

IRENA SŁAWIŃSKA

O STRUKTURZE SŁOWNEJ III CZ. *DZIADÓW*
(ZARYS PROBLEMATYKI)

Przedstawiając francuskim czytelnikom swe *Dziady* w 1834 r. z uderzającym akcentem pragnął Mickiewicz zwrócić ich uwagę na bogactwo, różnorodność, wielowarstwowość utworu, wyrażoną nieustanną zmianą „tonu i rytmu”. Wskazując na to bogactwo *Dziadów*, przybierał uśmieszek rzekomej wyższości: „... te nieustanne przejścia ze świata fantazji do rzeczywistości, owe egzorcyzmy, owe wyrażenia obrzędowe i sakramentalne, które zdają się wyjęte z średniowiecznych kronik, zmieszane z aluzjami miejscowości i współczesnego stanu politycznego i wiejskiego życia, wszystko to mocno razi nasze przywyknienia literackie i dramatyczne... Różnorodne pojęcia poety wpłynęły na formę i styl *Dziadów*; toteż znajdujemy tu opowiadania w starym stylu biblijnym, liryczne hymny, piosenki przy kielichu, kolędy Bożego Narodzenia, złośliwe wiersze, zwrócone ku moskiewskiemu carowi, słowem jest to nieustanna zmiana tonu i rytmu”.

Rzekomy dystans, jaki tu przybiera poeta, jest oczywiście maską dla pełnej świadomości własnego nowatorstwa. Wypowiedź poety zdaje się wskazywać, że nowość tę upatrywał sam poeta w strukturze słownej *Dziadów*, w jej nadzwyczaj śmiałym zróżnicowaniu. Też tę postawił też ostatnio Kleiner w swej monografii.

Dlaczego więc tą strukturą słowną zajmowano się u nas tak niewiele? Wprawdzie każde niemal studium przynosi jakieś spostrzeżenia, brak dotąd jednak dzieła, które by objęło całokształt zagadnień związanych z językiem utworu. Spośród nowszych opracowań najbardziej ważką, najbardziej dążącą w głąb analizę języka *Dziadów* przynosi monografia J. Kleinera: z konieczności jednak praca, poświęcona całej twórczości poety, nie mogła wejść dostatecznie szczegółowo w problematykę jednego utworu. Autor zanotował wiele kwestyj, dał przykładowe analizy (np. świetny rozbiór komediowych rysów dialogu w scenie VIII), przede wszystkim zaś uwydatnił samą wagę problemu. Zagadnienia w pełni jednak nie omówił. W zestawieniu z analizą Kleinera osiągnięcia innych badaczy w tej dziedzinie wydają się całkiem ułamkowe: o sprawy języka potrącają tylko okazjonalnie, wnosząc zresztą ciekawe nieraz uwagi (np. Kubacki o charakterze monologu u Mickiewicza).

Niniejszy szkic — pisany po latach czytelniczego raczej niż fachowego obcowania z utworem — ma na celu zarysować problemy badawcze, związane ze strukturą słowną *III cz. Dziadów*. Czyni to z konieczności ogólnie, wykorzystuje oczywiście cudze spostrzeżenia i odkrycia, zbiera je i apeluje do badaczy Mickiewicza o szczegółowsze i pełniejsze studia. Na tym miejscu znajdują się tylko sygnały, wskazujące na kręgi zagadnień najbardziej ważne (w przekonaniu autorki), najbardziej warte głębszych dociekań.

Wielokrotnie wspomiano o wielości „języków” w *Dziadach*, o zróżnicowaniu słownictwa i składni w kwestiach poszczególnych postaci, wskazywano na ostro rysujący się kontrast np. między językiem Senatora i ks. Piotra. Jest to tradycyjny problem „indywidualizacji mowy”, na terenie utworu szczególnie żywy i oryginalny. Wielkie osiągnięcia *Słownika Mickiewiczowskiego* pozwolą dziś na nieodparty dowód tam, gdzie dotąd rzucano ogólnikowe uwagi. W oparciu o *Słownik* będzie można wyróżnić nie tylko język pewnych ugrupowań (np. młodzieży patriotycznej), lecz także dostrzec indywidualny charakter postaci w obrębie każdej grupy. Własny język ma przecież nieomal każdy z więźniów,

współtowarzyszy Konrada w sc. 1. Szczegółowsza analiza tych „*idioms*” (które odnotowuje także Weintraub w książce *The Poetry of Adam Mickiewicz*, Leiden 1954) wskaże też jaśniej na charakter i ocenę postaci, na jej przynależność ideologiczną.

W zakresie słownictwa szczególną wagę mają naturalnie wypowiedzi Konrada. Występują tam wyrazy, mocno akcentowane, które zresztą zatrzymywały już uwagę badaczy (np. sen, marzenie, wyobraźnia). I w tym zakresie studia nad rodowodem ideowym monologów Konrada znajdują oparcie w zbadaniu jego systemu językowego, jego systemu pojęć.

Odnotowano też reminiscencje obce w słowniku *Dziadów* drezdeńskich: biblijne, liturgiczne. Z drugiej zaś strony odezwały się głosy deprecjonujące nasilenie tych wpływów. Tylko badanie językowe może rozstrzygnąć te kontrowersje, pokazać *ad oculos*, jak bardzo język *Dziadów* jest nasycony motywami, frazeologią, większymi konstrukcjami słownymi bezspornie rodem z Pisma Św.

Sz szczególnie pasjonującym problemem badawczym jest rola barbaryzmu i wulgaryzmu w utworze. Oba zjawiska wiążą się najściślej z oceną przedstawianego świata; z nich ocenę tę od czytujemy zupełnie jednoznacznie.

Na ogół francuszczyzna utworu opatrzona jest wyraźnie znakiem ujemnym: spotykamy ją przecież w ustach Senatora i jego popleczników, także w *Salonie Warszawskim* towarzystwo stolikowe mówi po francusku (choć inaczej niż w sc. VIII: tę francuszczyznę słyszymy w wersji polskiej, zgodnie zresztą z konwencją dramatyczną) — ale przecież i wyrok „prawej strony” na Senatora słyszymy w tym języku („Il crèvera dans l’instant”). Wyrok ten wplata się w *recitativa* sceny balowej.

Interesującym terenem badawczym są też rusycyzmy, zresztą dość nieliczne w utworze (gdyż Senator i jego klika mówią po francusku), zjawiające się właśnie w ustach „prawej strony”: *turma*, *ukaz*, jak gdyby na określenie ucisku i terroru carskiego nie było odpowiednika w żadnym innym języku.

Zwracano uwagę na poliglotyzm złego Ducha, oczywiście najwyraźniej negatywnie traktowany; przeciwstawia mu się prostota ks. Piotra i — łacińska formuła egzorcyzmów, patetyczna w swej

zwiążłość: i bezpośredniej władzy nad Duchem. Jedyne to język obcy o zawartości zawsze dodatniej w utworze! Oczywiście jako język liturgii.

Ciekawa historia i z wulgaryzmami: w ustach Senatora demaskują one zupełny brak kultury moralnej — przy powierzchownej ogładzie towarzyskiej — jego złośliwość i pogardę dla człowieka, gotową zawsze do dzieła zniszczenia, jego niehumanistyczny stosunek (jakby się dziś powiedziało). Ale wulgaryzmy jawią się także w języku „prawej strony”: „Chcę mu scyzoryk mój w brzuch wsadzić lub zamalować w pysk” (Justyn Pol do Bestużewa). Wtedy są one wyrazem nabrzmiałego gniewu patriotycznego, który rwie się do odwetu. Wulgaryzm ujawnia więc dwa zupełnie przeciwstawne systemy wartości: Polaków i Senatora. Oczywiście tylko bliższa analiza zjawiska tej polaryzacji wyjaśni w pełni sprawę.

Jakaż odległość od tych wulgaryzmów do koronkowego języka Ewy i aniołów! Prof. Kleiner podkreślił momenty „dziecięcej” stylizacji, ważnej dla koncepcji „ofiary dziecinnej” i dla idei, że modlitwa i ofiara dziecka może wyrównać wiele zła. W konstrukcji tego mistycznego aspektu *Dziadów* słownictwo ma swój oczywisty udział. Ale i dokoła tego języka zjawia się jakby cień parodii: to „dziecięcy” język diabła po *Improwizacji*...

Wspomnieliśmy wyżej o pewnych motywach słownych, o wyrazach, obciążonych szczególnym znaczeniem i szczególnie częstych. Za takie „kluczowe słowa” (*key-words*) w scenie więziennej uznał Weintraub zemstę i upióra.

Ale te słowa mają tylko jeden pokład znaczeń i dlatego łatwe są do odczytania. Sprawa bardziej się komplikuje w związku z tymi motywami, które stają się zarodkiem całych obrazów o niewątpliwie bardziej złożonym znaczeniu, takimi jak róża, lilia, kruk. Były one zresztą już wielokrotnie przedmiotem rozbieżnych interpretacji: próbowano je odczytać w większych kontekstach, wskazywano na różne odległe i nie przewidziane filiacje. Semantyka tych motywów słownych wybiega oczywiście poza sprawę leksyki.

Wyrasta tu zagadnienie metaforyki *Dziadów*, przedstawień wtórnych, obrazów, wywołanych słowem poetyckim. I ta metaforyka była już przedmiotem rozważań. Wydaje się jednak, że

warto ją poddać nie tylko ideowej interpretacji, lecz przede wszystkim związać z całością utworu jako dramatu, gdzie wszystko przecież służy naczelnemu zamysłowi konstrukcyjnemu. Pozorna dygresyjność wielkich partii utworu skłaniała do wyizolowania metafory z całości dramatu. Tymczasem związek ten jest oczywisty, że przypomnimy choćby motyw róży, który zjawiony zrazu tylko w obrazie poetyckim, później wchodzi jako *dramatis persona*. Można tu mówić o realizacji metafory. Warto by też prześledzić powrotność pewnych metafor i ich wpływ na przebieg akcji w planie zdarzeń wewnętrznych i procesów moralnych. Przybliżenie metaforyki utworu rozjaśniłoby sprawę motywacji nadnaturalnej, której ukryte korzenie wplatają się w przedstawienia wtórne; one to bowiem jawią się jako sygnały, zapowiedzi, ostrzeżenia.

