

[illegible]

Nad rękopisem *Młodzieńca zakłętego* Adama Mickiewicza

Zagadkowa ballada zatytułowana *Młodzieniec zakłęty* wchodzi w skład pierwszej części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Można zatem włączyć ją do całkiem sporej grupy drobniejszych utworów (bajek, pieśni, najczęściej – ballad), które romantycy wprowadzali w obręb dłuższych tekstów: najpierw powieści poetyckich, potem zaś głównie dramatów – zgodnie z zasadą swobodnego traktowania gatunków literackich w romantyzmie jako szczególny przejaw synkretyzmu genologicznego.

Badacze, którzy zauważyli to zjawisko, z reguły podkreślali w jego opisie niezależność czy obcość dzieła krótszego w stosunku do dłuższego. Juliusz Kleiner mianuje *Pieśń strzelca*, wplecioną w interesującą nas pierwszą część *Dziadów*, „**ustępem** [...] będącym **wkładką** o samoistnej wartości”¹, a omawiając ją wspólnie z *Młodzieńcem zakętym*, nazywa te teksty „wkładkami o własnej treści autonomicznej, tak częstymi w utworach romantyzmu i epoki poprzedniej”². Leszek Libera określa balladę *Pazia Marii Stuart* Juliusza Słowackiego jako „zupełnie nieudany **wtręt**” do dramatu³. Anna Opacka pisze z kolei o *Alpuharze* jako o „autonomicznym organizmie poetyckim [...] „szkatułkowo» wmontowanym w scenę uczt w *Konradzie Wallenrodzie*”⁴, a także szczegółowo omawia podobne „**wstawki**, pomieszczone

¹ J. Kleiner, *Dziadów część pierwsza. Tekst całkowity w nowym układzie*, „Pamiętnik Literacki” 1934, z. 4, s. 173; wyróżnienie – M. S.

² Ibidem, s. 176.

³ L. Libera, „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2003, s. 181; wyróżnienie – M. S.

⁴ A. Opacka, *Z czego Janek psom szyl buty w „Kordianie”*, w: eadem, *Śladami oralności. W kręgu onogowskich inspiracji*, Katowice 2006, s. 99–114.

szkatułkowo”⁵: *Rusalkę ze Żmii* Słowackiego⁶, tzw. drugą pieśń Masek z *Marii* Antoniego Malczewskiego, wreszcie – bajkę o Janku, co psom szyl buty, z *Kordiana*⁷. Warto tu też wspomnieć podobnie funkcjonujące utwory nie w pełni autorskie: przerobioną bajkę Antoniego Goreckiego *Diabeł i zboże* włączoną do trzeciej części *Dziadów*, przywołaną już, tłumaczoną balladę Pazia w *Marii Stuart* Słowackiego⁸ czy przerobiony opis matecznika pióra Stefana Witwickiego w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu*.

Opacka ma jednak świadomość, że to tylko jedna strona zagadnienia. Względna autonomia poetyckich „wkładek”, „wstawek” czy „trzymanych w szkatułce” drobiazgów nie zmienia tego, że zostały one „wmontowane” w większe konstrukcje, co nie odbiera im samodzielności (można je drukować osobno np. w zbiorach ballad)⁹, ale równocześnie skazuje je na intertekstualny związek z obszerniejszym dziełem, dla którego tekst mniejszy staje się swego rodzaju mikrokosmosem. Termin ten zapożyczam ze studium Andrzeja Waśki, lecz niezupełnie w nadanym mu przez badacza znaczeniu. Krakowski uczony stwierdza, że „ballada *Alpuhara* [...] jest mikrokosmosem wątku Konrada; *Pieśń (Wilija strumieni naszych rodzica...)* jest mikrokosmosem wątku Aldony”¹⁰. Ponieważ jednak między wątkami bohaterów a wymienionymi „wstawkami” zachodzą różnice, wolalbym uznać teksty mniejsze za modele **całości** powieści poetyckiej (nie tylko losów poszczególnych bohaterów) i komentarze do niej zarazem. W tym właśnie sensie Opacka używa względem utworu krótszego formuł: „»miejsce zawężenia« wyrazu artystycznego i światopoglądowego całej powieści” poetyckiej¹¹ oraz „soczewka skupiająca istotne dla całości utworu elementy”¹². Autonomiczny (pozornie) drobiazg tworzy bowiem sieć powiązań z otaczającym go dziełem, stając się zarazem jego symbolicznym skrótem i komentarzem do niego.

Jeśli posłużyć się terminologią Gérarda Genette’a, można tę relację opisać jako kontaminację dwóch hipotektów, a jednocześnie dwóch gatunków (w interesującym nas przypadku: dramatu romantycznego i ballady), efekt rozciągania (*extension*) tekstu większego za pomocą „wstawki” (intrapolacji) – tutaj własnej (choć, jak widzieliśmy, w dziełach romantycznych możliwe były też intrapolacje obce)¹³. Ponadto uważam, że żadna „wkładka” nie była ani niepotrzebna, ani „nieudana”, przeciwnie, dzięki relacji transtekstualnej z dziełem większym współtworzyła sensy złożonej całości i kumulowała je jako „soczewka”.

Interesująca nas ballada obrosła już w wiele odczytań. Różne interpretacje postaci Młodzieńca zaklętego omawia – przywołując bogatą literaturę przedmiotu – Magdalena

Interesująca
nas ballada
obrosła już
w wiele odczytań

⁵ Ibidem, s. 102–103; wyróżnienie – M. S.

⁶ Kleiner nazywa ten utwór „pieśnią wtrąconą o rusalkę”; J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1972, s. 33.

⁷ Ibidem, s. 99–114.

⁸ M. Szargot, *Od Edwarda do Edypa*, w: idem, *Pamięć słowa. Szkice o poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2011, s. 24–35.

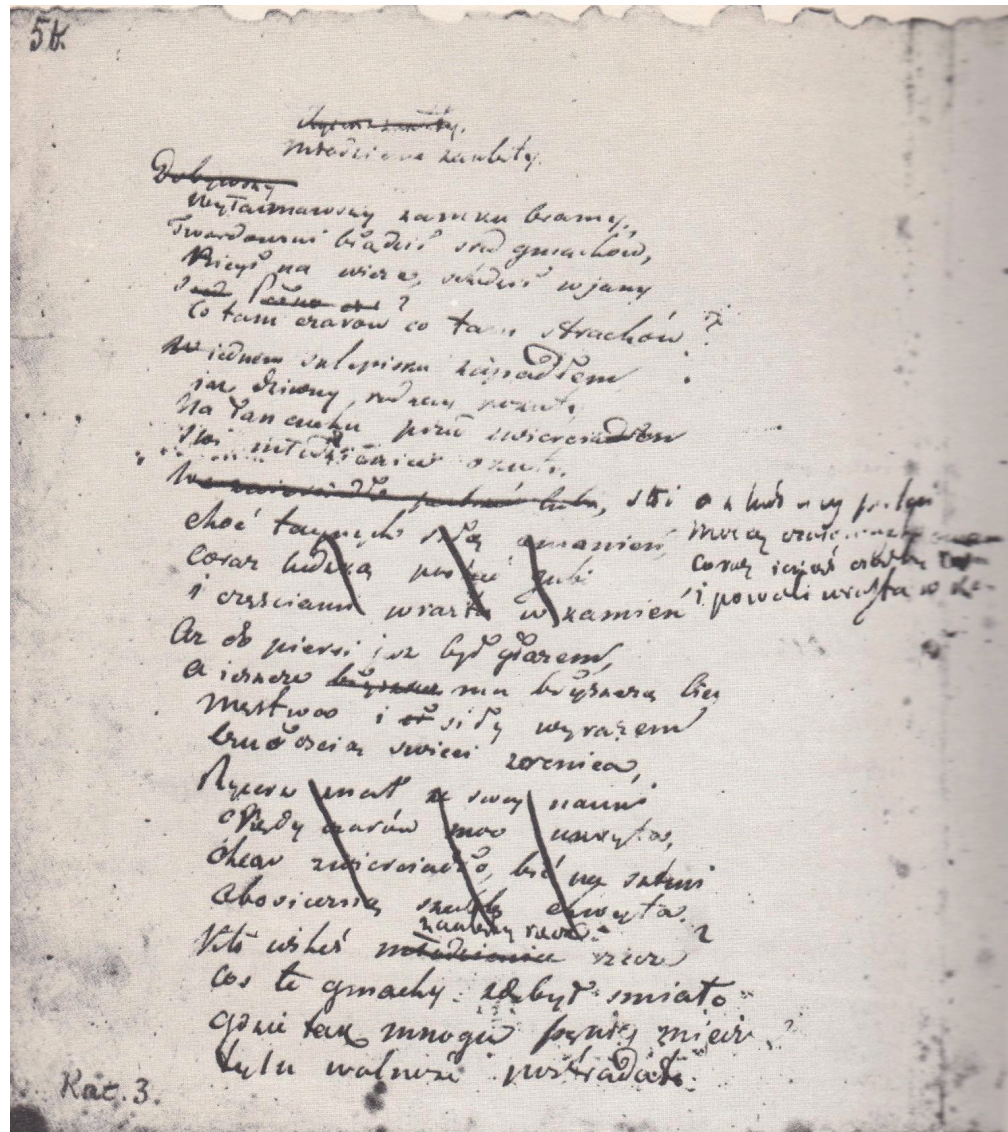
⁹ *Alpuhara* pojawiła się w zbiorze *Ballada polska* (oprac. C. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962, s. 172–176), w tym samym wydaniu: *Rusalka ze Żmii* (s. 231–238) i ballada Pazia z *Marii Stuart* (s. 239–240) Słowackiego. Balladę *Młodzieniec zaklęty* przedrukowano zaś w tomie *Księga ballad. Antologia* (oprac. M. Baranowska, Warszawa 1987, s. 95–97).

¹⁰ A. Waśko, *Wtajemniczenie Aldony*, w: „*Loci (non) communes*”. *Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej*, red. O. Płaszczewska i M. Siwiec, Kraków 2017, s. 364.

¹¹ A. Opacka, op. cit., s. 104.

¹² Ibidem, s. 100. Nie do końca jasno, ale chyba podobnie ujmuję rzecz Kleiner, pisząc, że *Młodzieniec zaklęty* jest „dla poety środkiem do symbolizowania przeżyć psychicznych i zagadnień istotnych bytu”. Nie do końca jasno, bo chodzi tu raczej o związek ballady z życiem psychicznym i umysłowym Mickiewicza niż z całością pierwszej części *Dziadów*, badacz przywołuje jednak jako kontekst inną „wkładkę”: pieśń o królu z Tule śpiewaną przez Małgorzatę w *Fauście* Johanna Wolfganga Goethego (J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 259). Tak jakby ballada wpleciona w większy tekst była nie tylko i nie tyle „środkiem do symbolizowania przeżyć psychicznych i zagadnień istotnych bytu”, ale także stanowiła symboliczny skrót większego dzieła.

¹³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 287–288 i 400.



Il. 1. Fotokopia autografu, k. 5b; za: *Podobizna autografu „Dziadów cz. I” Adama Mickiewicza*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1971

Bąk. Badaczka podkreśla wieloznaczność bohatera widzianego jako zakochany w Maryli (odpowiednik tragicznie odczytywanych losów Gustawa) bądź w sobie samym Narcyz zapatrzony we własne odbicie i całujący je (to wskazówka, że dzieje bohatera *Dziadów* można postrzegać ironicznie, krytycznie), także udowadniający, że samo pragnienie poznania (autokontemplacji, poznania innych, również świata i rządzących nim praw) jest niebezpieczne, wreszcie widzianego jako dowód „wyższości historii ponad osobistymi przeżyciami jednostki”, bo jedynie pamięć o historii może przetrwać. W ten sposób ballada staje się mikrokosmosem nie tylko *Dziadów cz. I*, ale też *Dziadów* w ogóle¹⁴.

Dla uchwycenia jej różnorodnych związków z pierwszą częścią Mickiewiczowskiego arcydramatu istotne wydają się trzy symbole: lustro, kamień i jama-więzienie. Przyczynę „zaczarowania” *Młodzieńca* stanowi zwierciadło, na którym się koncentruje.

¹⁴ M. Bąk, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004, s. 200–203.

Miłosne skupienie na sobie samym nie jest w dramacie wyłącznie jego udziałem – „wielkie zwierciadło”¹⁵ wisi w „samotnym pokoju” Dziewicy, a Gustaw wspomina ujrzaną w lustrze „lekką postać” ubraną w „powietrzną szatę”. Oboje marzyciele poszukują „istoty bliźniej” i uciekają w tym celu do świata (w pokoju Dziewicy symbolizowanego przez okno). Oboje wreszcie patrzą w lustro. Każde z nich zagłębia się w sobie samym i – w istocie – w miłości do siebie samego (lub tylko w autokontemplacji). Los Młodzieńca zaklętego to ciąg dalszy ich wątku: ostateczne zamknięcie w samotności (Młodzieniec jest uwięziony niejako podwójnie: został „okuty” i umieszczony w lochu, Dziewica jednak także mówi o swoim dobrowolnym zamknięciu w „jaskini” i w książkowym świecie). Ale na tym nie koniec – Młodzieniec z własnej woli zamienia się w kamień, a zatem martwieje, ulega autodestrukcji, wybiera samozagładę. Wykluczenie się ze świata zewnętrznego okazuje się wykluczeniem ze świata żywych, drogą do grobu. Ale o kamienieniu mówi też Dziewica, która wspomina, że twarze ludzi (mieszkańców zewnętrznego świata) „tchną głazem jak Meduzy głowa”. Efekt ten sam, powód skamienienia jest jednak zupełnie odmienny: wynika ono z kontaktu z zewnętrznym światem, z ludźmi. Dziewica i Młodzieniec zaklęty razem ukazują więc tragizm marzyciela: skamienienie on tak czy inaczej, uciekając do marzeń i pogrążając się w nich. Jeszcze jedna postać mówi w dramacie o kamienieniu – to Starzec, który „częściami do mogiły wrastał”, jak Młodzieniec, który „wrasta w kamień”. Przemiana w głaz jawi się jako los człowieka, bo końcowy etap życia to zawsze „wrastanie do mogiły”.

W dramacie istotny jest paralelizm postaci, ważna okazuje się ich sobowtórność. Dziewica, Starzec, Młodzieniec zaklęty i Gustaw mają wspólne cechy, choć dzielą ich znaczące różnice. Ukazują niejako odmienne warianty tego samego wątku dostrzeganego na różnych etapach snutej narracji. Właśnie taką funkcję pełni ballada – nie jest mikro-kosmosem jakiegokolwiek wątku, lecz każdy z nich dopełnia i tłumaczy. