* 2-ga i 4-ta część, a 1-szej i 3-ciej nie ma? Czy to *Upiór* ma służyć za pierwszą część, ale gdzie się podziała trzecia? Co się stało z duchem, któremu guślarz nie mógł dać rady?”. Cyt. za: W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów” i próba jej wyjaśnienia*, w: tegoż, *Studia i rozprawy*, t. 1, Wrocław 1952, s. 154.

¹⁰ Podane koncepcje są jedynie przykładami, problem można przedstawić również na podstawie innych.

¹¹ Zob. W. Borowy, dz. cyt., s. 153–187.

¹² Cyt. za: tamże, s. 160.

¹³ Zob. E. Szymanis, „*Dziady drezdeńskie*” wobec „*Dziadów wileńsko-kowieńskich*”, w: Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z międzynarodowej konferencji Grodno–Nowogrodek 12–17 maja 1997 r. w 5 księgach. Księga 1, red. S. Makowski, E. Szymanis, Warszawa 1999, s. 183–190.

¹⁴ Tamże, s. 184.

¹⁵ Zob. Z. Trojanowiczowa, dz. cyt.

Tadeusza – N.K.], bo mnie już duch zrywał gdzie indziej, do dalszych części *Dziadów*, których kawałki oderwane mimojazdem pisałem. Z *Dziadów* chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania”¹⁶.

Inne możliwości kompozycyjne przedstawił w swoim szkicu krytycznym Juliusz Saloni¹⁷ który, zastanawiając się nad miejscem ballady *Upiór*, zaproponował dwie koncepcje odczytania, pierwsza według numeracji nadanej przez autora prezentuje się następująco: część I – *Upiór* – część II – część III – część IV. W tym porządku *Widowisko* stałoby się typową *Vorfabel*, otwierającą genetyczny tok dramatyczny. Inna możliwa koncepcja przedstawia się tak: *Upiór* – część I – część II – część III – część IV. Tutaj część pierwsza uzyskiwałaby kompozycyjną równorzędność z pozostałymi elementami cyklu. Ryszard Przybylski¹⁸ zaś wyłączył *Dziady*. *Widowisko* poza nawias całości, tłumacząc to tym, że nie ukazała się ona w dorobku Mickiewicza za jego życia. Wówczas pojawia się następujący układ: *Upiór* – część II – część IV – część III.

Łatwo zauważyć, że każda z przywołanych koncepcji oparta jest na pewnym modelu interpretacyjnym, a wskazane alternatywy nie wyczerpują jeszcze wszystkich możliwości odczytania poematu. Zważając na te zależności i uwagi poczynione we wstępie niniejszego szkicu, proponuję następujące koncepcje układu:

I układ	II układ
cz. I	<i>Upiór</i> ¹⁹ + cz. II
<i>Upiór</i> + cz. II	cz. IV
cz. IV	cz. III
cz. III	cz. I

Świat

Świat *Widowiska* przedstawia, a nade wszystko wyraża muzyka. W zaproponowanej powyżej pierwszej koncepcji układu wrasta ona głęboko w strukturę warstwy słownej dramatu, by zilustrować motywy powtarzające się w pozostałych częściach cyklu. Muzyczność a – szerzej – śpiewność *Dziadów* została zauważona w stanie badań już dawno. Dość wymienić Tadeusza Zielińskiego, który wspominał o zorkiestrowaniu *Balu u Senatora* z części trzeciej, Marię Konopnicką, która arcydramat Mickiewicza „słyszała”, Pignonia

¹⁶ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 5, s. 119, cyt. za: tamże, s. 20.

¹⁷ Zob. J. Saloni, *Kompozycja „Dziadów” wileńskich*, Łódź 1961.

¹⁸ Zob. R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

¹⁹ Przyjmuję miejsce ballady *Upiór* w cyklu według numeracji nadanej przez Mickiewicza.

podkreślającego, że historie opowiedziane przez poetę, śpiewane były przez dziadów wędrownych czy Małgorzatę Sokalską, która sygnalizuje związki poematu z kantatą.

Badania nad muzycznością *Widowiska* nie mogą jednak obyć się bez krótkiego przybliżenia związków Mickiewicza z muzyką, a także teatrem²⁰. W tym miejscu należy przywołać postać Leona Borowskiego, mentora młodego poety a profesora wileńskiego, który przekonywał o muzycznej genezie sztuki poetyckiej, wskazując na związek śpiewu i wiersza. Badacz w wydanych w 1820 roku *Uwagach na poezję i wymowę* pisał następująco: „Śpiewać i mówić przez długi czas u dawnych Greków były wyrazy jednoznaczne”²¹. Jakkolwiek wpływ Borowskiego na światopogląd młodego Mickiewicza nie jest zbyt znany, to można zasadnie przypuszczać, że to właśnie on zakorzenił w poecie pierwiastki muzyczne, które następnie przeniknęły m.in. do ballad i *Dziadów*. Tym samym dla Mickiewicza, zaczytanego w pismach Pietra Metastasia czy Jeana-François Marmontela, muzyka była pierwszą ze sztuk, wyprzedzając literaturę. Jak zauważa Maria Cieśla-Korytowska: „wydaje się, że muzyka dla Mickiewicza-praktyka ważniejsza jest, w pewnym sensie, od literatury, bo bardziej bezpośrednio przemawia do człowieka”²². Podobnie pisała o nim przed laty Henrietta Ewa Ankwiczówna: „Gdyby kiedy mogło zabraknąć z nim rozmowy, można by go jeszcze ująć i zachwycić muzyką. Lubi ją, podobnie jak poezję, wyznając, że jest jego główną namiętnością i chociaż sam wcale nie grywa, zna tak dobrze muzykę, jakby całe życie strawił na jej nauce”²³.

Istotną rolę w życiu młodego poety niewątpliwie odegrała opera. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że – w gruncie rzeczy nieliczne – wypowiedzi Mickiewicza na jej temat, kontrastują z jego dużym upodobaniem do tej sztuki i muzyki w ogóle. Wśród skąpych relacji możemy odnaleźć młodzieńczą recenzję operetki Czeczota *Małgorzata z Zębocina* czy przekład uwag Georga Sulzera o tymże gatunku. Dodatkowo w prasie emigracyjnej jak i we wspo-

²⁰ Sama literatura na temat związków Mickiewicza z muzyką jest bardzo bogata, oto kilka przykładów: I. Bełza, *Między oświeceniem a romantyzmem. Polska kultura muzyczna na początkach XIX wieku*, Kraków 1961; H. Feicht, *Mozart w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1956; Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–2–3, s. 5–46; M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971.

²¹ L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, Wilno 1820, s. 32.

²² M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 19.

²³ Relacje H. Ankwiczówny. „Rozmaitości” 1830, nr 17 (Lwów, 23 IV), cyt. za: J. Skarbowski, *„Taka pieśń jest siła, dzielność, Taka pieśń jest nieśmiertelność!”*, Kraków 2003, s. 101.

mnieniach Odyńca wyczytamy, jakoby Mickiewicz dwukrotnie był bliski napisania librett operowych – do kompozycji muzycznych Karola Lipińskiego i Franciszka Mireckiego²⁴. Naturalnie oba projekty nie doszły do skutku.

Znajomość różnorodnych form muzycznych przez Mickiewicza nie była czyśto teoretyczna – dodajmy, że badacze dostrzegają związki pomiędzy twórczością poety a utworami operowymi, które mógł widzieć²⁵. Przykładowo Michał Witkowski wskazuje na podobieństwo, granej w Wilnie w listopadzie 1820 roku, opery czarodziejskiej *Nimfa Dunaju* Ferdynanda Kauera (tyt. oryg. *Das Dnauweibchen*)²⁶ z balladą *Rybka*. Zasadniczo zarówno poeta jak i jego towarzystwo, żywo interesował się operą – znana jest chociażby jego fascynacja Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem – czemu sprzyjał muzyczny obyczaj epoki. Dość wspomnieć, że sztuki te w formie fragmentarycznej prezentowano podczas domowych wieczorów muzycznych, przykładem koncerty fortepianowe odbywające się w salonie Marii Szymanowskiej, na których Mickiewicz często bywał. Dzięki wspomnieniom i korespondencji filomatów, wiadomo, że autor *Dziadów* chadzał do teatrów operowych w Dreźnie, Paryżu i Odessie. Tym samym można zasadnie przypuszczać, że podczas pobytu w Rosji obejrzał *Normę* Vincenza Belliniego, *Tankreda* Gioachina Rossiniego (mógł też go obejrzyć w domowym teatrze księżnej Zeneidy Wołkońskiej) oraz *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera, który miał – prawdopodobnie – kluczowe znaczenie dla powstania *Widowiska*.

Trop ten historycy literatury znają od dawna²⁷. Bezpośrednie odniesienia muzyczne do znanego ówczesnie dzieła operowego posiadają obie pieśni „strze-

²⁴ Odyńec podaje, że w 1830 roku Mickiewicz planował napisać libretto do opery *Legionista* Mireckiego, zaś w „Roczniku Emigracyjnym” z 1836 roku przeczytamy, że obiecał napisać słowa do utworu Lipińskiego. Zob. E. Nowicka, *Mickiewicz i sztuka opery*, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychoźniak, Poznań 1998, s. 163–177.