Jeszcze inaczej z wielkimi obrazami poetyckimi, jakie tworzą przede wszystkim sceny widzenia. Spotykamy się tu właściwie z typem „relacji współczesnej”, odtwarzającej zdarzenia, rozgrywające się jednocześnie na innym, niedostrzegalnym dla widzów planie. Stąd konieczność sprawozdania i sprawozdawcy. Jest to od dawna praktykowany sposób przekroczenia ograniczeń dramatu. Włączenia w dramat dodatkowych planów — wielka śmiałość i nowatorstwo *Dziadów* polega na stworzeniu tyłu i tak nieprzewidzianych planów: przyszłość narodu w nieokreślonym bliżej czasie (widzenie ks. Piotra), unaocznienie dogmatu Świętych Obcowania (widzenie Ewy), realizacja zatorów psychicznych jednostki (sen Senatora), więc płaszczyzna ściśle psychiczna, subiektywna w przeciwieństwie do widzenia Ewy i ks. Piotra, gdzie odstania się zupełnie inna, ogólniejsza, obiektywna rzeczywistość. W słowach tylko zarysowuje się obraz zjawy w sc. IX — słusznie mówi prof. Kleiner o charakterze słuchowiska, przysługującym pewnym scenom. Stąd ta wielka ilość samodzielnych, rozbudowanych „obrazów słownych” warta jest analizy nie tylko ze względu na zawartość ideową, ale i jako zjawisko językowej struktury *Dziadów*. Trudno się bowiem opędzić pytaniu: dlaczego opisem zastąpił Mickiewicz efekty wizualne nawet tam, gdzie takie efekty byłyby możliwe? Czy istotnie świadomie tworzył swój dramat jako dramat nie-

sceniczny, dramat do czytania? Przeczyłyby temu inne zjawiska, nawet w płaszczyźnie ściśle słownej: wielka teatralizacja słowa, o której za chwilę.

Osobne studium można by poświęcić zbadaniu konstrukcji dialogów w *Dziadach* drezdeńskich. Zbadano oczywiście ich bogactwo i różnorodność, stwierdzono stylizację na potoczność, ale nikt właściwie poza Kleinerem nie poddał tych dialogów szczegółowemu oglądowi. Nasze zdziwienie tym zaniedbaniem nie powinno być tak wielkie, skoro weźmiemy pod uwagę fakt, że do niedawna narzędzia badawcze były bardzo prymitywne w tym zakresie — nie wiedzieliśmy, co tu badać. Na pewno otwiera się tu zagadnienie bardzo skomplikowane i niełatwe: dlaczego każdy dialog *Dziadów* jest tak odrębny, niepodobny do drugiego? co stanowi o tej odrębności? Pewne różnice rzucają się w oczy: spostrzegamy od razu, że dialog „sceny śpiewanej” na balu podlega specjalnym prawom kształtującego go rytmu, że inaczej zupełnie, według innego prawa, rozwija się rozmowa więźniów w celi Konrada, zaś jeszcze inaczej wyglądają chóralne układy głosów w sc. III. Własną konstrukcję ma też dialog Kobiety z Guślarzem na cmentarzu (sc. IX), gdzie Guślarz obejmuje rolę sprawozdawcy, relacjonującego z pewnego dystansu wywołane duchy, Kobieta zaś prowokuje relację pytaniem: „Co widzisz?”

Wspominaliśmy poprzednio o dziwnej polaryzacji, jaką obserwujemy na terenie wulgaryzmów. Podobne rozszczepienie pojawi się w związku z pewnym typem dialogu, który moglibyśmy określić jako badanie, dochodzenie. Typ ten wystąpi dwukrotnie: taki charakter przybiera rozmowa Senatora z ks. Piotrem w sc. VIII, gdzie Senator usiłuje wy badać powiązania ks. Piotra z Rollisonem — ale również „inkwizytorski” charakter ma dialog ks. Piotra z Duchem, zmierzający do wydobycia prawdy o Rollisonie. Pewna równoległość rysuje się wyraźnie: w obu scenach jedna strona aktywnie prowadzi dochodzenie, wywiera nacisk na drugą, osacza pytaniami, druga zaś stawia opór. Ale na podobnym schemacie oparte — jakże to różne sceny! Inaczej zrealizowane, innym opatrzone znakiem, bo sytuacja jest inna: ks. Piotr reprezentuje w stosunku

do Ducha prawdziwy autorytet, prawomocną władzę, podczas gdy Senator — tylko bezsilną wściekłość. Ks. Piotr żąda prawdy o Rollisonie, by mu pomóc, Senator — by zgubić obu.

