

## Od *Valerie* do *Fausta* i *Wolnego strzelca*: kilka uwag o intertekstualnej strategii I części *Dziadów*

ABSTRACT. Fiećko Jerzy, *Od Valerie do Fausta i Wolnego strzelca: kilka uwag o intertekstualnej strategii I części Dziadów* [From *Valerie to Faust and The Marksman: several remarks on intertextual strategy in the first part of Forefathers' Eve (Dziady)*]. „Przestrzenie Teorii” 30. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–48. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.30.1.

The author analyses intertextual relations in the first and final section of part of “Forefathers’ Eve” (*Dziady*), and treats them as an element of Mickiewicz’s strategy of anchoring his own work in the system of dialogue with renowned Western cultural works of the time. This dialogue takes the form of a polemic against the sentimental French models akin to de Krüdener’s “Valerie” and the Sturm und Drang movement, which was open to issues of characterisation and early German romanticism. In the first part of the book, which focuses on an analysis of the Maiden’s monologue, the author discerns a mechanism of references to Barbara Julianna de Krüdener’s novel “Valerie” and “The Sorrows of Young Werther”, with which the baroness engaged in an open dispute. The second part focuses on the character of Gustaw and his conversation with the Black Hunter, with an analysis of likely connections with the Weber/Kind’s opera “The Marksman” and the plays of Goethe and Klingemann with the same main title “Faust”.

KEYWORDS: Romanticism, intertextuality, Mickiewicz’s “Forefather’s Eve”, Baroness de Krüdener, Goethe, Klingemann

Intertekstualna strategia niedokończonego dramatu stanowi jedną z wielu frapujących zagadek I części *Dziadów*, choć dwa punkty odniesienia, francuski i niemiecki, autor wskazał wyraźnie. W scenie pierwszej utworu Mickiewicz wprowadził nawiązania do powieści *Waleria czyli listy Gustawa de Linar do Ernesta de G...* Barbary Juliany de Krüdener, a z racji podjętej przez autorkę wyrazistej polemiki z *Cierpieniami młodego Wertera* także i to dzieło wpisane zostało w sieć interakcji. Z kolei w ostatniej z napisanych scen, kuszenia Gustawa przez Myśliwego Czarnego, poeta wprowadził trop wiodący, jak się wydaje, do *Wolnego strzelca*, słynnej opery Carla Marii Webera, której libretto stworzył Johann Friedrich Kind, ale z racji ukształtowania tego dialogu trudno nie zauważyć paraleli faustycznej, choć trzeba tu postawić pytanie, czy należy brać jedynie pod uwagę I część *Fausta* Goethego, czy także ogłoszonego w roku 1819 w Warszawie w polskim przekładzie *Fausta* Augusta Klingemanna<sup>1</sup>. Autorem anonimowego spolszczenia był książę Edward

<sup>1</sup> A. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp E. Lubomirskiego, wyd. polsko-niemieckie, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013.

Lubomirski; do tego wydania dołączył on wstęp, będący – jak słusznie rzecz określił Jarosław Ławski<sup>2</sup> – pierwszym przemyślanym manifestem romantycznym w polskiej kulturze, zawierającym wezwanie do rodzimych pisarzy, by przestali wzorców estetycznych poszukiwać w literaturze francuskiej i skierowali swoje zainteresowania ku niemieckiej (do refleksji Lubomirskiego nawiążę później). Wydaje się, że Mickiewicz, pisząc *Dziady. Widowisko*, wybrał podobny kierunek myślenia niekoniecznie pod wpływem rozważań Lubomirskiego, bowiem nie mam dowodu rozstrzygającego, że tę rozprawę Lubomirskiego i dzieło Klingemanna w owym czasie znał. Czy Mickiewicz zamierzał zakwestionować model uczuciowości i duchowości właściwy dla francuskiego sentymentalizmu, którego spektakularnym przykładem była właśnie *Waleria*, i dokonać zwrotu w stronę romantycznych tematów, które w obrębie literatury niemieckiej już zakorzeniły się i czy zwrot ten miał polegać na przejęciu wzorca niemieckiego, czy też na otwartej z nim dyskusji? To najważniejsze pytanie, które chciałbym postawić, rozpatrując sprawę intertekstualnych nawiązań, włączonych w pierwszy i ostatni z zapisanych fragmentów niedokończonego dramatu.

\* \* \*

Maria Ciostek, autorka nowego przekładu *Walerii*, w obszernym komentarzu wstępnym trafnie dowodziła, że „Pisząc ją, pani de Krüdener wykorzystwała typowe schematy powieści sentymentalnej”<sup>3</sup>. Dzieło ukazało się we Francji w 1804 roku, najpierw anonimowo, a nieco później, w tym samym roku, już pod nazwiskiem autorki i rychło zyskało dużą popularność, do czego niewątpliwie przyczyniły się znane w obiegu salonowym życzliwe opinie uznanych pisarzy: François-René de Chateaubrianda i Jacques-Henri Bernardin Saint-Pierre’a. W krótkim czasie pojawiły się przekłady na język niemiecki i angielski, później na rosyjski. Pisarka w powieściowym wstępie otwarcie wyłożyła zamiar edukacyjno-moralizatorski:

Moim szczerym pragnieniem było pokazać dzieło moralne, namalować czystość obyczajów, której nie pokazuje się na zbyt wielu obrazach, a która jest ściśle związana z prawdziwym szczęściem. Pomyślałam, że mądrze byłoby pokazać, że dusze, które są najbardziej narażone na porywy silnych namiętności, są również tymi, które otrzymały najwięcej środków, by im się oprzeć, a sekret mądrości polega na tym, aby użyć tej siły na czas<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Zob. J. Ławski, *Książę Edward Lubomirski – prekursor romantyzmu*, [w:] A. Klingemann, dz. cyt., s. 11–34.

<sup>3</sup> M. Ciostek, *Wstęp*, [w:] B. de Krüdener, *Waleria, czyli listy Gustawa de Linar do Ernesta de G...*, przeł. M. Ciostek, Warszawa 2017, s. 92.

<sup>4</sup> B. de Krüdener, dz. cyt., s. 102.

Waleria zarówno techniką powieściową, z racji zastosowania formy epistolarnej, jak i problemowym wyposażeniem nawiązywała do *Cierpień młodego Wertera* polemicznie, co wynika już choćby z przytoczonego wyżej cytatu. Katalog różnic między tymi dwoma dziełami jest dobrze znany, przypominała go także Maria Ciostek<sup>5</sup>. Baronowa wykorzystwała podobne wątki fabularne, ale nadała im inny przebieg i sens moralny. Najważniejszym z nich była miłość młodego mężczyzny (Wertera i Gustawa) do mężatki (Lotty i Walerii), związanej ślubami ze szlachetnym człowiekiem, z tym że relacje kandydatów na kochanka do mężów ich wybranek ukształtowane zostały przeciwległe: Werter doceniał zalety Alberta, ale przed sobą (i Wilhelmem, adresatem listów) nie skrywał niechęci do szczęśliwego małżonka i wartość ich przyjaźni gotów był unieważnić, dla niego miłość, rozumiana jako absolutne przeznaczenie, wartość nad wartościami, górowała nad wszystkimi innymi powinnościami. Gustaw przeciwnie, szanując i podziwiając Hrabiego, męża Walerii, nie chciał naruszyć depozytu ich przyjaźni i dlatego odszedł z kręgu tej rodziny. Baronowa jednoznacznie zarysowała też charakter bohaterki, Walerii, cnotliwej mężatki, szczęśliwej i spełnionej w związku z dużo starszym mężczyzną. Waleria do Gustawa żywiła wyłącznie uczucia przyjaźni, więc dyskretnie i z taktem powstrzymywała wielbiciela przed wyjawieniem uczuć (choć zarazem na różne sposoby przyciągała Gustawa do siebie i wiązała go z własnym losem, w czym widzieć można niekoniecznie zamierzone przez pisarkę narcystyczne skłonności lub psychologiczne niekonsekwencje bohaterki); Lotta natomiast nie pozostawała obojętna na męski urok Wertera, zostawszy jednak mężatką, pokusy trzymała pod kontrolą.

Inny sens miało też rozwiązanie wątku melodramatycznego – z pozoru podobne, bo zakończone śmiercią zakochanych bohaterów. Werter popełnił samobójstwo i w tym geście zawierała się być może niezgoda na rygor społecznych konwencji (małżeństwo) stawiających bariery na drodze ku spełnieniu miłosnemu przeznaczonych sobie (jak Werter mniemał) istot/dusz i zarazem tragiczny znak postrzegania miłości jako jedynej wartości, która istnieniu nadaje lub odbiera sens. Zarazem możliwa do obrony jest teza, że bohater nie dążył tak naprawdę do zbudowania pełnego związku miłosnego z Lottą (poznał ją jeszcze jako narzeczoną Alberta), że skupiony na egocentrycznym przeżywaniu własnych wielorakich cierpień, w kreowaniu związku niemożliwego znajdował przewrotną satysfakcję, o czym trafnie pisała między innymi Olga Dobijanka-Witczakowa:

[Werter] stworzył sobie „piękny obraz” Lotty, narzeczonej Alberta, i nie chce go sobie psuć najszcześniejszym nawet połączeniem się z nią, ponieważ – co najważ-

<sup>5</sup> Zob. M. Ciostek, dz. cyt., s. 39–47.

niejsze – stworzył sobie „piękny obraz” samego siebie, skłóconego ze światem, nieszczęśliwego z trudnych do sprecyzowania przyczyn, i znalazł w nieszczęśliwym uczuciu najprostsze wytłumaczenie, przede wszystkim dla świata, ale i dla siebie, niemożności zharmonizowania swej egzystencji z otaczającą go rzeczywistością. By sobie nie psuć tego obrazu, nie może dążyć do zmiany w układzie: Lotta – Albert – Werter; nie może iść za radą Lotty i znaleźć sobie inny, odpowiedniejszy obiekt uczucia; musi wytrwać w nieszczęściu do samego końca<sup>6</sup>.

Dostrzegając to paradoksalne uwikłanie Lotta, czemu dała wyraz w często przywoływanej w tradycji badań werterowskich wypowiedzi: „Czy nie czuje pan, że się pan łudzi, dobrowolnie się gubi? Czemuż mnie, Werterze! Właśnie mnie, własność innego? Właśnie to! Boję się, boję się, że tylko niemożliwość posiadania mnie czyni mnie w twych oczach tak bardzo pożądaną”<sup>7</sup>. Oczywiście motywacje jego postępowania były psychologicznie złożone, nie dotyczyły wyłącznie sprawy miłosnej, dotyczyły też kwestii relacji i napięć społecznych (Werter był mieszczaninem wchodzącym w związki zależnościowe ze światem wysoko urodzonych). Samobójczym czynem naznaczył los Lotty piętnem tragizmu, wtrącił ją w kołowrót cierpienia i tym samym postawił pod znakiem zapytania możliwość rozwijania małżeńskiego szczęścia<sup>8</sup>. Gustaw baronowej de Krüdener stanowczo odrzucił myśl o samobójstwie (z powodów religijnych), trawiony niemożliwą do spełnienia miłością, najpierw oddalił się ze świata Walerii, a następnie popadł w chorobę (dość tajemniczą), umarł w oddaleniu od ukochanej, nie naruszając więzi przyjacielskiej z jej mężem i nie dopuszczając do nadwerżenia małżeńskiego związku. Ta zdolność do poddania się rygorom moralnym dała mu poczucie ukojenia i zwycięstwa nad grzeszną pokusą. Baronowa de Krüdener zakwestionowała bohatera werterowskiego, w jego miejsce proponując figurę człowieka sentymentalnego, który, okiełznując porywy namiętności pozostawał wierny powinnościom religijnym, konwencjom społecznym, regułom przyjaźni. Nie znalazł spełnienia w miłości, ale przewyciężając grzeszne uczucie, ocalił duszę i poznał smak moralnego zwycięstwa nad sobą. Gustawa pisarka uczyniła antytezą Wertera, a Walerii oszczędziła cierpienie Lotty. Goethe, jak wiadomo, powieść baronowej uznał za przejaw pospolitości i moralizatorskiego banału, drażniło więc go zestawianie obu utworów; podobnie krytycznym czytelnikiem tego romansu był Napoleon, admirujący

<sup>6</sup> O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp*, [w:] J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wstęp O. Dobijanka-Witczakowa, wyd. IV, Wrocław 2000, s. LIII–LIV.

<sup>7</sup> J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera...*, s. 121.

<sup>8</sup> Wskazują na to ostatnie zdania powieści: „O dwunastej w południe [Werter] umarł. Obecność komisarza i jego zarządzenia zapobiegły zbiegowisku. Nocą, koło jedenastej, kazał go pogrzebać na miejscu, które sam sobie wybrał. Stary razem z synami szedł za trumną. Albert nie mógł. Obawiano się o życie Lotty. Nieśli go rzemieślnicy. Nie towarzyszył mu żaden duchowny” (J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera...*, s. 144–145).

z kolei dzieło Goethego, oraz Madame de Staël, widząca w nowej pisarce rywalkę do miejsca na literackim parnasia.