²⁵ Sprawa ta wydaje się dość trudna ze względu na fakt, że poeta pozostawił niewiele wzmianek na temat swojego doświadczenia teatralnego podczas pobytu w Rosji. Jeśli zaś chodzi o lata spędzone w Wilnie i Kownie to opieram się na przypuszczeniach i rozeznaniu Witkowskiego.

²⁶ Warto odnotować, że dzieło to, w wersji przerobionej przez Jana Nepomucena Kamińskiego i Dominika Jakubowicza, było już wcześniej grywane na scenach lwowskich pod nazwą *Syrena z Dniestru*. Być może wtedy – choć to mało prawdopodobne – w Nowogródku zetknął się z nią sam Mickiewicz. Zob. M. Witkowski, dz. cyt., s. 63–64; 160.

²⁷ Zob. J. Maciejewski, *Historia powstawania „Dziadów” litewskich*, w: tegoż, *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, „Balladynie”, Epilogu „Pana Tadeusza”*, Poznań 1967, s. 107–223; S. Skwarczyńska, *Mickiewicz a krąg zagadnień weberowskich (W promieniu „Wolnego Strzelca”)*, w: tejże, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 19–138; M. Witkowski, dz. cyt.

leckie”. Zarówno Stefania Skwarczyńska jak i Maciejewski sugerowali, że „spolowana” przez Gustawa piosenka zawiera właśnie pierwsze w tym tekście nawiązanie do opery *Wolny strzelec*. Witkowski zaś postawił pytanie, czy Mickiewicz zetknął się z samym spektaklem przed rozpoczęciem prac nad *Dziadami*, albowiem prapremiera berlińska miała miejsce w 1821 roku, a pierwsze polskie wykonanie *Wolnego strzelca* w Wilnie dopiero w 1827 roku (dodajmy, że premiera warszawska z librettem przełożonym przez Bogusławskiego odbyła się w 1826 roku). Przypuszcza się, że autor *Dziadów* mógł znać operę w wersji drukowanej, rozpowszechnianej we fragmentach w całej Europie po 1820 roku. Wilhelm Bruchnalski zaś uważał, że poeta oparł swoje dzieło na noweli Johanna Augusta Apela *Freischütz*, która była podstawą dla libretta opery. Przyjmuję za Jerzym Fiecką, że w *Dziadach* części pierwszej można mówić o tematycznej korespondencji z operą Webera²⁸. W niniejszej pracy nie zamierzam unikać tych treści, jednak będą one stanowiły jedynie kontekst²⁹.

Czytając *Dziady* w przedstawionej wcześniej kolejności tzn.: część I – *Upiór* + część II – część IV – część III, przyjmuję za Magdaleną Bąk, iż *Widowisko* zostało skonstruowane na kształt ronda, albowiem te same motywy i struktury muzyczne powracają w pozostałych częściach dramatu. Zauważmy, że partie śpiewane tej części poematu zwracają uwagę na obfitość śpiewu w kolejnych ogniwach cyklu, a dodatkowo przypominają, że ówczesne spektakle teatralne – również te, które mógł zobaczyć Mickiewicz – wystawiano z towarzyszeniem muzyki. Także didaskalia *Widowiska* (m.in. „okno z lewej strony”, „Prawa strona teatru”³⁰) odnoszą się bezpośrednio do starej tradycji teatralnej³¹. W czasie, kiedy Mickiewicz pisał *Dziady* określenia te były już raczej echem dawnej tradycji, która przyznawała konkretnej stronie (patrząc od widowni) wartość symboliczną – prawa skupiała wydarzenia o charakterze królewskim, takie jak podniosłe monologi herosów itp., lewa, nazywana „stroną uczuć”, sceny spotkań kochanków lub te, które rozgrywały się wśród natury³².

²⁸ J. Fiećko, *Przypisy do „Dziadów”*, Poznań 2020.

²⁹ Analogicznie będę traktowała wszelkie kwestie związane z intertekstualnością *Widowiska*, gdyż nie są one przedmiotem tegoż szkicu, a powstało w tym temacie wiele rozpraw, przykładem chociażby wyżej wspomniane *Przypisy do Dziadów*.

³⁰ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 99.