Nawet w obrębie ściślej „konwersacyjnych” dialogów — jakąż różnaitości! Za konwersacyjne sceny możemy uznać scenę więzienną (sc. 1), *Salon Warszawski* (sc. VII) i bal u Senatora (sc. VIII). „Trzy sceny historyczne *Dziadów* są scenami życia towarzyskiego” — pisze J. Kleiner. Żadna z tych scen nie jest jednolitą całością: każdą interpolują inne struktury słowne, przede wszystkim opowiadania i każda kilkakrotnie zmienia swój charakter. Najbardziej barwna, najbardziej dynamiczna jest niewątpliwie scena VIII — scena recepcji u Senatora, rozszerzona przestrzennie o przyległe salony i salę śledczą, przerywana ciągle wejściem nowej postaci (lokaja, Rollisonowej, ks. Piotra).

Prof. Kleiner wydobyl z tej sceny nurt komediowego dialogu — nurt Doktora, któremu wciąż przeszkadzają w złożeniu donosu — ale takich równoległych czy przeplecionych ze sobą nurtów jest oczywiście więcej. Jako osobna całośćka wchodzi w tę scenę wspomniane już badanie ks. Piotra, dwie sceny z Rollisonową — o różnym zresztą charakterze — dwie przypowieści, nagle przerzucające nas w inny nastrój i inną strukturę słowną, wreszcie spotkanie ks. Piotra z Konradem, jedyny dialog już pod nieobecność Senatora i tłumu. Ominęliśmy w tym wyliczeniu całą wstawkę operową, też przecież niejednolitą w swej strukturze. Zasadniczą kanwą dialogową tej sceny, kanwą, na której tle prze-wijają się te wszystkie wstawki, stanowi rozmowa Senatora z poplecznikami (Doktorem, Pelikanem, Bajkowem), przeskakująca z tematu na temat, zahaczona nieraz o wejście nowej osoby. Jest to wyścig pochlebstwa i domyślności w odgadywaniu życzeń Senatora — Pelikan i Doktor rywalizują w tym względzie, odpychają się wzajemnie i chcą przyćmić wzajemnie swoje wpływy. To tworzy podskórne, istotnie komediowe w typie, napięcie tej sceny. Ale komediowość schematu zmienia fakt, że wyścig ten odbywa się kosztem cudzym i prowadzi do zguby Rollisona.

Istnieją jednak również głębsza więź, spajająca w ramach sceny VIII fragmenty dialogów o bardzo różnym nawet charakterze:

to motyw Rollisona, wracający ciągle w rozmowach. Wprowadzony najpierw w dialog Senatora z Pelikanem, potem obecny w następującej scenie z Rollisonową, w przesłuchaniu Księdza, wraca jeszcze przy końcu. Nic dziwnego — to przecież motyw reprezentatywny: nieobecny w tej scenie Rollison jest przecież wciąż „przytomny” jako przedstawiciel „ofiary dziecinnej”. I przez to Rollison mocą ciągłej obecności w rozmowach, myślach, uczuciach i modlitwach postaci staje się jednym z naczelnych bohaterów, motywujących przebieg akcji.

Motyw Rollisona spaja też dwa style tej sceny, istniejące tu analogicznie do dwóch stylów sceny więziennej, trafnie podchwyconych przez Kleinera. W scenie więziennej (sc. 1) dostrzegł Kleiner starcie dwóch stylów: „realistycznego” (codziennego, potocznego) z „romantycznym” (patetycznym, emocjonalnym), przynależnym do planu epickiego utworu. Tu, w scenie VIII, jeszcze jaskrawsza dwutorowość: brutalnej wulgarności Senatora przeciwstawia się zwięzły i mocny spokój ks. Piotra, rozgadanej francuszczyźnie senatorskiego otoczenia — gnomiczna zwartość słów Księdza i całej „prawej strony”. Starcie tych dwóch stylów jest o tyle dynamiczniejsze niż w scenie więziennej, że wyrasta z zaciętej walki między dwiema postawami i dwoma światami. Język Senatora — to brutalny wulgaryzm, skojarzony z elegancką francuszczyzną — język ks. Piotra ma cechy wyraźnej stylizacji ewangelicznej („Tyś powiedział”, przypowieści, gnomy, prorocstwa), stąd jego autorytatywność i uwznioślenie.

Dynamiczność sceny VIII polega również na tym, że sama w sobie wypełnia ona moralitetowy schemat „winy i kary”. Realizuje się on na Doktorze, ale mocą przepowiedni - paraboli ks. Piotra obejmuje także i Senatora.

Osobny problem kompozycyjny — to sposoby wiązania i rozcięcia tych typów dialogu, jakie tu spotkamy. Rzadko jest to powiązanie konwersacyjnego typu („*A propos* księdza...”), częściej gwałtowne przecięcie, wywołane czymś wejściem, włączeniem nowej osoby, później uderzeniem piorunu i zmianą arii. Wydaje się, że w partii końcowej, gdzie wyraźnie motywacja nadnaturalna osiąga supremację, panuje ona także nad dialogiem.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej (jakkolwiek i ten przegląd jest przecież bardzo pobieżny!) nad strukturą dialogu w scenie VIII, by przykładowo wskazać na zróżnicowanie dialogu w dramacie. Zróżnicowanie to wychodzi tym jaśniej, gdy scenę tę zestawimy z tak różną od niej sceną więzienną i jeszcze inną — sceną w *Salonie Warszawskim*.

W związku z tą ostatnią słusznie mówi prof. Kleiner o niedramatyczności. Istotnie, cała ta scena wypełniona jest dialogiem czysto konwersacyjnym, bez żadnych elementów sytuacyjnego (którego tak wiele w scenie VIII), bez takiej dynamicznej interferencji stylów, jakie tam można było zauważyć. Konstruuje tę scenę opowieść o Cichowskim, wstrząsająca swoją wymową, rzucona na tło „rozmowy przy drzwiach” i „rozmowy przy stoliku”, zakończona dyskusją literacką. I tu co prawda przeplatają się dwa równoległe dialogi: patriotycznej młodzieży warszawskiej i „stolikowego” towarzystwa, silnie odcięte tematyką, ale mniej skonstrastowane językowo. Siłę dynamiczną tego kontrastu osłabia głównie jego wyraźna „ekspozycyjność” i zbyt regularna przeplatanych głosów. Słusznie mówi tu Kleiner o „nazbyt celowej robocie kompozycyjnej”. Inaczej też niż w dwóch pozostałych „scenach towarzyskich” zastosował tu poeta system dwóch równoległych strumieni dialogowych, płynących nieprzerwanie obok siebie, tylko na przemian do nas przybliżanych i oddalanych. Ta dwutorowość zostaje przerwana tylko na czas opowieści o Cichowskim — tak długa wkładka epicka nie mogłaby się oczywiście pomieścić w systemie „przekładanki”. Poeta musiał skupić obie grupy i złączyć na chwilę, by je znowu — dla końcowego efektu — rozdzielić.

Potoczny dialog konwersacyjny, który tu został ogólnie nazskicowany na tle dwóch scen towarzyskich, nie wyczerpuje oczywiście całej problematyki struktury dialogowej *Dziadów*. Pominięto tu sceny z udziałem duchów, wszelkie partie stylizowane, chóralne, *recitativa*, wszelkie też formy pograniczne, gdzie dialog przelewa się już w wypowiedź o jednym aktywnym uczestniku. Pominięto też kapitalne zagadnienie konstrukcji repliki, która to sprawa wymaga oczywiście powiązania z układem składniowo-rytmicznym utworu. W poszczególnych wypadkach i o tę sprawę potraçał Kleiner.

W dialogach konwersacyjnych zjawiają się wstawki: kilka dłuższych opowieści (Kaprała, Sobolewskiego, Adolfa), przypowieści (ks. Piotra), bajki. Od dawna zwrócono uwagę na to wielkie nasilenie planu epickiego w utworze (że nie wspomnimy już o *Ustępie Dziadów cz. III*), dostrzeżono też jego główną rolę: rozszerzenia obrazu prześladowań. Tego bowiem dotyczą dwie centralne opowieści (Sobolewskiego i Adolfa). Przynależą one — strukturalnie — do tego samego typu opowieści ciągłej, zjawiają się podobnie na tle ogólnej rozmowy towarzyskiej, skupiają całe grono, trzymają w napięciu, wywołują zgodny rezonans (w scenie więziennej) lub rozbieżny, dramatycznie wyzyskany i wydobyty ironią (w *Salonie Warszawskim*).

Jakże inaczej poradził sobie poeta z wątkiem Rollisona, z „opowieścią” o jego męczeństwie! Poznamy ją nie z relacji ciągłej, włożonej we współczujące usta, lecz z aluzji, napomknień, trywialnych żartów Senatora, poplątanych płaczów zrozpaczonej matki, zeznań Ducha, jasnowidzeń ks. Piotra. Wątek Rollisona ma specjalną wagę dramatyczną, wiąże się najściślej z Konradem i ks. Piotrem, jest w przeciwieństwie do dziejów Cichowskiego, wciąż zmienny i aktualny, rozgrywa się jednocześnie, posuwa naprzód i zmienia w ramach dramatu. Został też wprowadzony w sposób niezwykle zróżnicowany i dramatycznie działający, z pominięciem tzw. motywacji realistycznej, gdyż on to realizuje „mistyczny” plan utworu.

Jakby wstępem do tych trzech opowieści o męczennikach są rozmowy w sc. 1, rozmowy, w których poszczególni więźniowie mówią o sobie, warunkach aresztowania, przeżyciach więziennych. Uderza wyraźny charakter ekspozycyjny tych powieści — mają one ukazać z bliska więzioną młodzież i wprowadzić zarazem w aurę prześladowań.

Jeszcze inny typ relacji spotkamy — jak już wspomniano — w sc. IX: typ relacji współczesnej o zdarzeniach, jednocześnie się odbywających.

Opowieści Kaprała też odbiegają znacznie od wymienionych relacji o męczennikach — nie tylko szczuplejszym rozmiarem i rubasznym językiem. Pojawiają się z wyraźną intencją moralizatorską

i uzyskują sens przypowieści, bardzo wyraźny w hiszpańskiej historii *sodalisa*, nie tracąc przy tym charakteru rubasznej gawędy żołnierskiej.

Przypowieści w ścisłym znaczeniu tego słowa włożył poeta w usta ks. Piotra — stylizowane biblijnie, z użyciem odrębnego słownictwa a nawet własnego, prymitywnego układu rymów. Wiemy, jaką mają rolę: jest to komentarz do śmierci Doktora, przede wszystkim zaś ostrzeżenie i zapowiedź kary dla najbardziej winnych, dla Senatora. Dzięki tej funkcji przypowieści te włączają się w profetyczne partie utworu.

Gdybyśmy na zasadzie tej wspólnej funkcji spróbowali zgrupować struktury słowne utworu, obok tych przypowieści znalazłoby się widzenie ks. Piotra a także bajka Goreckiego, wprowadzona w atmosferze humoru, ale tak kluczowa dla problematyki *Dziadów*. Prócz tego w tekście dialogów sc. VIII wyodrębniają się formuły o takim samym profetycznym charakterze. Są to przeważnie zwarte, gnomiczne dwuwiersze, związane rymem i w ten sposób zamknięte w małe całości:

*Bracie, i twój już zegar stanął i nie ruszy.
Do drugiego południa. — Bracie, myśl o duszy.*

*Bracie, i ty poszedłeś za jego przykładem!
Policzone dni twoje, pójdiesz jego śladem.*

Jeżeli wymienimy tu jeszcze fragmentaryczne słowa Konrada o Rollisonie, rzucone w uniesieniu, staniemy znów przed wielkim bogactwem i zróżnicowaniem form strukturalnych, powołanych do spełnienia jednej funkcji dramatycznej.

Bardzo szczególnie zainteresowania i trudności rodziły zawsze pieśni w *Dziadach* — owe pieśni, włożone w teksty dialogów. Najwięcej ich w scenie więziennej: pieśni Jankowskiego, Feliksa, Konrada. Wyodrębnione kształtem rytmicznym, budową zwrotkową, wydzielają się wyraźnie z kontekstu, przyjmują rytm meliczny, konsekwentnie snują swoją melodię wśród makabrycznych słów zemsty. Mają też łatwo uchwytną funkcję: stanowią liryczny równoważnik scen dramatycznych, w sposób bardziej syntetyczny odtwarzają nastroj prześladowanych, reprezentują uczucia zbio-
rowości.

Trudniej jednak poradzić sobie z wszelkimi formami pośrednimi, z tymi partiami utworu, gdzie wola poety zaznaczyła wprawdzie intencję śpiewu, ale gdzie sam układ słów wskazuje raczej na pewien typ recytacji. W grę wchodzi tu dwie większe partie: „scena śpiewana” u Senatora i pieśń archaniołów w zakończeniu sc. III. Po wysokim napięciu egzorcyzmów i modlitwie ks. Piotra chór aniołów intonuje pieśń, odniesioną do Konrada i ks. Piotra, na nutę: *Anioł pasterzom mówił*, potem zaś archaniołowie podejmują kolejno wersety na nutę: *Bóg nasz ucieczką* — jak czytamy w tekście pobocznym. Cała ta sceua „anielska” ma bardzo kunsztowną konstrukcję: przeplatają się kolejno chór aniołów, odpowiadające sobie wersety archaniołów, solowa kolęda Anioła — wszystko to w sztywnym porządku, w doskonale paralelnych układach.

Oczywiście jest to zupełnie innego typu pieśniowość niż ta w scenie I — raczej litanijna czy psalmiczna recytacja. Jednocześnie w partiach Archaniołów — jakby ślad greckiej *stychomitii*: jest to przecież spór przed Bogiem o Konrada, spór między Miłosierdziem i Sprawiedliwością. Sam motyw przynależy bezsprzecznie do misteriów średniowiecznych, ale układ słowny (przeplatanie pojedynczych wersetów, potem zaś dwuwierszy) — z tragedii greckiej rodem.

Tak w tej krótkiej scenie krzyżują się dwie zasady, dwa kierunki stylizacyjne, tworząc całość bardzo skomplikowaną, dziwną na tle całości, jedyną w dramacie. Równie dziwna i niepowtarzalna jest partia balowa w scenie VIII, w której podkreślano silny wpływ *oper* *współczesnej*. Ale i ta „operowość” nie tłumaczy jeszcze konstrukcji ani dramatycznego napięcia, jakie narzuca się mimo i tu obecnej schematyczności układu (lewa strona — prawa strona, odpowiadające sobie półchóry).