W polskiej tradycji badawczej najczęściej przyjmuje się, że Mickiewicza do lektury *Walerii* skłoniła Maria Wereszczakówna, wielbicielka tej powieści. Niektórzy badacze, w tym tak wytrawni, jak Juliusz Kleiner czy Marta Zielińska<sup>9</sup>, przypuszczali, że Maryla, niczym sentymentalna heroina, swój związek z Mickiewiczem chciała ułożyć na wzór historii z tej powieści, lecz młody poeta tej grze nie chciał się podporządkować i nadał relacji inny charakter – tę subtelną wykładnię, opartą na niepewnych poszlakach i efektownych konstrukcjach psychologiczno-kulturowych, pozostawię tu bez gruntowniejszej analizy. Mickiewicz poznał to dzieło we francuskim oryginale zapewne w 1820 roku, w każdym razie 30 września tego roku, po powrocie z wakacji, w trakcie których jego znajomość z Marylą nabrała nowej dynamiki, poprosił Józefa Jeżowskiego o przesłanie jednocześnie *Cierpień młodego Wertera* i *Fausta* Goethego oraz *Valerie*<sup>10</sup>. Dobór, jak się wydaje, znamieny i nieprzypadkowy, wskazujący na zamiar porównania tych dzieł, najpierw w trybie lektury, i właśnie to zderzenie dzieł Goethego i romansu de Krüdener najpewniej podsunęło pomysł na stworzenie scen z Dziewicą i „leśnym” Gustawem, czyli było jedną z ważnych inspiracji w obrębie genezy niedokończonego dramatu. Nie znamy prywatnych komentarzy poety na temat powieści baronowej, jednak wiele wyjaśnia sposób zagospodarowania odniesień do tego dzieła w I części *Dziadów*<sup>11</sup>.

Francuski romans został wyeksponowany, zanim w dramacie padły pierwsze słowa, na końcu wstępnych didaskalii, oszczędnie opisujących pokój Dziewicy: „Dziewica w samotnym pokoju – [na] boku ksiąg mnóstwo, fortepiano, okno z lewej strony [w] pole; na prawej wielkie zwierciadło; świeca gasnąca na stole i księga rozłożona (romans «Valerie»)»<sup>12</sup>. Sceneria wskazywać miała, że bohaterka, najpewniej mieszkanka szlacheckiego dworku (okno otwiera widok na pola, w kierunku przestrzeni rustykalnej), żyje w świecie ksiąg i muzyki. Jej monolog, intrygujący, nasycony oryginalnymi tropami kulturowymi, w pierwszej partii przynosił swego rodzaju recenzję

<sup>9</sup> Zob. M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989.

<sup>10</sup> „Werter, Klopszok, Faust Goethego, Valerie, tom Heyna z pierwszą księgą Eneidy, z parą ód wykładanych z Horacjusza; chcę uczniom dać na przykład” (A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. XIV: *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, Warszawa 1998, s. 144).

<sup>11</sup> Interesującą analizę nawiązań Mickiewicza do powieści de Krüdener przynosi szkic Iwony Puchalskiej *Mickiewicz i pani de Krüdener* (w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 167–196).

<sup>12</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła...*, t. III: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 99. Wszystkie cytaty z I części *Dziadów* pochodzą z tej edycji, odsyłacze do tomu i strony podawane będą wraz ze skrótem DZWR bezpośrednio pod cytatami.

powieści de Krüdener – tu potrzebny jest dłuższy wypis z inicjalnej części owego monologu:

Świeco niedobra! Właśnie pora była zgasnąć!  
I nie mogłam doczytać – czyż podobna zasnąć?  
Waleryjo! Gustawie! Anielski Gustawie!  
Ach, tak mi często o was śniło się na jawie,  
A przez sen – będę z wami, Pan Bóg wie dopóki!  
Smutne dzieje! Jak smutnej są źródłem nauki!  
*(po pauzie z niesmakiem)*  
Po co czytam? Już koniec przezieram z daleka!  
Takich kochanków! Tutaj  
*(wsk[azując] na ziemię)*

cóż innego czeka!  
Waleryjo! Ty przecież spomiędzy ziemianek  
Zazdrości godna! Ciebie ubóstwiał kochanek,  
O którym inna próżno całe życie marzy,  
Którego rysów szuka w każdej nowej twarzy,  
I w każdym nowym głosie nadaremnie bada  
Tonu, który [jej] duszy brzmieniem odpowiada.  
Bo ich twarze tchną głazem, jak Meduzy głowa,  
Nad słotny deszcz jesienny zimniejsze ich słowa!  
[DZWR, III, 99]

Zastanawiająca jest ta recenzja, więcej mówi o czytającej niż o czytającym dziele. Bohaterka na utwór baronowej spogląda w sposób wybiórczy, skupia się na wątku idealnej, jak uważa, miłości Gustawa, całą resztę pozostawiając poza polem zainteresowania, nie bada też bliżej stosunku Walerii do nieszczęśliwego adoratora. Dziewica nie marzy o powtórzeniu losu Walerii jako spełnionej męzatkki, marzy o doświadczeniu takiej miłości, jaka przysłała do niej ze strony Gustawa. I niedwuznacznie sugeruje, że jej reakcja na taki dar losu byłaby z gruntu inna, zresztą jej sytuacja towarzyska – młodej panny, najpewniej jeszcze pozostającej poza stanem narzeczeńskim – jest zasadniczo odmienna. Tym samym, eksponując kwestię prymatu jedności dusz i zgodności „tonu” między kochankami, Dziewica nie tyle pomija moralizatorski wymiar dzieła baronowej, co wręcz go podważa, wysuwając na plan pierwszy fenomen uczuciowości Gustawa, ale bez roztrząsania ostatniego etapu jego biografii, czyli odejścia z orbity ukochanej w stronę śmierci. Inna rzecz, że sytuacja fabularna wskazuje, iż czytelniczka nie dojrzała jeszcze do końca dzieła, ale przewiduje, że finał tej historii będzie tragiczny, bo – jak zakłada, bazując na pesymistycznej filozofii bytu – takie zwieńczenie musi spotkać w świecie ludzkim idealną miłość. Jest zatem czytelniczką niepokorną, niepodatną na ideologiczno-moralistyczną presję powieści, czyta ją wbrew autorskiej intencji, nie z pozycji

sentymentalnej, ale romantyczno-werterowskiej<sup>13</sup> (dla Wertera miłość jest domeną cierpienia, w ostatnim zdaniu listu, pisanego jeszcze przed tragiczną kulminacją związku z Lottą, położy słowa: „Nie widzę cierpieniu temu kresu prócz grobu”<sup>14</sup>).

Monolog Dziewicy, literacko znakomity, najobszerniej rozebrany został bodaj przez Jerzego Winiarskiego. Badacz zbagatelizował wprawdzie znaczenie odniesień do powieści baronowej de Krüdener, ale podjął dyskusję z dawną tezą, podtrzymywaną od początku XX wieku, o sentymentalnym rodowodzie Dziewicy. Winiarski z jednej strony, przywołując sentymentalizujące ujęcia Henryka Schipper<sup>15</sup> i Marii Cieśli-Korytowskiej<sup>16</sup>, zgadzał się, że należy „zachować tylko przekonanie o sentymentalnej uczuciowości, duchowej formacji Dziewicy i o jej sentymentalnej postawie, która wyraża się upodobaniem do lektury sentymentalnych powieści”<sup>17</sup>. W mojej opinii Dziewica czyta powieść de Krüdener w kontrze do sentymentalno-moralizatorskiego kodu tego utworu, czyli podważa sentymentalny wzorzec. Więcej racji ma Winiarski, gdy wypowiada sąd następny, skądinąd niezupełnie zgodny z wyrażonym wcześniej:

Kontemplacja Dziewicy znajduje się w głównym nurcie romantycznego światoodczucia, a wytwory jej medytacji – „anielski Gustaw” i koncepcja miłości zdają się wprost przynależać do „nowej mitologii”<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Zgodzić się można z komentarzem Iwony Puchalskiej, zestawiającej monolog Dziewicy z przesłaniem powieści de Krüdener: „Wnioski, jakie wysnuwa Dziewica z lektury romansu pani de Krüdener, zdają się dalece przekraczać zawarte w tej powieści idee, tak jak wrażliwość romantyczna przekraczała wrażliwość «czułych serc». Niezależnie bowiem od tego, jak iluzoryczna jest miłość Gustawa de Linar do Walerii, jak karmi się ona złudzeniami i idealizacją, baronowa nie lansuje w swoim utworze eskapistycznego modelu życia, nie głosi konieczności ucieczki od rzeczywistości w marzenie, jedynie proponuje pewien ideał samorealizacji opartej na wyrzeczeniu, który, skonfrontowany przez bohaterów *Dziadów* z ich warunkami egzystencji, doprowadza ich do tak rozpaczliwych wniosków. Gustaw pani de Krüdener zachowuje zupełnie nieromantyczną niewinność w tym sensie, że nie postrzega swego uczucia jako wyrwywającego go z rzeczywistości. Tymczasem Dziewica i Gustaw, jeszcze nie uwikłani emocjonalnie, jeszcze nieposiadający partnerów, już projektują miłość jako stan absolutnie uniezależniający ich od ziemskich uwarunkowań” (I. Puchalska, dz. cyt., s. 190).

<sup>14</sup> J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera...*, s. 67.

<sup>15</sup> Zob. H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926.

<sup>16</sup> Zob. M. Cieśla-Korytowska, „*Dziady*” Adama Mickiewicza, Warszawa 1995, s. 82. Cieśla-Korytowska w odniesieniu do Dziewicy używa zwrotu „romantyczna kochanka”, przyjmując jednak tezę, że obraz miłości w młodzieńczych *Dziadach* jest silnie związany z projekcją sentymentalną, z dodatkiem romantycznym („romantyzm dodał nutę niespełnienia i cierpienia, tyle że bardziej zaakcentowaną”, M. Cieśla-Korytowska, dz. cyt., s. 82).

<sup>17</sup> J. Winiarski, *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998, s. 56.

<sup>18</sup> Tamże, s. 59.

Kreacja Dziewicy jako samodzielnej, rozumiejącej czytelniczki literackich bestsellerów bodaj nie miała antenatki w polskiej tradycji literackiej. Winiarski uważa nawet, że bohaterka ta „realizuje najstarszy wzorzec mityczny kobiety-intelektualistki. Przypomina Safonę opiewającą idealnych kochanków Adonisa i Afrodytę, wraz z tym sławiącą kult potęgi życia, siły, młodości i piękna”<sup>19</sup>. To pomysłowa paralela, ale trzeba zaznaczyć, że projekt filozofii bytu, jaki wyłania się z monologu Dziewicy, w znacznym stopniu rozmija się z ideałami Safony, przy tym właściwszym punktem odniesienia byłyby dzieła Platona (jedno zwłaszcza, o czym za chwilę). Podobnie dyskusyjne wydaje się porównanie pokoju bohaterki do celi uczonego-filozofa.

Lektura *Walerii* staje się dla Dziewicy punktem wyjścia do sformułowania autonomicznej względem francuskiego dzieła koncepcji istnienia. W jej centrum umieszcza wizję miłości rozumianej jako realizacja związku serc i dusz przeznaczonych sobie z woli natury i najpewniej Stwórcy („W przyrodzeniu, powszechnej ciał i dusz ojczyźnie,/ Wszystkie stworzenia mają swe istoty bliźnie”), zatem byt może wypełnić się sensem wtedy jedynie, gdy do spotkania istot predestynowanych dojdzie. Siebie młoda panna wpisuje w rolę oczekującej na ów „moment wieczny” – tu znowuż konieczny jest dłuższy wypis, ale ma on kapitalne znaczenie dla samookreślenia i samopoznania bohaterki:

Twórca mi dał to serce; choć w codziennym tłumie  
Nikt poznać go nie może, bo nikt nie rozumie,  
Jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata,  
Ktoś, kto do mnie myślami wzajemnymi lata.  
O, gdybyśmy dzielące rozerwawszy chmury,  
Choć przed zgonem tęsknymi spotkali się pióry  
Lub słowem tylko, wzrokiem – dosyć jednej chwili,  
Dosyć, by się dowiedzieć tylko, żeśmy żyli.  
Wtenczas dusza, co ledwie czucia swe ogarnia,  
Której rozkosze truje samotna męczarnia,  
Z ciemnej, głuchej jaskini stałaby się rajem.

[DZWR, III, 101]

Dziewica w tym wyznaniu określa dwa kluczowe elementy swego światobrazu. Po pierwsze, wyobrażenie własnego wariantu „momentu wiecznego”, kosmicznego apogeum własnego istnienia: będzie nim chwila spotkania z tym drugim, potwierdzająca najwyższy sens jej indywidualnego bytu. Nawet nie o marzenie długiego współbytu („szczęśliwej miłości”) z owym drugim tu chodzi, ale o samo pozyskanie pewności, że owa „istota bliźnia” istnieje, że możliwe jest z nią nawiązanie więzi. To doświadczenie spotkania ma być

<sup>19</sup> Tamże, s. 61.



granicznym punktem życia, otwarciem wrót do egzystencjalnego, a może i metafizycznego raju, do spełnionego istnienia, bo tylko dzięki niemu będzie można, jak mówi Dziewica, „żyć całym i zupełnym życiem”. Do „zupełnego życia” potrzebne jest zatem poznanie człowieka, tego jedyne, który zlikwiduje ów brak pełni i umożliwi stworzenie jedni, androgynii. Rysuje się tu zatem, odnawiana przez wielu romantyków, ale też przez pisarzy-realistów, jak Balzak, forma androgynicznej więzi, korzeniami związana z tradycją Kabały i wyobrażeniem Adama Kadmona, pierwszego, idealnego człowieka, który łączył w sobie pierwiastki męski i żeński. Dalekie jest to wyobrażenie od wzorca sentymentalnego, wyróżnionego w *Walerii* (wierna miłość małżeńska), zdradza jednak powinowactwa z jednym spośród miłosnych fantazmatów Gustawa, wyjawionych w rozmowie z matką: „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, mamó?”<sup>20</sup>. Dziewica na to pytanie odpowiedziałaby twierdząco.