³¹ Do starej tradycji teatralnej odsyła również obecność świecy w tekście głównym, motywowanej możliwościami technicznymi. Przed wprowadzeniem oświetlenia gazowego w teatrach w trzeciej dekadzie XIX wieku „noc” czasu akcji była umowna, oznaczana świecą lub lampką, gdy w istocie scena była normalnie oświetlona. Przykładem *Hernani* Victora Hugo.

³² Zagadkowa zaś wydaje się symultaniczność scen rozgrywających się w części

Do muzyki odsyłają bezpośrednio oznaczenia autorskie Mickiewicza, dość wspomnieć obecność dwóch zespołów wokalnych tzn. Chóru wieśniaków i Chóru młodzieńców, które podają duże partie tekstu. Ponadto w pokoju, w którym przebywa Dziewica stoi fortepian, Dziecię „śpiewa”, a Strzelec³³ i Myśliwy wyrażają swoje kwestie w formie pieśni. Mickiewiczowskie oznaczenie „śpiewa” można zasadniczo odnieść do dyspozycji operowej tzn. arii lub recytatywu, w gruncie rzeczy poeta interesował się operą jako gatunkiem. Skądinąd dawała ona romantikom nowe możliwości wyrazu, dzięki którym pragnienie pełnej korespondencji sztuk stawało się reale. Jerzy Skarbowski pisał następująco:

Próbując wyjaśnić opinię na temat [...] „dyrektyw muzycznych” w I cz. *Dziadów*, stwierdzić można, że są one dość liczne i wyraźne. Nie mogą one jednak stanowić wystarczającej podstawy do stania się librettem operowym. Zbyt wąta jest sama akcja fabularna, niewiele w sferze zewnętrznej w niej praktycznie się dzieje, jej główne walory spoczywają w zupełnie innych rejonach artystycznej substancji dzieła. Trzeba zgodzić się z genialnym poetą, że we wstępnej fazie swojego arcydramatu kompozytor nie był mu jeszcze potrzebny.³⁴

Badacz formułuje powyższy osąd, podkreślający niedostatki *Widowiska*, by w dalszej kolejności przyjrzeć się drugiej i trzeciej części poematu, które „zupełnie jednak inaczej się przedstawiają”³⁵. Ale czy teza ta jest wystarczająca? Skarbowski traktuje każdą z części osobno, jednakże, jeśli przyjrzemy się *Dziadom* z perspektywy całości, wtenczas dopiero możemy każdą z części potraktować jak libretto operowe. Zważając na tę zależność i przyjętą za Bąk koncepcję ronda, można zasadnie przypuszczać, że *Widowisko* zostało skonstruowane na kształt uwertury ogniskującej oraz sygnalizującej wątki i tematy całości.

pierwszej *Dziadów*. Mickiewicz mógł bowiem inspirować się działaniem sceny obrotowej, która taką zmianę by wywoływała. Jednakże nie ma żadnych wzmianek o tym, że poeta widział ten efekt teatralny w Wilnie (chyba, że *Widowisko* powstało później, a działanie takie zobaczył w jednym z teatrów europejskich). Mógł także zainspirować się efektem teatralnym, jaki dawały tzw. sceny symultaniczne, które pojawiały się w Polsce podczas prymitywnych wstawień amatorskich w XIX wieku. Zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971, s. 20–21; 34–36; 83–84.

³³ Pieśń Strzelca została zaczerpnięta z I części opery Webera. W *Dziadach* brzmi ona następująco: „Śród wzgórków i jarów / I dolin, i lasów / Śród pienia ogarów / I trąby hałasów”. Zob. A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 111. W *Wolnym strzelcu* jest podobnie tylko z muzyką.

³⁴ J. Skarbowski, dz. cyt., s. 131.

³⁵ Tamże.

Doskonale widać to na przykładzie monologu Dziewicy, który rozpoczyna się od zgaśnięcia wszystkich świateł: „Świeco niedobra! właśnie pora była zgasnąć!”³⁶. Podobnie zaczyna się druga część *Dziadów*, w didaskaliach czytamy: „Żadnej lampy, żadnej świecy, / W oknach zawieście całuny. / Niech księżyc jasność blada / Szczelinami tu nie wpada”³⁷. Ciemność w obu przypadkach inauguruje opowieść o: „Smutnych dziejach! Jakie smutnej źródłem są nauki”³⁸, odsłaniając świat metafizyczny³⁹. Innym motywem powracającym w kolejnych częściach jest jaskinia:

Witajże, ma jaskinio – na wieki zamknęci,
 Nauczmy się więźniami stać się z własnej chęci –
 Czyż nie znajdziem zatrudnień? Mędrce dawnych wieków
 Zamykali się szukać skarbów albo leków
 I trucizn – my niewinni młodzi czarodzieje
 Szukajmy ich, by otruć własne swe nadzieje
 A jeżeli do grobu wstęp wiar[ą] zawarty,
 Pochowajmy swą duszę za życia w te karty
 Można pięknie zmartwychwstać i po takim zgonie,
 I przez ten grób jest droga na Elizu błonie.
 Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata
 Nudnej rzeczywistości nagrodzi się stara.⁴⁰

Świat, z którego bohaterka dobrowolnie rezygnuje, to świat, w którym nie ma miejsca dla ludzi rozmarzonych i wrażliwych. Widać przy tym wyraźnie, że sugerowana w monologu zapowiedź zamknięcia jest zasadniczo motywem powracającym w wypowiedziach pozostałych bohaterów *Dziadów*. Przykładem Gustaw z części czwartej, który – podobnie jak Dziewica – wybiera samotność zamiast rozczarowującej i nieciekawej rzeczywistości. Samotny – ale nie z własnej woli – jest także Więzień z części trzeciej oraz dusze czyścicowe z części drugiej, pokutujące za odsunięcie się od świata. W tym kręgu tematycznym najbardziej istotne wydaje się, że słowa Dziewicy wpływają na charakter i los bohaterów pozostałych części poematu, które tym samym czują się uwięzione kolejno w świecie cielesnym i w świecie jako takim – nieczułym, nudnym i okrutnym. Echa słów bohaterki znajdują również swój ironiczny komentarz w balladzie *Upiór*, w której pojawia się postać człowieka umarłego dla świata.

³⁶ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 99.

³⁷ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, w: tegoż, dz. cyt., s. 13.

³⁸ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 99.

³⁹ Zob. M. Forysiak, *Podwójne życie „Dziadów”. Zapoznane motywy, nierozpoznane znaczenia*, Lublin 2022, s. 29.

⁴⁰ Tamże, s. 100.

Zapobiec zamknięciu może tylko druga osoba:

Wszystkie stworzenia mają swe istoty bliźnie [...]
Pyłek błędzący wśród istot ogromu,
Padnie w końcu na serce bliźniego atomu;
Ale tylko serce czułe z dozgonną tęsknotą
W rodzinie tworów jedną ma zostać sierotą? [...]
O, gdybyśmy dzielące rozerwawszy chmury,
Choć przed zgonem spotkali się pióry,
Lub słowem tylko, wzrokiem – dosyć jednej chwili,
Dosyć, by się dowiedzieć tylko, żeśmy żyli.
Wtenczas dusza, co ledwie czucia swe ogarnia,
W której rozkosze truje więzadeł męczarnia,
Z ciemnej, głuchej jaskini stałaby się rajem!⁴¹

Przytoczony monolog powraca (przekształcony) w historii Gustawa, bo wiem mężczyzna decyduje się odrzucić świat, aby żyć tylko miłością do swojej ukochanej oraz fabułami „książek zbójeckich”⁴². Podobnie jak Dziewica, która myśli o Platonie, wierzy w koncepcję dusz bliźniaczych. Zasadniczo dzięki drugiej osobie zamknięcie – jaskinia – może stać się rajem. Gustawowi nie udaje się przezwyciężyć samotności i spotyka go śmierć wewnętrzna. Klęskę ponoszą również Zosia i Widmo z drugiej części cyklu na świecie żyjący, ale nie dla świata.

W monologu Dziewicy znajdziemy również bezpośrednie sygnały *Wielkiej Improwizacji*⁴³:

Cieniów? Nigdyż nie było między ziemską bracią
Takich cieniów, śmiertelną więzionych postacią?
Dusze ich wzięłyż bytność z poetów wyroku.
Kształty odlaneż tylko z pięknych słów obłoku?
Nie mogę przyrodzenia tą myślą obrażać,
Nie mogę bluźnić twórcy – i siebie znieważać.⁴⁴

Słowa dziewczyny zasadniczo są przestrożą i ujawniają fakt, że pragnienie poznania jest groźną pokusą. Naturalnie uwięziony i samotny Konrad

⁴¹ Tamże, s. 100–101.

⁴² „Książki zbójeckie” są również motywem wywiedzionym z monologu Dziewicy: „Co dzień z pamiętką nudnych postaci i zdarzeń / Wracam do samotności, do książek – marzeń”. Zob. Tamże, s. 99. Dziewczyna dokonuje interpretacji romansu pani de Krüdener, czerpiąc z niego naukę o tym, czym jest miłość.

⁴³ Dodajmy, że zarówno monolog Dziewicy, jak i *Wielka Improwizacja* przypominają w swojej budowie arię operową.

⁴⁴ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 100.

wzgardza światem i odrzuca go w imię własnej wyższości. Motywy z uwertury powinny znaleźć swoje odzwierciedlenie w całości tzn. w pozostałych częściach cyklu.

Oczywiście wątków powracających w całych *Dziadach* jest znacznie więcej, przytaczam tylko wybrane, by ukazać fenomen świata poematu w układzie: część I – *Upiór* + część II – część IV – część III. Tak skonstruowana przestrzeń przedstawia a nade wszystko wyraża rzeczywistość realną, konkretną i w określonym czasie – zasadniczo wydarzenia następują po sobie w porządku linearnym. Bohaterowie dramatu żyją (lub nie) tu i teraz, dzieląc troski i radości, miłości i nienawiści, czułość i gniew... żyją w pewnym przecuciu innego niematerialnego świata. Odsłaniają się poprzez wydarzenia następujące kolejno po sobie. Postacią czasową tego miejsca są struktury muzyczne dostrzegalne na poziomie tekstu, dość przypomnieć arie i recytatywy czy pieśń Strzelca wywiedzioną od Webera. Tym samym, traktując *Widowisko* jako uwerturę, trzeba mieć na względzie, że, prócz łańcucha motywów i wątków, w pozostałych częściach powielane są również struktury muzyczne tych numerów. Rezonujący muzycznie świat *Dziadów* to mowa, która: „tyczy tego, co można określić w pojęciach i wyrazić w słowach – tajemników Bytu rozjaśnionych światłem rozumu; z drugiej zaś dotyka tego, co się w słowach wypowiedzieć nie da: głębi i skrytości Bytu, Tajemnicy”⁴⁵. Z inną konstrukcją podmiotowości będziemy mieć do czynienia, jeśli przyjmiemy układ: *Upiór* + część II – część IV – część III – część I.

„Świat” po tamtej stronie

„Świat” po tamtej stronie jest w zasadzie niewidzialny, to niematerialna rzeczywistość posyłająca na naszą stronę znaki – czyli zjawy. Zaświat nie jest tworem wyobraźni, wręcz przeciwnie – istnieje niezależnie od nas w swoim tajemniczym istnieniu-nieistnieniu, dzięki muzyce, która pragnie go wyrażać. Romantyczny kompozytor odczuwa ten i tamten świat, rzeczywistość podwójną, rozszczepioną. Materia dźwiękowa formuje zaświat u Mozarta, Webera i Verdiego. Jak sygnalizował Pocij:

Mniemać trzeba, iż owe kolejne miejsca tknięte zaświatem w twórczości wymienionych kompozytorów poczęły się z osobliwego współgrania: wierzeń pierwotnych („archetypowych”), co drzemią w naszej podświadomości, i wyobraźni poetycko-muzycznej.⁴⁶

⁴⁵ B. Pocij, dz. cyt., s. 131.

⁴⁶ Tamże, s. 140.

W *Wolnym strzelcu* zaświat wznieca pierwotny lęk, przykładem scena przywoływania Samiela, złego ducha, w Wilczym Jarze. Mickiewicz tymczasem wzywa w *Dziadach* zjawy.

Zaproponowana koncepcja układu: *Upiór* + część II – część IV – część III – część I, wydaje się dość ryzykowna, bo gubiąca porządek linearny. Owa dziwna kolejność projektuje szereg wątpliwości. Czy akcja *Widowiska* rozgrywa się równolegle do pozostałych części poematu? Czy wręcz przeciwnie, jest ich następstwem? Jeśli tak, to dlaczego ogniskuje w sobie motywy i wątki całości? W tym miejscu warto powrócić do koncepcji jednostkowej podmiotowości Tylora, w myśl której tożsamość jednostki konstytuuje się w autonarracji złożonej z pojedynczych wydarzeń. Tym samym możemy potraktować *Dziady* (mam tu na myśli cały cykl) jako jednostkową opowieść, osadzoną w świecie po tamtej stronie, w którym teraźniejszość, krzyżuje się równocześnie z przeszłością i przyszłością. Nie bez znaczenia będzie tu także problem zespolenia czasu i muzyczności dla fenomenu jakim zamierzam się zająć.