Oczywiście problemy tego typu dadzą się rozwiązać tylko w oparciu o szczegółowe studia nad kształtem rytmicznym utworu, od którego struktura słowna jest tak bardzo zależna i który nawzajem do niej się musi naginać. Studia nad wersyfikacją Mickiewicza na pewno te zadania ułatwią.

Niedostatecznie opracowano też wielkie — tak liczne i tak zróżnicowane! — monologi *Dziadów*. Chodzi tu już o właściwe monologi dramatyczne, nie zaś o wszelkie formy monologowe,

o których była już mowa. Spośród tych partyj szczególną uwagę zwracały zawsze wielkie monologi Konrada (mała i wielka *Improvizacja*); próbowano do nich przykładać kategorie ody klasycystycznej (por. Kubacki) czy *recitativu*. Ale monologów w *Dziadach* jest więcej: od drobnych *apartów* w scenach towarzyskich po wielkie partie ks. Piotra w scenie III. Uderzające, jak bardzo ekspansywną strukturą słowną w *Dziadach* jest modlitwa; jest ona nie tylko zasadniczą postacią wielkiej *Improvizacji* i *Widzenia* ks. Piotra, ale wchodzi ułamkowo we wszystkie niemal sceny, choćby tak fragmentarycznie jak: „Panie, odpuść mu, Panie, on nie wie, co zrobił” w scenie VIII lub w zakończeniu opowieści Sobolewskiego: „Panie, Ty, co sądami Piłata...”.

Szczególną odmianą monologów są też wypowiedzi duchów, złych i dobrych, np. chóralne, paralelne zakończenia sc. V i VI. Jeszcze inny charakter i konstrukcję widzimy w pierwszej wypowiedzi Anioła Stróża, apostroficznej, skierowanej do więźnia, w istocie zaś ekspozycyjnej.

Wspomnieliśmy o kilku kręgach zagadnień szczegółowych: leksyka, metaforyka i obraz słowny, typy struktur dialogowych i monologowych. Oczywiście — jak mówiło się wyżej — dla zbadania tych spraw wypadnie się oprzeć o zbadanie struktury składniowej i rytmicznej utworu.

Odnotowawszy szkicowo zagadnienia szczegółowsze zdążamy do ogólniejszych. Jest ich oczywiście bardzo wiele, na tym miejscu znajdują się też tylko pewne sprawy, takie, jakie piszącej te słowa wydają się bardziej jaskrawe czy ważkie.

Najbardziej zasadnicze dotyczą charakteru *Dziadów* jako dramatu. Pytania takie stawiano od dawna: opera czy sceny historyczne? Reportaż czy misterium? Ale nie o to nam w tej chwili chodzi. Zatrzymajmy się nad innymi alternatywami: „dramat do czytania” czy tekst teatralny? Słuchowisko czy widowisko?

Wymieniliśmy jednym tchem dwa różne pytania. Podejmiemy najpierw to pierwsze. Jak wiadomo, *Dziady* powstały bez nadziei szybkiej realizacji scenicznej. Mickiewicz wiedział przecież, że ich na scenie nie zobaczy, tekst został wydrukowany, aby rodacy mogli go czytać. Czy jednak pomyślany jest w kategoriach teatral-

nych? Niewątpliwie! I tu argumentów dostarczy analiza struktury słownej. W związku z nią można mówić o teatralizacji słowa w *Dziadach* drezdeńskich.

Jak się to zjawisko wyraża? Po pierwsze w tekście pobocznym. Warto jest bliższej analizie, choć tak skąpo go w utworze. Popatrzmy jednak, jak różne i różnego typu wskazówki tam znajdziemy. W poszczególnych scenach — inne.

W scenie *Improwizacji* — tekstu pobocznego niemal brak, powtarza się tylko uwaga: „po długim milczeniu”, „długie milczenie”, „milczenie” — jakby pocie chodziło jedynie o zaznaczenie pauzy, o rozcięcie strumienia mowy na pewne odcinki. Dla celów czytelniczych można było wprowadzić oznaczenia graficzne, ale dla reżysera i aktora — tak właśnie trzeba było to zapisać.

Podobnie bardzo nikły jest udział tekstu pobocznego w scenie I. Tylko początek i koniec sceny przewiduje jakiś ruch, gromadzenie się, a potem rozbieganie więźniów. Cała partia centralna w celi Konrada jest tych elementów całkowicie pozbawiona, przynajmniej tekst poboczny nic o tym nie mówi. Poeta zaznacza tylko parę gestów: ociera łyżę, robi herbatę, nalewa mu wina. W obu tych scenach podobnie jak w następnych: III, IV, V, VI zdaje się przeważać typ słuchowiska — cały akcent pada na układ głosów, nie na momenty wizualne. Dlatego też sceny wizji, z natury raczej widowiskowe, jakby się zdawało, wypełnione są przecież relacją o widzianych rzeczach.