Można też mówić o analogii z werterowskim postrzeganiem więzi między kobietą i mężczyzną. Bohater dzieła Goethego doświadcza w relacji z Lottą stanu, który postrzega jako pełne „porozumienie dusz”, pełna wzajemna empatia pozwalająca bezbłędnie rozpoznawać myśli i nastroje emocjonalne. Związków z werterowską kreacją jest więcej. Dziewica również zdradza potrzebę namysłu nad samą sobą i własnym położeniem w ludzkim kręgu (powszechnie dostrzega się kontemplacyjny i zarazem egocentryczny czynnik w osobowości Wertera), dla obojga odskocznia od codzienności są lektury literackie (pokój Dziewicy wypełniony jest książkami; Werter, w zależności od nastroju, sięga między innymi po *Odyseję* Homera, pieśni Osjana, dzieło Lessinga *Emilia Galotti*, w którym bohaterka woli śmierć niż poniżenie przez księcia)<sup>21</sup>.

Wyobrażeniu możliwej jedni z „bliźnią istotą”, która Dziewicy (owa jednia) przydarzy się może „kiedyś, w przyszłości”, towarzyszy namacalnie obecne doświadczenie samotności, „samotna męczarnia”, stan obecny i trwały – to drugi z najważniejszych znaków w światobrazie Dziewicy. Samotności, która jest efektem postrzegania świata najbliższego, otaczającego bohaterkę, na co dzień przeżywanego, jako przestrzeni opanowanej

<sup>20</sup> B. de Krüdener, dz. cyt., s. 226.

<sup>21</sup> „Zgodnie z tym, co w Niemczech głosił Herder o poezji naturalnej, Werter wielbi jej relikty: dzieła Homera, Osjana, Szekspira; czci *Biblię*, także jako twór wielkiej poezji – inaczej nie przyswoiłby sobie w tym stopniu jej języka i obrazowania. [...] Homer i skutecznie z nim rywalizujący Osjan pełnią w powieści ważną funkcję wyznaczników ewolucji nastrojów Wertera. Właśnie ci poeci znamionują literackie upodobania tamtych czasów” (O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp...*, s. LXV).

przez „ludzi kamiennych i zimnych”, wydrażonych z uczuć („ich twarze tchną głazem, jak Meduzy głowa,/ Nad słotny deszcz jesienny zimniejsze ich słowa”). Dziewica tym samym wpisana została w rolę pierwszej polskiej heroiny przeżywającej swego rodzaju *weltschmerz*, co także wskazuje na trop werterowski<sup>22</sup>, narodziny tego zjawiska bowiem wiąże się zazwyczaj właśnie z *Cierpieniami młodego Wertera*: tytułowy bohater młodzieńczego dzieła Goethego doświadczał stanów zniechęcenia, melancholii, cierpiał nie tylko z powodu niemożliwej do spełnienia miłości, ale i z przyczyny kalectwa świata, różnych jego ułomności i nierówności społecznych. Inaczej niż późniejsi bohaterowie Schillera, Werter nie wkroczył na ścieżkę walki z niesprawiedliwą rzeczywistością socjohistoryczną, szukał eskapistycznej przestrzeni, która pozwoliłaby mu istnieć „obok”. Schronienie, ale niepełne, odnajdywał w grach wyobraźni i sztuce kontemplacji, w lekturach klasyków i dzieł nowych, ale swój egocentryczny bunt, swój zawód miłosny zamknął aktem ostatecznego samozniszczenia.

Dziewica także doświadcza stanów melancholii i rozpacz. Ucieczki przed światem, który jej nie rozumie i którego ona nie akceptuje, szuka w samotności, w marzeniach i w książkach („Co dzień z pamiętką nudnych postaci i zdarzeń/ Wracam do samotności, do książek – [do] marzeń”). Posiada zatem zbiór cech werterowskich, ale też zauważalna jest odrębność wobec tego wzorca: trzyma się nadziei na poznanie „istoty bliźniej” i doświadczenie miłości, która nie zasadza się na zadawaniu wzajemnie cierpienia oraz nie dopuszcza do siebie – jak się wydaje – myśli o przedwczesnym zgonie, bo chce zachować więź z naturą i Twórcą, czyli, jak się domyślamy, z Bogiem („Nie mogę przyrodzenia tą myślą obrażać,/ Nie mogę bluźnić Twórcy – i siebie znieważać”). Głębiej swojej religijności nie definiuje, zapewne inny ma ona charakter niż niezachwiana wiara Walerii, ale drogę do nicości (optykę nihilistyczną) z tychże powodów (oczekiwanie na „istotę bliźnią” i niezgoda na zerwanie więzi z Twórcą) odrzuca. Religijność Wertera otacza mgła niejasności, wiara jednak nie daje mu trwałej podpory i w finale życia nie szuka w niej ratunku. W innym zatem Dziewica jest miejscu niż Waleria, ale i w innym niż zmierzający ku samozagładzie Werter. Z drugiej strony zalicza siebie przecież do werterowskiego pokolenia poszukiwaczy „leków i trucizn” („my niewinni młodzi

---

<sup>22</sup> Kwestia obecności tropów werterowskich w polskich tekstach romantycznych badana jest od stulecia, zob. między innymi Z. Ciechanowska, *Echa „Wertera” w Polsce*, Kraków 1925; K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, wyd. 2, oprac. Z. Szweykowski, Lwów 1925; O. Dobijanka-Witczakowa, „*Werter*” *in Polen*, *Goethe-Jahrbuch* Bd 96, Weimar 1979, s. 306–316. W ostatnich latach ważną monografię, w części poświęconą temu zagadnieniu, ogłosiła Bogna Paprocka-Podlasiak (*Łzy Wertera. Płacz i jego konteksty w literaturze: Rousseau – Goethe – Mickiewicz*, Toruń 2016).

czarodziej”), którzy do samotniczej jaskini – tu z kolei narzuca się jako skojarzenie konieczne kontekst jaskini platońskiej – schodzą w innym celu niż starożytni myśliciele:

Witajże, ma jaskinio – na wieki zamknęci,  
Na[uczmy] 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. [...]  
Zamięszkałym wśród cieniów zmyślonego świata  
Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata.

[DZWR, III, 100]

Młodzi idealisci z pokolenia bohaterki w symbolicznej jaskini odosobnienia nie potrafią odnaleźć głębokiej wiedzy, sokratejskiej mądrości, a jedynie przepis na autodestrukcję. Samotność „niewinnych czarodziejów”, w rozumieniu Dziewicy, nie czyni z nich mędrców, staje się jedynie źródłem bliżej niesprecyzowanego cierpienia, życiem w kręgu pozorów, bez możliwości poznania ideału. Metaforyka użyta przez Dziewicę w cytowanym powyżej fragmencie narzuca domniemanie, że nieobce jej były lektury filozoficzne, że poznała słynny dialog Platona zatytułowany *Państwo (Politeia)*. Tam bowiem odnaleźć można źródło obrazu uwięzienia „młodych czarodziejów” na przecięciu zwykłej rzeczywistości i krainy marzeń – w VII księdze greckiego dialogu, w opowieści Sokratesa, osadzeni w jaskini ludzie (od dzieciństwa skuci łańcuchami) na ścianie widzą jedynie cienie prawdziwego świata, symbolizujące pełnię poznania duchowego, wyższą prawdę, czyste idee, których niewolnicy jaskini (czyli doczesności) nie posiadają dopóty, dopóki nie wyzwolą się z okowów spraw przykuwających do codzienności<sup>23</sup>. Czy młoda bohaterka zakłada, że platońską *anamnesis*, przypomnienie, które otwiera drogę do prawd ostatecznych, w odróżnieniu od innych „młodych czarodziejów” odnajdzie poprzez spotkanie „istoty bliźniej”? Ten trop nie znajduje tu jeszcze głębszego rozwinięcia, ale ów zaskakujący przeblysłk lektur filozoficznych każe widzieć w Dziewicy kogoś więcej niż tylko czytelniczkę moralizujących romansów, w jej rozważaniu bowiem rysuje się także perspektywa, zapowiedź krytycznego namysłu nad losami i wyborami generacyjnymi. Motyw jaskini w romantycznych tekstach miał, rzecz jasna, wielorakie zastosowania, Marta Piwińska w tej partii monologu Dziewicy widziała nawiązanie nie tyle platońskie, co raczej bliższe wyobrażeniu jaskini z dzieła Novalisa *Henryk Osterdingen*, jaskini symbolizującej, w in-

<sup>23</sup> Zob. Platon, *Państwo*, przekł., wstęp, objaśnienia W. Witwicki, Warszawa 2010, s. 287–292 (początek księgi VII).

terpretacji badaczki, antyświeceniowe poszukiwanie „sposobów wyjścia z granic świata, jaki jest, i ze swego losu”<sup>24</sup>.

Jak osadzić przeżywaną przez Dziewicę samotność na mapie kulturowych obrazów tego doświadczenia, zakorzenionych w wyobraźni europejskich romantyków? Georges Minois w imponującej *Historii samotności i samotników* dowodził, że „romantycy pozostają w szczególnej relacji z samotnością”<sup>25</sup>, stąd ich praktykom samotniczym i projekcjom samotności wpisany w literackie teksty poświęcił wiele stron, słusznie rolę prekursorską w upowszechnieniu tego tematu przypisując niemieckim twórcom z okresu *Sturm und Drang*. Minois wyróżnił trzy modele samotnictwa romantycznego: niemiecki – „samotnik z urazy” („ucieczka od świata, którego uwieść nie sposób”<sup>26</sup>, a chodzi o świat elitarno-arystokratyczny, którego uznanie romantycy próbują zdobyć); angielski – „samotnik z pychy” czyli przyjmujący postawę świadomego, ostentacyjnego odrzucenia świata, motywowanego przekonaniem o własnej szczególności: „z natury rzeczy geniusz jest niezrozumiany, a więc samotny”<sup>27</sup>); francuski – „samotnik z rozczarowania”<sup>28</sup>, które jest wynikiem zniechęcenia do świata społecznego, albo pogłębionej wiwisekcji własnego wnętrza, albo nieortodoksyjnej, panteistycznej religijności (lub jej całkowitego braku), albo odkrycia „zbędności” sztuki i poezji, albo... tu można by wymienić jeszcze wiele innych przyczyn, bowiem kulturze rodzimej francuski historyk przyjrzał się najbardziej skrupulatnie. Mistrzowski (jak uważa Georges Minois) diagnostą samotności z roz-

---

<sup>24</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie*, wyd. II, Gdańsk 2005, s. 192. Warto przytoczyć dłuższy fragment z tej partii znakomitej monografii, mimo że ta interpretacja, bagatelizująca z powodów nie do końca wyjaśnionych aspekt platoński, nie we wszystkim mnie przekonuje: „Jaskinia – zejście w ciemność i głąb – wedle szkół mitoznawczych kojarzy się tyleż z grobem, co z łonem matki, a więc jest to jakiś zamęt, pomieszanie końca z początkiem, chaos i anarchia. Niech będzie. Takie rozumienie bliższe jest światu ducha, który «wyjdzie z zamętu», jak czytamy w *Odzie*, niż odwołanie do tego obrazu do jaskini Platońskiej, z którym też ma coś wspólnego, ale wiele mniej. Można jednak romantyczne zejście do jaskini rozumieć prościej i dosłowniej jako anty-oświecenie. Tu się rozchodzą drogi między stylami i wiekami. Na rozstaju romantyczny drogowskaz: «zejście do jaskini». To znaczy: nie do szczęścia, do rozumu, do natury, do praw generalnych życia, do ogólnie obowiązujących praw fizycznych i moralnych, lecz wręcz przeciwnie: od szczęścia, od rozumu, od natury, od życia, od ogólnie obowiązujących praw” (tamże, s. 191–192).

<sup>25</sup> G. Minois, *Historia samotności i samotników*, przeł. W. Klenczon, Warszawa 2018, s. 442.

<sup>26</sup> Tamże, s. 444.

<sup>27</sup> Tamże, s. 447.

<sup>28</sup> „We Francji samotność romantyków jedno ma imię: rozczarowanie, które jest tylko jednym z aspektów «choroby stulecia». Młode pokolenie intelektualistów czuje zupełny rozdźwięk ze swoją epoką: zawiedzeni, sfrustrowani młodzi ludzie zwracają się ku swemu światu wewnętrznemu. Rozczarowanie jest stopniowe, można by powiedzieć: wielopoziomowe” (tamże, s. 448).

czarowania był Chateaubriand, który rzeczywiście wiele refleksji o takich postawach, zachowaniach i wyborach młodych ludzi zapisał w różnych tekstach, zwłaszcza w *Geniuszu chrześcijaństwa* (w powieści *René*) czy w *Pamiętnikach z za grobu*<sup>29</sup>. Przypisanie tych modeli do kultury konkretnych nacji wydaje się nadto apodyktyczne, łatwo można by wykazać, że romantycy w obrębie każdej z tych literatur praktykowali w życiu i mieszały ze sobą w dziełach literackich wszystkie wymienione wyżej projekcje, ale jako propozycja porządkująca przyczyny i strategie romantycznego samotnictwa opis francuskiego badacza ma niewątpliwą wartość.

Samotność Dziewicy zdradza miejsca wspólne z wariantem pierwszym i jeszcze bardziej z trzecim, natomiast w jej monologu przejawów „pychy” wyrastającej z przekonania o własnym geniuszu raczej odnaleźć się nie da (co oddala ją też od Wertera). Dziewica świata „wysokiego”, czyli szlacheckiego, wprawdzie podbijać nie musi, bowiem do niego z urodzenia należy, ale swoją sferę społeczną szacuje nisko, zwłaszcza w wymiarze intelektualno-duchowym (co z kolei do Wertera przybliży). Niewątpliwie zatem jest „samotnicą z rozczarowania”, a jego główne źródło stanowi przeświadczenie o uczuciowym „skamienieniu” zewnętrznego świata. Jest więc samotna nie tyle z wyboru, co z konieczności, z braku partnerstwa w najbliższym otoczeniu, zarazem przecież absolutnej samotności nie pragnie, jest gotowa porzucić ją, jeśli dane jej będzie poznanie „istoty bliżniej”. Poruszający monolog, splatający rozczarowanie z nadzieją, sytuuje Dziewicę na przeciwległym biegunie wobec Walerii, sentymentalnej moralizatorki i zarazem wprowadza ją w krąg problemowy werterowsko-romantyczny. Monolog ten zapowiadał polemikę z ideami baronowej de Krüdener, kontynuowaną także we fragmencie, którego bohaterem jest Gustaw (a spektakularną kulminacją tego procesu była IV część dramatu).

\* \* \*

Mickiewiczowski Gustaw, jak się powszechnie przyjmuje, imię odziedziczył właśnie po bohaterze powieści baronowej. Ale sposób wprowadzenia go w świat przedstawiony *Widowiska* nie zapowiadał powtórzenia wzorca osobowego francuskiego Gustawa<sup>30</sup>. Mickiewicz swego bohatera umieścił

<sup>29</sup> Zob. R. Chateaubriand, *Atala. René*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1982; tenże, *Geniusz chrześcijaństwa*, przeł. A. Loba, Warszawa 2004; tenże, *Pamiętniki z za grobu*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.

<sup>30</sup> Oczywiście różnica między francuskim i polskim Gustawem jeszcze wyraźniej ujawnia się w IV części *Dziadów*, o czym trafnie pisała między innymi Iwona Puchalska: „W jakim sensie jednak Gustaw z *Dziadów* miałby być odbiciem bohatera pani de Krüdener? Wydaje się, że łączy ich tylko to, iż obaj kochają cudzą żonę, a różni niemal wszystko – sytuacja, reakcje, temperament, charakter” (I. Puchalska, dz. cyt., s. 179).

w układzie sytuacyjnym nieco przypominającym *Wolnego strzelca* (polowanie, w tle środowisko myśliwych) i jednocześnie osadził w wymiarze intelektualno-duchowym w roli paralelnej do *Dziwicy*. Gustaw, poeta („spolował” właśnie piosenkę strzelecką, poddaje się „wieszczym zapalom”), kiepski strzelec, porzuca myśliwskie towarzystwo i zabłądziwszy w leśnej głuszy, w samotności dokonuje autoanalizy, której finalny wniosek sprowokuje pojawienie się kusiela spoza doczesnego świata. W ten sposób, poprzez uwikłanie sytuacyjne, Mickiewicz odłączył Gustawa od francuskiego pierwowzoru i skierował w punkcie wyjścia nie tyle nawet w werterowską stronę, co w rejestry bliższe operze Webera i opowieściom faustycznym, odnawianym w literaturze niemieckiej od połowy XVIII wieku, przeżywającym renesans od przełomu wieków (między innymi dzieła Fryderyka Klingera, Goethego, Klingemanna), szeroko o tym zjawisku pisał między innymi Włodzimierz Szturc<sup>31</sup>.

Owa „spolowana piosenka”, *Pieśń strzelca*, zawiera prawdopodobnie pierwsze w tym tekście nawiązanie do opery *Wolny strzelec*; sugerowali tak między innymi Stefania Skwarczyńska i Jarosław Maciejewski<sup>32</sup>, rozpatrujący jej podobieństwa do głośnych arii z tej opery. Michał Witkowski, stawiając pytanie, czy pieśń ta „powstała pod wrażeniem wileńskiego spektaklu opery”, uznał, że „na podstawie dostępnych źródeł niepodobna tego udowodnić”<sup>33</sup>, bowiem pierwsze polskie wykonanie tego spektaklu w Wilnie miało miejsce dopiero w 1827 roku, a nie ma dowodów na jej wcześniejsze, w początkach lat dwudziestych, w wersji niemieckiej wystawienie przez goszczący w tym mieście zespół aktorski Johanna Gotlieba Heckerta. Premiera dzieła Webera (muzyka) i Kinda (libretto), uznanego za pierwszą niemiecką operą romantyczną, miała miejsce w Berlinie 17 czerwca 1821 roku, ale teksty libretta były dostępne już w roku 1820, dlatego można przyjąć, że Mickiewicz zetknął się nie tyle z samym spektaklem, co być może z drukowaną wersją utworu lub jego fragmentami. Jarosław Maciejewski postawił hipotezę, że któryś z przyjaciół Mickiewicza mógł być świadkiem wystawienia *Wolnego strzelca* w Królewcu (25 lutego 1822 roku) i powtórzył pocie w Kownie pieśń chóralną strzelców, można przyjąć, że zwłaszcza tę z aktu III (scena VI), a może przekazał jej tekst? – ale i na to dowodów nie ma. W Rosji fragment ten Mickiewicz przerobił, a publikując w Petersburgu w 1829 roku pod tytułem *Pieśń myśliwska*, opatrzył wskazówką kierującą wprost do muzyki z *Wolnego strzelca*. W odmianie z części I *Dziadów* można mówić o korespondencji tematycznej z operową arią chóralną, ale z pewno-

<sup>31</sup> Zob. W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 9–23.

<sup>32</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 72 i n.; J. Maciejewski, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967, s. 107 i 223.

<sup>33</sup> M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, wyd. 2, Poznań 2006, s. 322–323 (przypis).

ścią nie jest to parafraza. W wersji Kinda pieśń strzelców przynosi wielką pochwałę zajęć myśliwskich, stanowiących kwintesencję swobody, męskiej przygody i przyjaźni, aktywności dającej zdrowie i żywotną siłę. U Mickiewicza przede wszystkim podkreślana jest łowiecka sprawność myśliwego w tropieniu i zadawaniu śmierci zwierzętom i dziecięca (a więc bezrefleksyjna) radość, pożądanie krwi, które temu zajęciu towarzyszą, brakuje natomiast odniesień do zbiorowych rytuałów strzeleckich i męskiej przyjaźni, stąd określenie myśliwego mianem „rycerza” i tytułami „król lasów, pan zwierza” nabiera charakteru na poły ironicznego. Wprowadzenie takiej dwuznacznej perspektywy (u Kinda oczywiście nieobecnej) powoduje, że zawarta w pieśni pochwała sztuki łowieckiej i profesji myśliwego stanowi nie tylko witalistyczny kontrpunkt wobec następujących po niej wynurzeń Gustawa, ale i pośrednio zdradza jego dystans do sztuki myśliwskiej. Aleksandra Wojda w zastosowaniu owej dysharmonii widziała możliwy wpływ dzieła Webera i Kinda<sup>34</sup>.

Monolog Gustawa ma mocne miejsca wspólne z rozważaniami Dziewicy, co w sposób naturalny tworzy z nich kandydatów na „istoty bliźnie” jako postaci naznaczone skłonnością do mizantropii (oboje wybierają lekturę i medytację zamiast zabaw w wesołym towarzystwie; wedle klasyfikacji Georges’a Minois’a można by go zaliczyć do kręgu „samotników z wyboru”), marzycielstwa i duchowych wzruszeń, dzielące wyobrażenia o własnym osamotnieniu oraz wybraństwie ludzi sobie przeznaczonych, wreszcie, jak pisze Zofia Stefanowska, „jako ludzie, którzy już zderzyli się ze światem, już przeżyli rozczarowanie, już zdobyli świadomość własnej odrębności”<sup>35</sup>. Gustaw umieszcza siebie na przeciwległym biegunie do myśliwych-rówieśników, spełnienia z dnia na dzień szukających w polowaniach, biesiadach, okazjonalnych flirtach:

---

<sup>34</sup> „Trudno dowieść, że w *Dziadów części I* Mickiewicz przejmując ten szekspirowski źródłowo zabieg bezpośrednio od Webera, pozostaje jednak faktem, iż w tym kontekście dystans między piosenką śpiewaną przez strzelca a wewnętrznym stanem Gustawa trudno uznać za przypadkowy. Napięcie między tymi dwiema wypowiedziami daje się czytać przeciwnie, jako nawiązujący do operowej poetyki sposób ukazania złożonej, niestabilnej sytuacji postaci, która w tej fazie pracy Mickiewicza nad dramatem znacząco przypomina Weberowskiego Maxa” (A. Wojda, *Opera jako fragment. O literackiej karierze „Freischütza” (Mickiewicz, Heine, Gautier)*, „Ruch Literacki” 2016, z. 5 (338), s. 542). Zob. też M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki)*, Kraków 2009 oraz tekst Władysława Dynaka *O chórze strzelców Adama Mickiewicza jako pieśni łowieckiej*, [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak i J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 43–63.

<sup>35</sup> Dalej Zofia Stefanowska dodaje ważne spostrzeżenie: „Nie są to postacie zarysowane według koncepcji: przeciętna młodzież, którą dopiero uczucie odmieni i skaże na niezwykłość. Przeciwnie, właśnie wyjątkowość, skłócenie obojga ze światem pozwala przewidywać, że są sobie przeznaczeni” (tamże, *Próba zdrowego rozumu*, wyd. II zmienione, Warszawa 2001, s. 43).

Szczęśliwi – a ja, czemuż nie jestem jak oni?  
Wyjechaliśmy razem – cóż mię w pole goni?  
Ach, nie zabawę ścigam – uciekam od nudy;  
Nie rozkosze myśliwskie lubię – ale trudy.  
Że się myśl, a przynajmniej że się miejsce zmienia,  
I że tu nikt mojego nie śledzi marzenia,  
Leż pustych, które nie wiem, skąd w oczach zaświecą,  
Westchnień bez celu, które nie wiem, kędy lecą.

[DZWR, III, 113]

Gustaw w stanie zawieszenia i oczekiwania, broniący się przed nudą życia towarzyskiego, podobnie jak Dziewica, nadzieję na odmianę, na wielki przełom, wiąże z poznaniem „istoty bliźniej”, młodej kobiety, której istnienie przeczuwa, a nawet w marzeniach doświadcza jej spirytualnej obecności („I czuję promień oczu i uśmiech oblicza!/ Gdzież jesteś, samotności córo tajemnicza!”). Z pozoru dominuje tu retoryka sentymentalna (marzenia, łzy, westchnienia bez celu), ale gotowość do radykalnego zerwania ze światem i ludźmi, jeśli to miałyby być ceną poznania „córy tajemniczej” („Ach, gdzie cię szukać – od ludzi ucieknę./ Ach, bądź ty ze mną, świata się wyrzeknę!”), kieruje go w rejony romantyczno-faustyczne – i prowokuje ujawnienie się kusiciela, od dawna obserwującego zachowania i duchowe rozterki „marzącego” poety.

Kusiciel nazwany został Myśliwym Czarnym, co zawiera kolejną i punktu widzenia tego wywodu ważniejszą aluzję do *Wolnego strzelca*. W dziele tym Samiel, wysłannik piekieł, zły duch o potężnej mocy, określony został tym właśnie mianem, *der schwarze Jäger* (co Wojciech Bogusławski spolszczył na „Czarny Strzelec”<sup>36</sup>). Ale kusiciel w wersji Mickiewicza niezbyt przypomina operowego imiennika, także i wątek Gustawa zdaje się być kierowany w inną stronę niż fabularna dominanta z libretta Kinda. W operze Czarny Myśliwy nie kusi, ani też nie prowadzi pertraktacji z ludźmi, zainteresowanym udziela magicznego wsparcia (w ofercie znajduje się między innymi możliwość wykonania nieomylnych kul, zawsze trafiających w cel), w zamian za podległość za życia i duszę po śmierci. W związku z Samielem pozostaje Kasper, który podstępem wciąga w piekielną zależność głównego bohatera sztuki, Maxa, przeżywającego kryzys strzelecki, a od sprawności w posługiwaniu się bronią zależy zdobycie ręki ukochanej Agaty i posady nadleśniczego. Max, stylizowany początkowo na postać samotniczą, zdra-

---

<sup>36</sup> Zob. *Wolny strzelec, czyli Kule zaczarowane: opera romantyczna w trzech aktach / po niem. przez Kind napisana; muzyka Karola Weber; tł. i podłożona pod muzykę przez Wojciecha Bogusławskiego*, [Warszawa 1825]. O zmianach wprowadzonych do libretta przez Bogusławskiego zob. E. Nowicka, „*Der Freischütz*” i „*Wolny strzelec*”. *O polskim przekładzie libretta C.M. Webera*, [w:] *też: Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 155–196.



dzającą cechy „romantycznego melancholika”<sup>37</sup>, wchodzi w zależność od zła i przyjmuje magiczne kule, co zagraża nie tylko bytowi jego duszy, ale i (poza jego wiedzą) bezpośrednio życiu narzeczonej. W dramatycznym finale, którego kulminacyjnym zdarzeniem była strzelecka próba Maxa, życie Agaty zostało ocalone przez siły dobra, potępiony Kasper poniósł śmierć (a jego dusza dostała się we władanie Samiela), wreszcie łaskawy książę Ottokar, namówiony przez świątobliwego Pustelnika, darował grzech upadku Maxowi i wyznaczył mu czas pokutnej próby, po którym będzie mógł on poślubić Agatę i zdobyć posiadłość nadleśniczego.

Twórcy *Wolnego strzelca* – pisze Elżbieta Nowicka – przedstawili więc dwie przeciwnie rozwijające się drogi życia, od izolacji do integracji, i na odwrót. Wędrujący pierwszą z nich Max mógł budzić zainteresowanie jako przykład pozytywnej przemiany, dokonanej przy pomocy innych; przemierzający drugą Kasper mógł co najwyżej odstraszać. Jest rzeczą zaskakującą, jak mocne w tej „romantycznej operze” są schematy bardzo tradycyjnej mentalności i obyczajowości, typowej dla kręgu ówczesnej kultury niemieckiej. Do jej najważniejszych właściwości należał obraz świata zbudowanego w oparciu o potrójną hierarchię: Bóg, władca (książę), ojciec rodziny – całkowicie przejrzyście i niezmiennie. Prawo, tradycja, obyczaj i społeczna norma wydają się być absolutnie trwałe.<sup>38</sup>

W innym tekście Elżbieta Nowicka wskazuje na transgraniczność estetyczną i światopoglądową operowego dzieła: „Związek libretta *Wolnego*

---

<sup>37</sup> Warto przytoczyć tu charakterystykę dwu głównych postaci, sporządzoną przez Elżbietę Nowicką: „Główny bohater opery, Max, działa pod wpływem miłości do Agaty, a także z obawy, że próba strzału może się nie udać. Na scenie pojawia się nie od razu, a kiedy już staje przed oczyma widza, to jest wyraźnie oddzielony od innych postaci, milczący, i w takim wyosobnieniu podatny na pokusę. Uwikłany w korszachy z nieczystymi siłami, coraz bardziej samotny, a w końcu skazany na wyrzucenie z wiejskiej wspólnoty, ostatecznie jednak staje przed jeszcze jedną szansą. Zostanie bowiem wystawiony na próbę przykładowego życia, po której spełnieniu może powrócić do swoich i zostać mężem Agaty. Jeśli więc Max do pewnego momentu może wydawać się postacią romantycznego melancholika czy romantycznego buntownika, to zakończenie sztuki ten wizerunek zmienia – pierwotnie osamotniony bohater doświadczy łaski powrotu w obręb społeczności, przemierzy drogę od izolacji do integracji. Drogę w przeciwnym kierunku odbywa Kasper, coraz wyraźniej odsłaniający swoje powiązania ze światem zła – w ostatniej scenie, tuż przed śmiercią, jest już wyraźnie osamotniony i wyłączony ze zbiorowości. Gdyby więc szukać w tej „pierwszej operze romantycznej” bohatera w romantycznym rodzaju, najbliższym tego obrazu byłby Kasper. Czy jednak widzowie pragną utożsamić się z nim, odczuwają współczucie lub podziw, jakim zwykliśmy obdarzać postaci nieszczęśliwe, ale przy tym złożone i wewnętrznie bogate? Wydaje się, że postaci Kaspra brakuje właśnie tej ambiwalencji i duchowego bogactwa, które sprawiają, że czujemy podziw i sympatię dla bohaterów Byrona, choć przecież nie są oni nienagannie szlachetni” (E. Nowicka, *Pierwsza opera romantyczna?*, [w:] C.M. von Weber, *Wolny strzelec. Der Freischütz*, Poznań [bd], s. 11; tu także niemiecka wersja libretta i przekład Wojciecha Bogusławskiego na język polski).

<sup>38</sup> Tamże, s. 12.

*strzelca* z kulturą swojej epoki, obserwowany w polu stylu czy prądu przywołuje [...] Oświecenie z jego koncepcją „człowieczeństwa”, romantyczność rozumianą przede wszystkim jako *Schauerei* oraz *biedermeier* nadający kształt międzyludzkim relacjom<sup>39</sup>. W zachowanych partiach *Widowiska* nie pojawia się tego rodzaju, oświeceniowa i *biedermeierowska*, perspektywa moralizatorska, przestrzeń problemową świata przedstawionego zdominowały marzenia o miłości absolutnej, zmieszane z krytyką najbliższego otoczenia, ale i świata „jako takiego” (*Dziewica, Gustaw*) oraz przesycony pesymizmem egzystencjalno-eschatologicznym głos Starca, ocierający się o nihilizm, o czym mowa w osobnym szkicu.

Związki I części *Dziadów* z operą Webera jako źródłem inspiracyjnym wydają się stosunkowo luźne, naskórkowe, choć na tyle widoczne, by zaznaczyć przynależność do tej samej rodziny dzieł romantycznych. Ale wielu powinowactw wydobyć się tu nie uda. W ledwie zarysowanej w opowieści Gustawa wspólnocie myśliwych trudno dopatrywać się wzorca grupy pozytywnej (jak to ma miejsce w operze Webera), Gustaw aspiracji strzeleckich nie żywi (w odróżnieniu od Maxa), jego los od tych umiejętności nie zależy, postrzega siebie jako człowieka książek i dumań, marzyciela poszukującego idealnej miłości, niewiele zatem zdradza podobieństw do bohaterów opery, pełnokrwistych strzelców, raczej ludzi czynu niż refleksji. Także Myśliwy Czarny w wersji Mickiewicza nie ujawnia przymiotów właściwych dla małomównego Samiela, takich jak groza, jaką budzi w ludziach skazanych na bezpośredni z nim kontakt, kojarzona z mrocznym klimatem nocnej nатуry, potęga wykluczająca potrzebę pertraktowania z ułomnym człowiekiem, poruszanie się w przestrzeni ciemnej, zazwyczaj poza obrębem ludzkiego wzroku, wreszcie tajemniczy, odróżniający go od człowieka wygląd („wyższego niż zwyczajny wzrostu, przebrany w ciemnozielony i ognisty kolor. Wielki kapelusz, przyozdobiony piórami kapłona, okrywa prawie całą jego żółto-czarną twarz<sup>40</sup>). W dramacie Mickiewicza Myśliwy Czarny pojawia się przy Gustawie bez tego rodzaju magiczno-tytanicznych znaków, choć umieszczenie pierwszego ich spotkania w ostępie leśnym i w czasie nocnym oczywiście może i powinno nasuwać skojarzenia z Weberowską operą. Zatem jeśli przyjmiemy, że Mickiewicz znał libretto Kinda, to musimy też dodać, że nawiązując z nim dialog, nie określił jasno, czy zamierza poprowadzić związek Gustawa z Myśliwym Czarnym w stronę historii ocalonego Maxa, czy też potępionego Kaspra, czy może raczej jeszcze w inną, którą tu umownie nazwę „faustyczną<sup>41</sup>, bo sposób nawiązania relacji przez kusiciela

<sup>39</sup> E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt...*, s. 168.

<sup>40</sup> Tamże, s. 7.

<sup>41</sup> Perspektywę związaną z figurą diabła z opowieści faustycznych całkowicie pominął Winiarski, który w kreacji Myśliwego Czarnego dopatrywał się ukrytego „ja” Gustawa i za-

bardziej przypomina grę diabła wobec Fausta niż apodyktyczny i bezkompromisowy sposób działania Samiela. Grę Mefistofelesa w wersji Goethego czy Nieznajomego w wariacie Klingemanna?

Trudno tu o mocne wnioski, znamy bowiem jedynie początek dialogu. Cechą szczególną mowy tego kusiciela jest zwodzenie, ironiczne kluczenie, składanie niejasnej obietnicy, która ma być wstępem do diabelskiego paktu – w tym elemencie przypomina Mefistofelesa. Pierwsze słowa Myśliwego Czarnego odnoszą się do idealistycznych marzeń Gustawa i jego dystansu do uciech ziemskich („Latasz, mój ptaszku, za wysoko latasz./ A czy znasz dzielność swoich skrzydełek?/ Spójrzy na ziemię, którą tak pomiatasz./ Co tam wabików, co tam sidełek”) i zawierają zapowiedź kierunku uwodzenia, podobnego jak w przypadku Fausta i Goethego, i Klingemanna, poprzez wciąganie w sieć miłosnych doświadczeń. Na pytanie – które zazwyczaj pada w dialogu z tajemniczym kusicielem, tak w wersji Goethego, jak i Klingemanna – o swój rodowód, o to, kim jest, odpowiada zagadkowo, i podobnie jak Mefisto – nie wprost, skrywając diaboliczny rodowód (do kwestii autoprezentacji kusiciela jeszcze wróć). Nie eksponuje zatem swojej potęgi (jak Samiel w operze czy Nieznajomy w finale dramatu Klingemanna), nie poznamy zresztą jej rozmiaru; zapewnia, że przybył na mimowolne wezwanie samego Gustawa, w odpowiedzi na jego „westchnienia i zale”, po czym przystępuje do wstępnego sformułowania oferty paktu: gotów jest Gustawowi towarzyszyć w ludzkiej postaci i umożliwić spełnienie marzenia (domyślamy się, że może to być otwarcie drogi do poznania kobiety, którą Gustaw uzna za ideał – kobieta, Helena, okaże się także kluczowym elementem pułapki zastawionej przez Nieznajomego na Fausta i w sposób decydujący przyczyni się do jego upadku) pod warunkiem, że ten dotrzyma wypowiedzianego wcześniej zobowiązania – zapewne chodzi o Gustawową zapowiedź ucieczki od świata i ludzi, jeśli ten krok miałby być ceną poznania „kochanki idealnej”.

Gustaw wobec gry Myśliwego Czarnego przyjmuje inną postawę niż Faust w obu wcieleniach, bo postawę obronną. Osamotniony w nocnym lesie, zamiast prosić choćby o pomoc w wyjściu z ostępu, dwukrotnie próbuje rozmowę szybko zakończyć, bez wdawania się w rozbiór zagadek niespo-

---

razem, odrzucając aspekt demoniczny, przypisał tej postaci zamiar wyrwania Gustawa ze stanów marzycielskich i skierowania go w stronę życia aktywnego, realizowanego na niwie narodowej; w „scenie leśnej” z udziałem tych dwu postaci dostrzegł początek procesu „wnaródwstąpienia” polskiego bohatera romantycznego (zob. Winiarski, dz. cyt., s. 251–261). Jak się wydaje, jest to lektura na siłę „unaradawiająca” I część *Dziadów* i całkowicie przy tym ignorująca faktyczne treści, włączone w tę partię utworu. Autor pominął znaczenie intertekstualnej strategii utworu Mickiewicza, rozpoczętego nawiązaniem do sentymentalnej powieści baronowej de Krüdener i zamkniętego dialogiem z romantyczną kulturą niemiecką, niewiele uwagi tym aluzjom Mickiewicza poświęcając.

dziewanego towarzysza, o głębszym dialogu nie mówiąc, choć wcześniejszy monolog wskazywał, że Gustawowi przecież powiernik by się przydał. Jego pierwszą reakcją na obecność tajemniczej istoty jest zatem lęk, ostatnie słowa – „Przebóg, co to ma znaczyć – nie zbliżaj się do mnie” – zdradzają chęć stawiania oporu. Nie wygłaszał też wcześniej, w odróżnieniu od Fausta w obu wersjach, deklaracji o niełękaniu się piekła. Jak poeta zamierzał rozwinąć tę scenę, w jakie argumenty wyposażać Myśliwego Czarnego, by ten stłumił nieufność Gustawa i wciągnął go w orbitę swojej gry – nie wiadomo, najskuteczniejszy zapewne byłby jakiś komunikat zawierający podpowiedź, gdzie młodzieniec będzie miał szansę odnaleźć „samotności córę tajemniczą”, może nawet, jak Nieznajomy w dramacie Klingemanna, podsunąć mu portret jakiejś „Heleny”. Ale może Mickiewicz zamierzał utrzymać Gustawa w postawie dystansu wobec kusiciela i tym samym uchronić go przed upadkami Fausta i cały ten kusicielski wątek obrócić w drugorzędny epizod? Nie można wykluczyć takiej możliwości, wydaje się jednak, że z nadto dużym rozmachem wprowadzona została figura Myśliwego Czarnego, by rola ta miała zakończyć się w obrębie tej jednej sceny. Naturalne jest tu domniemanie, że poeta rozważał możliwość uformowania polskiej wersji opowieści o konfrontacji człowieka „marzącego” z kuszącym demonem, jako odpowiedzi na projekcje niemieckie. Goethe i Klingemann przedstawili dwa różne warianty tej historii i w zainicjowanej scenie spotkania Gustawa z Myśliwym czarnym „faustyczny” potencjał istnieje.

*Fausta* Goethego Mickiewicz w trakcie pracy na częścią I znał. Trudno jednak dopatrzeć się cech wspólnych Gustawa i tytułowego bohatera dzieła Goethego, kreacja Mickiewicza stanowi swoiste przeciwieństwo, z jednej strony mamy bowiem marzącego o absolutnej miłości poetę-młodzieńca, z drugiej starego uczonego, który utracił złudzenia, że dzięki studiom i wiedzy zbliży się najgłębszym tajemnic bytu. Pierwsze monologi sytuują obie postaci w mało przystawalnych obszarach egzystencji. Marshall Berman w świetnym studium<sup>42</sup> biografę Fausta, rozumianą jako „tragedia rozwoju”, podzielił na trzy etapy, z których dwa przypadają na znaną Mickiewiczowi na początku lat 20. część I dramatu. W etapie pierwszym Faust ponosi klęskę jako „marzyciel”, intelektualista, badacz obeznany z wszystkimi gałęziami nauki, bez powodzenia próbujący zgłębić tajemnice bytu ludzkiego i natury, dotrzeć do „prawdy istotnie poznanej” także jeśli chodzi o sens i reguły pośmiertnego istnienia. Uświadomienie własnych ograniczeń poznawczych skłania go, człowieka starego, pierwotnie ku zamiarom samobójczym, potem otwiera na pakt z Mefistofeilesem, czym rozpoczyna etap drugi, naznaczony

<sup>42</sup> Zob. M. Berman, „*Faust*” Goethego: tragedia rozwoju, [w:] tegoż, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2009, s. 47–111.

przemianą odmłodzenia i radykalnym poszukiwaniem miłosnego spełnienia, co prowadzi do zniszczenia ludzi wplątanych w nową pasję Fausta, jego ofiarami stają się, niezależnie od intencji bohatera, kochanka Małgorzata i ich dziecko, jej matka i brat. Faust, zanim wejdzie w układ z diabłem, ma pełną wiedzę o własnym wewnętrznym, moralitetowym w swojej istocie, rozdarciu między ziemskimi pożądaniami i pragnieniem czystego, metafizycznego doświadczania wieczności we wspólnocie z przodkami – jak mówi do Wagnera: „Dwie dusze, ach, w mej piersi żyją./ Jedna od drugiej oderwać się wciąż chce./ Jedna z nich trzyma się z lubieżną siłą/ Tego świata, wnika weń zmysłami./ Druga chce zerwać z ziemskim pyłem./ By z czcigodnymi zejść się praojcami”<sup>43</sup>. Z kolei, swobodnie tłumacząc Biblię, uznaje, że na początku dziejów było nie „słowo” lecz „czyn”, co zawiera zapowiedź głównego doświadczenia w ostatnim etapie życia (obejmującym w interpretacji Bermana całą II część dramatu), w którym rozwinie się tragedia Fausta-„budowniczego”, próbującego zrealizować utopię stworzenia nowego, solidarnie współdziałającego społeczeństwa<sup>44</sup>. Ale już w części pierwszej, po podpisaniu paktu, staje się Faust, jak to określił Jung, dawcą życia i siewcą śmierci, człowiekiem o „rozszczepionej osobowości”, widzącym siebie „sześć tysięcy stóp poza dobrem i złem”<sup>45</sup>.

Natomiast Faust w wersji Klingemanna jest bohaterem mniej złożonym, reprezentuje typ, używając określenia Alberta Camusa, „człowieka zbuntowanego”, także przeciw cnotom hołubionym w jego rodzinie, który zawarł porozumienie z czartem i wziął piekło na służbę w zemście wobec świata niedoceniającego jego sztuki i wiedzy. Opleciony zręczną intrygą przez Nieznajomego (w którym nie rozpoznaje czarta), skuszony mirażem związku z piękną Heleną (w rzeczywistości ożywionym trupem kobiety, ten chwyt wykorzysta później Krasiński w *Nie-Boskiej komedii*), zostanie potrójnym mordercą: otruje brzemienną żonę Katarzynę i zabije ojca, na koniec jego dusza porwana zostanie do piekieł, w sposobie przypominającym finalne rozwiązanie z *Don Juana* Moliera i *Don Giovanniego* Mozarta. W tej historii na plan pierwszy, jako doświadczenie najbardziej niszczące, Klingemann wysunął dążenie do realizacji związku z „kobietą idealną”,

<sup>43</sup> J.W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. K. Lipiński, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, wybór, wstęp i oprac. S. Kaszyński, Poznań 2002, t. 2: *Dramaty*, s. 326.

<sup>44</sup> Pisze Berman: „W fazie pierwszej bohater prowadził samotne życie i oddawał się marzeniom. W fazie drugiej związał swoje życie z życiem innej osoby i nauczył się kochać. Teraz, w ostatnim wcieleniu, sprzęga własne dążenia z dążeniami ekonomicznymi, politycznymi i społecznymi, które kierują światem; uczy się budować i niszczyć” (dz. cyt., s. 78). Wydaje się, że Faust „nauczył się niszczyć” już w drugiej fazie losu i ten destrukcyjny gen powiązany z pasją miłosną, której patronuje Mefisto, nie mógł ująć uwadze Mickiewicza.

<sup>45</sup> Zob. C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, [w:] tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór i przekład J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 402.

której wyobrażenie zdominowało wszystkie inne potrzeby i pokusy, w tym także dążenie do wiedzy i poznania<sup>46</sup>. W jego przypadku „wewnętrzne rozszczepienie” zostało przechylone w stronę ziemskiej części natury, z którą wiąże się też żądza użycia.

Gustaw, w odróżnieniu od obu Faustów, znajduje się na początku drogi, we wstępnej fazie procesu zgłębiania istnienia. Podobnie jak niemieccy bohaterowie, jest człowiekiem „marzącym”, choć póki co nie widać w planie jego potrzeb dążenia do odkrywania tajemnic natury i eschatologii. Jest wprawdzie człowiekiem ksiąg, lektur, ale nie poznał jeszcze rozległych gałęzi wiedzy i bodaj nie doświadcza jeszcze takiego pragnienia. Nie jest zatem w pełni ukształtowanym „człowiekiem faustycznym”, wewnętrznie rozdartym między tym, co wzniosłe i nadprzyrodzone a pożądaniami ziemskimi<sup>47</sup>, będącym – jak rzecz widzi Emil Staiger – „probierzem dobrych i złych cech ludzkości”<sup>48</sup>, ale niektóre cechy bohatera tego rodzaju posiada: niechęć do otaczającego świata i reguł dominujących w jego życiu towarzysko-społecznym, samotnicze skłonności i zwłaszcza opanowujące go pragnienie złączenia z kobietą „idealną” i jemu tylko przeznaczoną, dla której porzucić jest gotów wszystkie inne sprawy (a więc i wartości). Cechy te po części łączą go zarówno z Werterem, jak i Faustem – z tym drugim na tyle, by ściągnąć w jego orbitę kusiciela.

Myśliwy Czarny, zwany też w *Dziadach* Strzelcem, imiona najpewniej zawdzięcza postaci z opery Webera, ale sposób nawiązania relacji nie przypomina metody działania Samiela, o czym była już mowa. Niewiele łączy go także z Nieznajomym z dramatu Klingemanna, choć właściwiej byłoby go nazwać Obcym (*der Fremde* w oryginale). Nieznajomy, czart o potężnej sile, w trakcie pierwszego spotkania posługuje się wyłącznie gestem, nie używa słów, zapraszając do zawarcia porozumienia, co dokona się poza sceną zdarzeń unaocznionych. Później zmienia swoją tożsamość,

<sup>46</sup> Por. S. Dietzsch, „Faust” Klingemanna – konteksty epoki, [w:] A. Klingemann, dz. cyt., s. 35–49.

<sup>47</sup> Przyjmuję tu rozumienie „człowieka faustycznego” wedle wykładni przedstawionej przez Szturca: „Istoty człowieka faustycznego zgodnie z ideą, jaką rozważał Goethe, należy szukać w pojęciu rozdwójenia istnienia i w konsekwencji – w koncepcji podwójności natury ludzkiej. Idea ta związana jest z długą tradycją przypisującą indywidualnościom cechy proroków i charyzmatycznych przywódców. Podkreśla ich podwójny status bytowy łącząc cechy należące do danej społeczności lub narodu ze zdolnościami trafnego wglądu w wyższy porządek rzeczywistości. [...] Słowem kluczowym dla ogarnięcia istoty mitu Fausta i człowieka faustycznego jest dążenie (*Streben*). Na nim zasadza się dwoistość egzystencji. Ta właśnie dynamika dążenia, wyrażająca się często jako podstawowa kategoria ducha germańskiego [...], stała się podstawą mitologii młodości i właśnie w XIX wieku została związana z duchem faustyzmu, a w XX wieku wręcz z nim się utożsamiała [...]” (W. Szturc, dz. cyt., s. 26–27).

<sup>48</sup> Zob. E. Staiger, *Faust I Goethego*, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1971.

sugeruje Faustowi, że jest jego pobratymcem jako człowiek także związany ślubami z piekłem, zrećźnie zastawia na doktora pułapkę, podsuwając mu portret Heleny i umożliwiając kontakt z kobietą, w której omamiony bohater dramatu zobaczy swój erotyczny ideał. To Helena, ożywiony trup niewiasty, nakłoni Fausta do unicestwienia własnej rodziny, co przesądzi o jego ostatecznym upadku. Nieznajomy dopiero w finale ujawni się jako czart, z którym doktor wcześniej zawarł pakt piekielny. Zapowiedzi tego rodzaju gier w I części *Dziadów* nie znajdziemy, tu kusiciel korzysta nie tyle z gestu, co ze słowa, stara się od początku narzucić Gustawowi optykę samooceny, jak i określić swoją ofertę. Najbliższą dla Myśliwego Czarnego kreacją, swego rodzaju wzorcem, spośród tu rozpatrywanych, wydaje się Mefistofeles z I części *Fausta* Goethego, także nastawiony na rozgrywkę prowadzoną na początku za pomocą słów i argumentów.

Myśliwy Czarny, podobnie jak Mefisto, odpowiada na kluczowe pytanie o swoją tożsamość:

Myśliwy,

Równiej jak ty ochoty, większej trochę mocy.  
Obadwa polujemy, chociaż ty w poranki  
Jedziesz na świat, ja lowy rozpoczynam w nocy;  
Ty czyhasz na zwierzęta, a ja – na kochanki.

[DZWR, III, 115]

Zły w opowieści romantycznej działa głównie w porze nocnej (Samiel, Nieznajomy, także Mefisto), z tym że Myśliwy Czarny – i to także zbliża go do Mefistofelesa – podkreśla swoją więź z ludźmi, stałą wśród nich obecność oraz deklaruje ograniczoność swojej mocy, a więc pośrednio poświadczają, iż nie należy do figur piekielnych o najwyższej randze, podobnie jak diabeł Goethego, który z jednej strony mówi: „Nie jestem wprawdzie z tych największych”, ale zarazem obiecuje: „I dam ci, czego żaden nie miał człowiek”<sup>49</sup>. Tego rodzaju oferta byłaby zrozumiałym elementem w propozycji diabła Mickiewicza, jeśliby rozmowa między nim i Gustawem doszła do punktu finalnego, do momentu spisania umowy.

Nie ma w dramacie Mickiewicza podstaw, by przypuszczać, iż zjawienie się Czarnego Myśliwego obok Gustawa jest efektem zakładu z Panem, ale sąsiedztwo święta Dziadów, mocno eksponowanego we wcześniejszych fragmentach dzieła, wskazuje, że w hipotetycznej dalszej fazie ich kontaktów perspektywa eschatologiczna, podobnie jak w dwu pierwszych rozmowach Mefista z Faustem, byłaby tematem naturalnym. Czy Mickiewiczowski Strzelec też wyznałby, że jest częścią Boskiego planu, „duchem wiecznego przeczenia”, „częścią części, co najpierw wszystkim była,/ Częścią ciemności, która

<sup>49</sup> J.W. Goethe, *Faust...*, s. 343, 344.

sobie światło urodziła”, że zawsze pragnąc zła, przyczynia się do stwarzania dobra – trudno spekulować, rozmowa bowiem nie zesła jeszcze w rejony problematyki teodycei i źródeł zła, a we wcześniejszym monologu Gustawa tego rodzaju tematy nie były poruszane, więc i jego kusiciel nie poczuwał się do obowiązku roztrząsania tej kwestii na dobry początek znajomości.

Zresztą Myśliwy Czarny znajduje się w łatwiejszym położeniu niż Mefisto, który z paktem łączył też zakład o pośmiertny los Fausta. Ich umowa o pośmiertnej podległości Fausta miała zrealizować się pod warunkiem, że Faust, sceptyk i ironista, człowiek zniechęcony do nauk i samego życia – mówi przeciw do kusiciela: „Cóż świat ten naprawdę może dać mi/ Prócz wiecznej, wiecznej rezygnacji!/[...] Dlatego ciężaru bytu nienawidzę./ Śmierci pożądam i życiem się brzydzę”<sup>50</sup> – wypowiedzie w którymś momencie służby diabła frazę „Zatrzymaj się, przepiękna chwilo”, czyli uzna, że doświadczył „momentu wiecznego”, szczęścia i wzniosłości, które chciałby zatrzymać na zawsze; Faust, podpisując pakt, żywił przekonanie, że słów tych – on, który w pełni panuje nad własnym językiem i uczuciami – nigdy nie wypowie. Myśliwy Czarny natomiast wie, co Gustaw uznałby za swój „moment wieczny”, że byłoby nim spotkanie i związek z „istotą bliźnią”, kobietą o podobnej osobowości, dzielającą jego rozumienie świata. Pozostaje zatem kusicielowi zaproponować scenariusz realizacji tego marzenia, a ponieważ specjalizuje się w łowieniu „kochanek”, czyli kobiet marzących o miłości, o pomysły nie byłoby mu trudno. Myśliwy Czarny, podobnie jak Mefisto, przybrałszy postać przystającą do kontekstu sytuacyjnego, w dialog z upodobaniem wplata zagadki i chwytów ironicznych (posługuje się z wprawą ironią retoryczną), podobnie też od początku stara się uwagę mizantropijnego młodzieńca nakierować na ziemskie „wabiki” i „sidełka”, mając – jak Mefisto – na uwadze zapewne rozkosze zmysłowe. Przyczyną wejścia Fausta na drogę zbrodni w wersji Goethego oraz zbrodni i ostatecznego upadku w ujęciu Klingemanna było poznanie kobiety, które – owo poznanie właśnie – uruchomiło niszczycielski potencjał w osobowości męskiego bohatera. W grze nocnego Strzelca wobec Gustawa także karta kobieca rysuje się jako kluczowy element planu. Gustaw nie jest jednak starym/dojrzałym Faustem, bliżej mu do młodego Wertera i w punkcie wyjścia, zamiast faustowskiego zainteresowania tajemniczym przybyszem, zdradza chęć stawiania oporu, zatem jego zdolność do zerwania relacji z Myśliwym Czarnym, zanim nabierze ona własnej dynamiki, pozostaje główną niewiadomą ostatniego fragmentu. Sposób rozwiązania tego wątku, relacji Gustawa z Myśliwym Czarnym, rozstrzygnąłby o charakterze dialogu Mickiewicza z niemiecką kulturą romantyczną w tej części *Dziadów*.

<sup>50</sup> Tamże, s. 340–341.



Wreszcie Mickiewicz, kontynuując tę scenę, musiałby definitywnie określić status samego kusiciela, figury bogato reprezentowanej w europejskiej literaturze XVIII i początków XIX wieku. Jaki model by wybrał? – na przełomie wieków bowiem dokonywała się znamienna transformacja kulturowa diabła, o czym pisali między innymi Mario Praz i Robert Muchembled: „Obraz diabła zmienia się gruntownie, w sposób nieunikniony oddalając się od wyobrażenia budzącej przerażenie istoty, zewnętrznej wobec istoty ludzkiej, i staje się coraz bardziej figurą Zła, którą każdy nosi w sobie. [...] Demon wewnętrzny zaczyna pomału swój podbój kultury Zachodu”<sup>51</sup>. Początek rozmowy Gustawa i Myśliwego Czarnego zapowiada raczej ujęcie kusiciela w roli tradycyjnej, jako istoty zewnętrznej wobec człowieka, jak to się dzieje w utworach niemieckich opowiadających historię Fausta, ale i drugiego wariantu, interioryzującego, wykluczyć jeszcze nie można. Muchembled zresztą w kreacji Mefistofelesa (w wersji Goethego) widzi jeden z głównych przykładów symbolicznego przejścia od postaci szatana potężnego, o potwornej nierzadko aparycji, do figury zachowującej jeszcze niektóre atrybuty tradycyjnego wyglądu diabła, który wszelako coraz bardziej staje się „mrocznym aspektem podmiotu myślącego”<sup>52</sup>. W *Dziadach* drezdeńskich wróci diabeł zewnętrzny, aktywny i groźny, choć o osłabionej mocy. Jaka postać przyjąłby ostatecznie w *Widowisku*?

\* \* \*

Arcytrafnie pisała Marta Piwińska we frapującym komentarzu do tego dramatu:

<sup>51</sup> R. Muchembled, *Dzieje diabła od XII do XX wieku*, przeł. B. Szwareman-Czarnota, Warszawa 2009, s. 234. W podobnym kierunku ewolucję diabła w kulturze romantycznej rozwijał wcześniej Mario Praz, z tym że włoski badacz literatury europejskiej w swoich analizach pominął figurę Mefistofelesa, w szczególności interesował go problem podobieństw do figury i osobowości szatana wykreowanego przez Milтона w *Raju utraconym* postaci ludzkich stworzonych przez między innymi Schillera i zwłaszcza Byrona (zob. M. Praz, *Metamorfozy szatana*, [w:] tegoż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmner, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 67–97).

<sup>52</sup> „Mefistofeles, diabeł z *Fausta* Goethego, [...] zachowuje dawne cechy – kopyta ukryte w butach, ale bez rogów i ogona. Staje się on wszelako mrocznym aspektem podmiotu myślącego. Autor zebrał podstawowe cechy wynikłe z ewolucji rozpoczętej w połowie XVII wieku, wyraźniejszej w latach 1720–1730. Szatan z piekła przegrał mimo energicznych działań jego rzeczników, a zwycięstwo odniósł demon bardziej bliski, bezpośrednio związany z każdym śmiertelnikiem: piekło to przede wszystkim my sami, jak twierdzą coraz częściej artyści i autorzy pogrążeni w studiach nad naturą ludzką. Symboliczne przejście nie dokonało się jednak brutalnie. Zostało zaakceptowane po wielu dyskusjach, dysputach teologów i uczonych. Medycyna i rozum filozofów zmusiły do ustępstw zwolenników rzeczywistości lucyferiańskiej, jednocześnie zaś lepsze wyobrażenia rodem z fikcji literackiej przyczyniały się do jeszcze większego oddramatyzowania diabła” (R. Muchembled, dz. cyt., s. 210–211).

*Dziady*. *Widowisko* to przełom od sentymentalizmu do romantyzmu, jak *Oda* i *Romantyczność* znaczący punkt przełomu z klasycyzmem. W *Widowisku* chodzi o to, żeby sobie odciąć ostatnią drogę. Uniemożliwić sentymentalne wycofanie się do wewnętrznego „ja”, które pozwala żyć podwójnie. Po to, żeby „ja” wewnętrzne wyszło na zewnątrz. Chodzi o przekroczenie sentymentalnego kompromisu, który był formą zrezygnowanej zgody na życie, jakie jest i jakiego się nie chce ani nie ceni. Chodzi o wyrażenie bezkompromisowej, romantycznej niezgody na takie życie. Należy rozumieć ową niezgodę dosłownie i samobójczo<sup>53</sup>.

Analiza nawiązań intertekstualnych, biegnących od polemiki z *Valerie* do dialogu z *Wolnym strzelcem* i *Faustem*, potwierdza tezę o konsekwentnym dążeniu do zerwania z sentymentalną uczuciowością. Co oczywiste, mówić też trzeba o odrzuceniu estetycznych wzorców francuskiego klasycyzmu i zwróceniu się ku „romantyczności” nawiązującej do szkoły niemieckiej. W ten sposób Mickiewicz skorygował koncepcję Brodzińskiego, wyłożoną w rozprawie *O romantyczności i klasycyzmie w duchu poezji w Polsce* i artystycznie zagospodarował propozycję sformułowaną we wstępie Edwarda Lubomirskiego do *Fausta* Klingemanna. Brodziński własne rozumienie romantyzmu mocno wiązał z uczuciowością sentymentalną, krytykował natomiast model niemiecki za zwrot ku mityce i ciemnej fantastyce, tematów średniowiecznym, ponurym klimatom. W gruncie rzeczy polskiej literaturze proponował trzecią drogę, pomiędzy klasycyzmem i romantyzmem, mocno związaną z sielskością i sentymentalizmem – kwestie te badaczom początków romantyzmu polskiego są świetnie znane i nie ma potrzeby szerzej ich tu rozwijać. Edward Lubomirski, w opozycji do Brodzińskiego, zalecał poszukiwanie wzorców właśnie w obrębie szkoły niemieckiej, która w jego przekonaniu najpełniej i w sposób nowoczesny zarazem wykorzystywała ducha tragedii greckiej. Apelował do czytelników, „ażeby odłożyli na stronę przesady, które powszechne są w Polsce przeciwko wszystkiemu, co z niemieckiego wyszło pióra”. I nieco dalej tę myśl obszernie uzasadnił:

Tu byłoby od rzeczy wchodzić w szczegóły dla przekonania, jak bardzo francuska dramaturgia ma niewłaściwe prawidła. My, Polacy, powinniśmy wszędzie szukać tylko wzoru, a nie ślepo naśladować. A to z przyczyny, że każdy teatr powinien po części być przystosowany do charakteru narodowego. Że naśladować, już lepiej naśladować oryginał, który wszystkim za wzór służył i zawsze służyć będzie, a tym jest Greków Melpomena. Wtedy, nie pogardzając niemieckim teatrem, wyrzucimy też same rzeczy sprzeciwiające się naszemu smakowi. Lecz wszystko w nich odrzucić byłoby pokazaniem swej niedoskonałości. Niemcy z pisarzami angielskimi najlepiej znają Greków. I najbliżej ich stoją. W tej sztuce przetłumaczonej zachowana jest jedność sprawy. Pozostałe dwie jedności byłyby absurdalnymi, jak wyżej zostało

<sup>53</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 189.

dowiedzione. Jeśliby wymawiano Klingemannowi, że w tej sztuce tak straszne wystawił zbrodnie, czyliż w greckich sztukach Medea nie zabija swoich dzieci? Klitemnestra męża? Orestes Matki?<sup>54</sup>

Mickiewicz w *Widowisku* odrzucił klasycystyczny wzorzec francuski, zakwestionował również postulowaną przez Brodzińskiego uczuciowość sielsko-sentymentalną (między innymi zarysowując kierunek polemiki z moralistyką sentymentalnej powieści baronowej de Krüdener) i zarazem, na swój sposób dbając o „jedność sprawy”, rozwinął dialog ze szkołą niemiecką, tak poprzez nawiązania do *Wolnego strzelca* i wątków werterowskich oraz mefistofeliczno-faustycznych, jak i ekspozycję pesymistycznych diagnoz egzystencjalnych, zakodowanych po kolei w monologach Dziewicy, Starca, Gustawa. Realizował zwrot ku tematom zakorzenionym w romantycznej kulturze niemieckiej, zwrot postulowany wcześniej przez Lubomirskiego, choć zapewne nie z jego inspiracji to robił.

Natomiast z innym ważnym spostrzeżeniem Marty Piwińskiej, wyrażającym przeświadczenie, że napisany fragment I części dramatu był w zasadzie dziełem skończonym myślowo i artystycznie, podjąć trzeba dyskusję – tu konieczny jest dłuższy wypis z fragmentu *Złego wychowania* podejmującego kwestię *Dlaczego Mickiewicz nie ogłosił pierwszej części „Dziadów”*:

Więc choć może i naprawdę chciał coś z I częścią zrobić, to nie mógł, można mu wierzyć; ale to nie znaczy, że ciągle mu coś przeszkadzało; psychoanalityk rzekłby; typowy opór. Opór to znak, że coś budzi uczucia tak mieszane i przeciwne sobie, że nie można ruszyć z miejsca, i to może nie tyle tłumaczy fakt, że Mickiewicz nie pisał dalej części I, ale że Mickiewicz nie ogłosił *Widowiska*, które wcale nie wymagało, żeby je pisać dalej, i mogło zostać wydrukowane takie, jakie jest. Sądzę nawet, że nie mogło być napisane dalej, bo historia wewnętrzna została w nim opowiedziana do końca: „ja” przemawiające wszystkimi głosami, że szuka innego świata za cenę realnego życia na tym świecie, bo zobaczyło, że to życie nie jest życiem, lecz martwością, to „ja” doszło do końca, do śmierci wewnętrznej i zobaczyło samo siebie jako Starca idącego do grobu. A potem przekracza granicę grobu dzięki sile magicznej i spotyka nocą w lesie Nieznajomego, który wprawdzie jako operowa maska pochodzi z *Wolnego strzelca* i o którym wiemy, że jest Diabłem-kusicielem, ale wiemy też, że Nieznajomy jest w romantyzmie personifikacją „tego co nieznajome w samym sobie”, co staje przed „ja” jako czarna i demoniczna pokusa w postaci obcego, w którym „ja” rozpoznaje swe *alter ego*. Na tym historia się urywa<sup>55</sup>.

Piwińska uzupełniła w ten sposób ciąg rozumowania zapoczątkowany przez Kleinera i rozwinięty przez Pigionia, którego podstawą było przeświadczenie, że edytorzy nie powinni burzyć porządku rękopiśmiennej wersji,

<sup>54</sup> [E. Lubomirski], *Wstęp*, [w:] A. Klingemann, *Faust...*, s. 78, 83.

<sup>55</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 198.

ponieważ „Całość ta nie jest zbiorem fragmentów, lecz tylko utworem niedokończonym”<sup>56</sup>; Pigoń rzecz ujął jeszcze mocniej:

ani względy filologiczne, wynikające ze stanu rzeczy w autografie, ani interpretacyjne, postulowane logiką rozwoju akcji, nie skłaniają do tego, by sceny fragmentu uważać za *membra disiecta* bez ładu i składu, za gąszcz nie sformowanych naleźycie pomysłów i pierwszych rzutów. Wszystko natomiast świadczy, że w dochowanym fragmencie otrzymaliśmy utwór rzeczywiście nie ukończony i zaniechany, ale w tym, co zostało napisane, jednolity, zwarty, spojony swoistą niewątpliwie, odmienną od opatrzonych i osłuchanych, stąd mogącą dziwić, niemniej świadomie przyjętą i wytrzymałą konsekwentnie logiką ustrojową<sup>57</sup>.

Marta Piwińska, przeprowadzając błyskotliwy rozbiór istoty owej „logiki ustrojowej” *Widowiska*, doszła do konkluzji, że w zasadzie jest to dzieło niewymagające dokończenia, bo w wymiarze myślowym, jako historia rozpisanego na wiele głosów „ja” romantycznego, jest spójne i dopełnione, więcej, że historia ta „nie mogła być opowiadana dalej”<sup>58</sup>.

Czy na pewno nie mogła? Mickiewicz w finale zadzierzgnął przecież dialog z tematem faustycznym, upodobił kusiciela do Mefistofelesa i urwał ten wątek w punkcie, który nie pozwala na snucie dobrze uzasadnionych przypuszczeń, jak zamierzał go dalej prowadzić. Na pewno nie w sposób naśladowczy, bo nie wyposażył Gustawa w najważniejsze cechy faustyczne, choć w dalszej partii dzieła mógł go w tym kierunku przekształcać, mógł też uczynić z niego anty-Fausta, świadomego swoich decyzji moralnych oponenta, a nie partnera diabła, zatem figurę polemiczną wobec projekcji Goethego (i Klingemanna). Każdy kierunek był tu jeszcze możliwy. Zawiązanie i porzucenie tak ważnego pomysłu bez wskazania planu jego rozwoju w mojej opinii nie pozwala na przyjęcie tezy o spójnym i ostatecznym uformowaniu „ja” romantycznego w *Widowisku*, pojawił się bowiem nowy komponent (konfrontacja bohatera ze Złym), dobrze wpisujący się tak w możliwy rozwój dziejów owego „ja”, jak i w plan nawiązań tego utworu do ważnych i rozpoznawalnych dzieł kultury niemieckiej. I gdyby nawet odwołać się do nielicznych wypowiedzi Mickiewicza na temat *Fausta* Goethego z okresu

<sup>56</sup> J. Kleiner, *Adama Mickiewicza „Dziadów część pierwsza”. Tekst całkowity w nowym układzie*, „Pamiętnik Literacki” 1934, z. 1–2, s. 181 (całość: s. 172–204).

<sup>57</sup> S. Pigoń, *O powstaniu i kompozycji fragmentu I cz. „Dziadów”*, [w:] tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, wyd. II powiększone, Warszawa 1998, s. 130.

<sup>58</sup> „W I części więc historia „ja” w pewnej postaci doszła do końca, bo do śmierci, i nie mogła być opowiadana dalej; dalej mogła być już tylko historia innego „ja” – tak można by dopełnić wywód Stanisława Pignonia, który właściwie pisał to samo, lecz pisał może zbyt wprost o samym Mickiewiczu, i miał w pewnym sensie rację, bo to Mickiewicz podejmował autorskie decyzje, ale stan wiedzy współczesnej nakazuje nam odróżnić „ja” prywatne od podmiotu lirycznego i wiemy, że Mickiewicz nie o sobie napisał *Dziady*, choć wykorzystał w nich poetycko własne życie” (M. Piwińska, dz. cyt., s. 199).

wileńsko-kowieńskiego i rosyjskiego, trudno byłoby sformułować pewniejsze przypuszczenia w kwestii, jak swoją wersję rozgrywki człowieka z kusicielem polski romantyk zamierzał ułożyć. Niemało nawiązań do spuścizny niemieckiego „geniusza” (określenia tego używał w listach i szkicach krytycznych) znajdziemy w rozprawach ogłoszonych, jak *O poezji romantycznej* i *O krytykach i recenzentach warszawskich* oraz nieukończonych i za życia niepublikowanych (*Goethe i Bajron*), jednak w żadnym z tych tekstów *Faust* nie został poddany głębszemu rozbirowi.

Rację zatem mieli Kleiner i Pigoń, pisząc o *Widowisku* jako dziele niedokończonym także w obszarze myślowo-tematycznym. Pigoń najpierw dowodził, że z tej partii (napisanej, jak sądził, w 1821 roku) wyrosła w naturalny sposób część IV, co wymusiło porzucenie tekstu zaczętego wcześniej<sup>59</sup>, podobny tok myślenia przyjęła też Marta Piwińska. Pigoń jednak zweryfikował swój sąd, przyjmując ostatecznie, że czas pracy nad tym fragmentem umieścić należy pomiędzy 1821 i początkami 1823 roku (a więc przed i po napisaniu IV części)<sup>60</sup>, uznał zatem niektóre argumenty Józefa Ujejskiego<sup>61</sup>, który moment tworzenia *Widowiska* umieścił na przełomie 1822 i 1823 roku, a więc po napisaniu części IV. Jarosław Maciejewski z kolei dowodził, że poeta, niezadowolony z kształtu części IV, przystąpił do pisania *Widowiska* z zamiarem swoistego „poprawienia” oddanej do druku części dramatu<sup>62</sup>.

Niezależnie od kłopotów związanych z datacją zauważyć trzeba, że z punktu widzenia intertekstualnych nawiązań I część *Dziadów* zapowiadała się jako próba zasadniczego dialogu z głośnymi dziełami współczesnej (w szerokim znaczeniu) literatury europejskiej, w szczególności francuskiej i niemieckiej, oraz autonomicznego, w dużym stopniu polemicznego, zagospodarowania wielkich tematów w tych dziełach wyprowadzonych na plan pierwszy. Jeśli uznamy, że przygotowanie *Widowiska* przypada na czas wcześniejszy niż stworzenie części IV, powiedziec należałoby, że Mickiewicz, zarzucając problematykę faustyczno-infernalną i układając wielki popis Gustawa w domu unickiego duchownego, zamiast z *Faustem* wybrał dialog z *Cierpieniami młodego Wertera*, co dziwić nie może, bo przecież niemało miejsc wspólnych właśnie z tym utworem można odnaleźć w monologach Dziewicy i Gustawa. Natomiast jeśli przyjmiemy datację wskazywaną przez Ujejskiego i Maciejewskiego, po IV części, opinię tę należy tylko odrobinę

<sup>59</sup> Zob. S. Pigoń, *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Kraków 1951 (wyd. 1 tego studium: 1930).

<sup>60</sup> Zob. J. Ujejski, *Porządek i czas powstania „Dziadów” młodzieńczych*, „Ruch Literacki” 1928, nr 9. Pogląd Ujejskiego ostatecznie zaakceptowała też Zofia Stefanowska (zob. dz. cyt., s. 47, przypis).

<sup>61</sup> Zob. S. Pigoń, *O powstaniu i kompozycji...*, s. 111.

<sup>62</sup> Zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 55–61.

zmodyfikować, dodając, że na spektakularną dyskusję z *Faustem* na własnych warunkach – w odróżnieniu od *Cierpień młodego Wertera* – Mickiewicz nie był jeszcze gotowy. Kwestie teodycei, miejsca i roli Dobra i Zła w porządku dziejowym i eschatologicznym, indywidualnej konfrontacji człowieka z piekłem i Opatrznością poeta w sposób gruntowny i oryginalny podejmie dopiero w części III, na innym etapie twórczości i dojrzałości intelektualnej. To jeszcze nie był ten Mickiewicz.

## BIBLIOGRAFIA

### DZIEŁA CYTOWANE

- Goethe J.W., *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wstęp O. Dobijanka-Witczakowa, wyd. IV, Wrocław 2000.
- Goethe J.W., *Faust. Tragedia*, przeł. K. Lipiński, [w:] J.W. Goethe, *Dzieła wybrane*, wybór, wstęp i oprac. S. Kaszyński, t. 2: *Dramaty*, Poznań 2002.
- Klingemann A., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp ks. E. Lubomirski, wyd. polsko-niemieckie, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Krüdener B. de, *Waleria, czyli listy Gustawa de Linar do Ernesta de G...*, przeł. M. Ciostek, Warszawa 2017.
- Mickiewicz A., *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. III: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995.
- Platon, *Państwo*, przekł., wstęp, objaśnienia W. Witwicki, Warszawa 2010.
- Weber C.M., *Wolny strzelec. Der Freischütz*, Poznań [bd] (tu niemiecka wersja libretta i przekład Wojciecha Bogusławskiego na język polski).
- Wolny strzelec, czyli Kule zaczarowane: opera romantyczna w trzech aktach / po niem. przez Kind napisana; muzyka Karola Weber; tł. i podłożona pod muzykę przez Wojciecha Bogusławskiego* [Warszawa 1825].

### OPRACOWANIA

- Berman M., „*Faust*” Goethego: tragedia rozwoju, [w:] M. Berman, M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2009, s. 47–111.
- Chateaubriand R., *Atala. René*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1982.
- Chateaubriand R., *Geniusz chrześcijaństwa*, przeł. A. Loba, Warszawa 2004.
- Chateaubriand R., *Pamiętniki z za grobu*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.
- Ciechanowska Z., *Echa „Wertera” w Polsce*, Kraków 1925.
- Cieśla-Korytowska M., „*Dziady*” Adama Mickiewicza, Warszawa 1995.
- Ciostek M., *Wstęp*, [w:] B. de Krüdener, *Waleria, czyli listy Gustawa de Linar do Ernesta de G...*, przeł. M. Ciostek, Warszawa 2017.
- Dietzsch S., „*Faust*” Klingemanna – konteksty epoki, [w:] A. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp ks. E. Lubomirskiego, wyd. polsko-niemieckie, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 35–49.

- Dobijanka-Witczakowa O., „Werter” in Polen, „Goethe-Jahrbuch” Bd 96, Weimar 1979, s. 306–316.
- Dobijanka-Witczakowa O., *Wstęp*, [w:] J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wstęp O. Dobijanka-Witczakowa, wyd. IV, Wrocław 2000.
- Dynak W., *O chórze strzelców Adama Mickiewicza jako pieśni łowieckiej*, [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 43–63.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór i przekład J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Kleiner J., *Adama Mickiewicza „Dziadów część pierwsza”. Tekst całkowity w nowym układzie*, „Pamiętnik Literacki” 1934, z. 1–2, s. 172–204.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948.
- Ławski J., *Książę Edward Lubomirski – prekursor romantyzmu*, [w:] A. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp ks. E. Lubomirskiego, wyd. polsko-niemieckie, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 11–34.
- Maciejewski J., *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, „Balladynie”, Epilogu „Pana Tadeusza”*, Poznań 1967.
- Minois G., *Historia samotności i samotników*, przeł. W. Klenczon, Warszawa 2018.
- Muchembled R., *Dzieje diabła od XII do XX wieku*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2009.
- Nowicka E., „Der Freischütz” i „Wolny strzelec”. *O polskim przekładzie libretta C.M. Webera*, [w:] E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 155–196.
- Nowicka E., *Pierwsza opera romantyczna?*, [w:] C.M. von Weber, *Wolny strzelec. Der Freischütz*, Poznań [bd].
- Paprocka-Podlasiak B., „Faust” J.W. Goethego na scenach polskich: *Grotowski, Szajna, Jarocki*, Toruń 2012.
- Paprocka-Podlasiak B., *Łzy Wertera. Płacz i jego konteksty w literaturze: Rousseau – Goethe – Mickiewicz*, Toruń 2016.
- Pigoń S., *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*, [w:] S. Pigoń, *Studia literackie*, Kraków 1951.
- Pigoń S., *O powstaniu i kompozycji fragmentu I cz. „Dziadów”*, [w:] S. Pigoń, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, wyd. II powiększone, Warszawa 1998.
- Piwińska M., *Złe wychowanie*, wyd. II, Gdańsk 2005.
- Praz M., *Metamorfozy szatana*, [w:] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 67–97.
- Puchalska I., *Mickiewicz i pani de Krüdener*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 167–196.
- Schipper H., *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926.
- Skwarczyńska S., *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957.
- Sokalska M., *Opera a dramat romantyczny (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki)*, Kraków 2009.
- Staiger E., „Faust I” Goethego, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1971.
- Stefanowska Z., *Próba zdrowego rozumu*, wyd. II zmienione, Warszawa 2001.

- Szturc W., *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
- Ujejski J., *Porządek i czas powstania „Dziadów” młodzieńczych*, „Ruch Literacki” 1928, nr 9.
- Winiarski J., *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998.
- Witkowski M., *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, wyd. 2, Poznań 2006.
- Wojciechowski K., *Werter w Polsce*, wyd. 2, oprac. Z. Szweykowski, Lwów 1925.
- Wojda A., *Opera jako fragment. O literackiej karierze „Freischützta” (Mickiewicz, Heine, Gautier)*, „Ruch Literacki” 2016, z. 5.
- Zielińska M., *Opowieść o Gustawie i Maryli czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989.