Przyjrzyjmy się ponownie monologowi Dziewicy:

Witajże, ma jaskinio – na wieki zamknęci,
 Nauczmy się więźniami stać się z własnej chęci –
 Czyż nie znajdziem zatrudnień? Mędrce dawnych wieków
 Zamykali się szukać skarbów albo leków
 I trucizn – my niewinni młodzi czarodzieje
 Szukajmy ich, by otruć własne swe nadzieje
 A jeżeli do grobu wstęp wiar[ą] zawarty,
 Pochowajmy swą duszę za życia w te karty
 Można pięknie zmartwychwstać i po takim zgonie,
 I przez ten grób jest droga na Elizu błonie.
 Zamieszkałym wśród cieniów zmyślnego świata
 Nudnej rzeczywistości nagordzi się stara.⁴⁷

W tym przypadku horyzont zamknięcia, o którym mowa, nabiera zupełnie innego znaczenia. Jeśli bowiem przyjmiemy, że teraźniejszość *Dziadów* krzyżuje się z przeszłością i przyszłością, to dostrzeżemy, że historia o dobrowolnej – lub nie – rezygnacji ze świata jest tak naprawdę opowieścią o wychodzeniu z zamknięcia. Zauważmy, że zarówno Gustaw, Konrad i Dziewica szukają drugiej połowy swojej istoty, dzięki której – kiedy zjednoczą swoje dwa osobne „ja” – będą mogli opuścić platońskie jaskinie. Tym samym poemat Mickiewicza nabiera znaczenia bardziej ogólnego, staje się zasadniczo uniwersalną opowieścią o wychodzeniu z przestrzeni samotności. Umieszczenie części pierwszej na końcu cyklu projektuje takie odczytanie

⁴⁷ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 100.

i je uzasadnia, jako że akcja utworu składa się z łańcucha zdarzeń następujących po sobie cyklicznie. Dość wspomnieć, że Gustaw z czwartej części odrzuca świat dla miłości, a Konrad z trzeciej części i Dziewica z pierwszej żałują, że nie mają nikogo, kto zdołałby ich zrozumieć i potrafił sprawić, by „głucha jaskinia stała się rajem”⁴⁸. Ów czas-okrąg wydaje się być powiązany z samym świętem dziadów – obrzędem. Czas poddany formule cykliczności sprawia, że postaci powracają do ustalonego schematu: ucieczki z zamknięcia. Motyw odejścia i powrotu staje się immanentną częścią narracji snutej przez „ja” bohatera poematu.

Należy zauważyć, że tak skonstruowana przestrzeń dramatu objawia zaświat, miejsce, w którym, bohaterowie nie żyją tylko tu i teraz; które wznieca pierwotny lęk, dreszcz strachu – przed samotnością. Kompozytor-Mickiewicz, by to przedstawić, używa dźwięków – idiomów swojej mowy. Muzyka oddaje „zaświatowe” normy, stając się zasadniczo ramami czasu i czasem w ogóle. W przeciwieństwie do pierwszej koncepcji układu – gdzie była ona dostrzegalna na poziomie tekstu – w tym przypadku jest ukryta – pojawia się w przebiegu utworu jako sekwencja chwili terażniejszych, utrzymanych retencyjnie i złączonych ze sobą w pewne continuum. To nie formy muzyczne są prymarne – muzyka, schowana głęboko pod powierzchnią tekstu słowa artystycznego, oddaje przepływ czasu i wywołuje nawroty poszczególnych motywów, podtrzymując obrzęd. Jak podaje Carl Dahlhaus: „To, co przypomniane i co – jako przywołane, ponownie uświadomione – zostaje zlokalizowane w terażniejszości, zabarwione jest zarazem przeszłością, z której pochodzi. Czasy krzyżują się ze sobą”⁴⁹. Tym samym nie dziwi, że Dziewica staje przed dylematem Konrada, ale nauczona doświadczeniem nie będzie bluźnić Bogu: „Nie mogę przyrodzenia tą myślą obrażać, / Nie mogę bluźnić twórcy – i siebie znieważać”⁵⁰. Muzyka będąc „upostaciowionym czasem” staje się swoistym regulatorem przebiegu akcji a zarazem kształtuje podmiotowość „ja” bohatera *Dziadów*, uczestniczące w obrzędzie i podlegające wiecznym odnowom i przeobrażeniom.

Bohaterka *Widowiska* mówi:

Wtenczas przeszłość do życia moglibyśmy wcielić,
Spomnieniem; można by się z przeszłości weselić
W przeczuciu, a obecnych chwil lubych użyciem
Łącząc wszystko, żyć całym i zupełnym życiem.⁵¹

⁴⁸ Zob. tamże, s. 101.

⁴⁹ C. Dahlhaus, dz. cyt., s. 95.

⁵⁰ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 100.

⁵¹ Tamże, s. 101.

Dziewica pragnie, jak już na wstępie zasygnalizowano, dołączyć do terażniejszości, przyszłości i przeszłości. Zwróćmy uwagę, że ta augustyńska koncepcja realizuje się w muzyce, która podobnie jak czas: „jest wyłącznie środkiem (*Medium*) dla procesów, które w nim zachodzą, czy też on jest »dzianiem się«, które przechodzi z przeszłości w terażniejszość lub zbliża się ku terażniejszości od strony przyszłości”⁵²; muzyka jest zarówno „w czasie” i ma „czas w sobie”. Tak skonstruowany świat *Dziadów* pozwala na trwanie obrzędu poprzez odtwarzanie tego, co już się zdarzyło oraz tego, co dzieć dopiero się będzie. Umieszczenie części pierwszej na końcu cyklu projektuje taką możliwość.

Czytając *Dziady* w przedstawionym tu kontekście (część I – *Upiór* + część II – część IV – część III i *Upiór* + część II – część IV – część III – część I) widać obecność dwóch różnych możliwości interpretacyjnych odsłaniających muzyczność dzieła: świata i zaświatu. Traktując *Widowisko* jako uwerturę, przestrzeń dramatu przedstawia rzeczywistość realną, uporządkowaną według konkretnych i cyklicznych – bo powracających w kolejnych częściach dzieła – struktur muzycznych (arii, recytatywów itp.). Skonstruowany w ten sposób świat *Dziadów* konstytuuje „ja” bohatera poprzez muzykę *Zeitgestalt*. Tym samym jednostkową opowieść odsłaniają wydarzenia następujące kolejno po sobie, przy czym będące echem – swoistym powidokiem – przeszłości już opowiedzianej. Kiedy jednak umieścimy część pierwszą na końcu cyklu, odczytanie będzie zgoła inne – odejdziemy od linii na rzecz okręgu powiązanego z obrzędem. W tym przypadku muzyka nie objawia się w strukturach numerów muzycznych, tylko głęboko schowana pod powierzchnią tekstu, reguluje czas od wewnątrz poematu, dzięki czemu terażniejszość *Dziadów* krzyżuje się równocześnie z przeszłością i przyszłością. Tak zaprojektowana przestrzeń wyraża zaświat, rzeczywistość niematerialną, posyłającą na nasz świat upiory; rzeczywistość, w której bohaterowie nie żyją tylko tu i teraz, a w nieskończoności, podlegającej stałym odnowom i przeobrażeniom.

Przedstawione propozycje z pewnością nie wyczerpują innych możliwych układów dramatu i jego interpretacji – tym bardziej, że Mickiewicz cyklu nie skończył i – dodajmy – zdecydował się swoje zapiski spalić, ocalając *Widowisko*. Nade wszystko zasadne wydaje się dociekanie w jaki sposób oddziałują i współtłustnieją ze sobą nawzajem poszczególne ogniwa cyklu, skoro nie możemy *Dziadom* nadać jednoznacznie skończonej formy. Na koniec przytoczę jako komentarz słowa Przybylskiego: „Czytanie formy otwartej jest bardzo szczególne. Wszystkie znaczenia, sensy i syntezy, które powstają w czasie

⁵² C. Dahlhaus, dz. cyt., s. 92.

lektury, są w jakiś sposób zawieszane. Każdy następnny fragment może wywrócić najbardziej skrupulatne ustalenia”⁵³.



Natalia Kaminiczna (Adam Mickiewicz University in Poznań)
ORCID: 0000-0001-8696-9290, e-mail: kaminicznanatalia@gmail.com

THE WORLD AND THE BEYOND: THE MUSICALITY OF “DZIADY”
PART I

ABSTRACT

The article is devoted to the composition of Adam Mickiewicz’s *Dziady*. The author makes the *Widowisko* the starting point of this essay, as it contains the beginnings of ideas continued in the further parts of Mickiewicz’s work. She proposes the following concepts of the arrangement: part I – *Upiór* + part II – part IV – part III and *Upiór* + part II – part IV – part III – part I. The analysis reveals the musicality of the cycle, as music, being a “temporal figure” (*Zeitgestalt*) or “figured time” (*gestaltete Zeit*), constitutes Mickiewicz’s “I” of the hero of *Dziady*, part one. Using the terminology developed by Bohdan Pocij, the author identifies the space of the drama with the musical world and the afterlife. In addition, the study brings Mickiewicz’s connections with opera and theatre closer.

KEYWORDS

Adam Mickiewicz, *Dziady*, *Widowisko*, subject, composition,
the musicality of literature, philosophy of music



⁵³ R. Przybylski, dz. cyt., s. 8.