Mówiąc o słuchowisku — czy nie popełniamy anachronizmu? Bynajmniej! Wiemy przecież o takiej formie publikacji dzieł dramatycznych — o głośnym ich czytaniu na zebraniach emigracyjnych. Do takich „odczytów” przeznaczał swe dramaty Norwid!

Ale w końcowych scenach — VII, zwłaszcza zaś VIII, wyraźne wtargnięcie momentów wizualnych. Zarówno *Salon Warszawski* jak i *Pan Senator* — to sceny poprzedzone rozplanowaniem postaci i opisem ich sytuacji, także opisem płaszczyzny scenicznej, a przynajmniej kilku jej elementów: układ drzwi, stolik, biurko. Dialogi opatrzone są też wzmiankami, do kogo się mówi i jak się mówi. W *Salonie Warszawskim* tych elementów jest niewiele, scena ma charakter bardziej statyczny, poeta układa postaci w grupy

i kolejno wydobywa fragmenty rozmów z ogólnego gwaru. Inaczej w sc. VIII o wybitnie widowiskowym i ruchliwym charakterze, gdzie coraz włączają się plany przyległych sal, wbiegają goście i interesanci, kręci się wciąż służba, wreszcie z salonu wejdzie cały korowód taneczny. To wszystko wyraża tekst poboczny, przekazując zmianę grup postaci, gwałtowność gestów, wreszcie klasyfikując postaci na lewo czy prawo.

Ale teatralizacja słowa — to przede wszystkim przystosowanie replik czy monologów do możliwości realizacji i recepcji scenicznej. To troska o to, by odcinki, przeznaczone do ciągłego, nieprzerwanego odbioru, nie były zbyt długie, by zdania miały mówioną, oralną konstrukcję i zróżnicowaną intonację. W tego typu dociekaniach znajdziemy odpowiedź na postawione tu zagadnienie teatralizacji słowa w *Dziadach*.

Są i kontrargumenty: takie formacje słowne, które — jakby się zdawało — możliwe są do przyjęcia tylko w czytelniczym odbiorze. Chodzi tu oczywiście o słynny *Dziadów cz. III Ustęp* (który dotąd wyeliminowaliśmy z rozważań jako odrębną od dramatu strukturę), a także ewangeliczne motta, poprzedzające *Prolog*. Motta te są całkowicie zgodne z tradycją ówczesną, trudno byłoby jednak wprowadzić je w realizacji scenicznej.

Natomiast wielkie monologi *Dziadów (Improwizacja)* podane są wyraźnie prawu teatralizacji: świadczy o tym przede wszystkim ich dynamizm, zmienność toku i tonu, obecność obrazów słownych, apelujących do wyobraźni, obecność dramatycznej akcji — pewnego rozwijającego się procesu, troska o pauzy, o podział na odcinki, wreszcie wprowadzenie „głosów” (a więc nie tylko zmiana rytmu, ale i głosu mówiącego).

Teatralizacja wreszcie — to umiejętność stwarzania wielkich emocjonalnych napięć, poruszających wielkie zespoły ludzkie. Właśnie w monologach użyty został taki uczuciowy rezonator, zdolny poruszyć „teatr ogromny”. Prawo teatru wymaga ekonomii patosu — nie można go stosować nieprzerwanie w zbyt wielkich dawkach: i dlatego za objaw teatralności *Dziadów* uznać należy wielki wkład żartu, ironii, nieraz gryzącego sarkazmu, wreszcie nawet wulgaryzmu — tych wszystkich elementów różnicujących

strukturę słowną. Tym elementom warto byłoby przyrzeć się bliżej w osobnym studium.

Potężne działanie™ *Dziadów* drezdeńskich tłumaczy Przyboś (*Najwyższy z czujących*, „Nowa Kultura” nr 23, 5. VI. 1955) ogromną rozpiętością wzruszeń, „rozpiętością liryzmu”: „Drapieżna dramatyczność tego niescenicznego dramatu wynika przede wszystkim ze skrajności liryzmu, ze starcia się uczuć miłości i nienawiści [...] Liryzm zastępuje napiętą akcją. Liryzm, przede wszystkim liryzm stanowi o dramatyczności *Dziadów cz. III*”.

Z pełną aprobatą słuchamy słów poety o poecie. Droga do zrozumienia tego, co Przyboś nazwał tu liryzmem, prowadzi jednak niewątpliwie przez analizę słowa i całej poetyckiej gospodarki tym słowem. Analiza taka ujawni coś z tajemnic warsztatu poety, pokaże, jak do potężnego dynamizmu dramatu prowadzi stałe parcie dwóch przeciwnych konieczności: potrzeby pełnego wypowiedzenia, zobrazowania martyrologii polskiej, sądu nad wrogiem—i dyscypliny słowa, zwięzłości, kondensacji, trzymającej w ryzach pierwsze dążenie. Stąd właśnie taka amplituda wychyleń: od wielkich opowieści epickich do jednowersetowej gnomy, do piorunującej formuły. I dlatego tak wybucha nabój słowa, „wbity w żelazne okucie woli”.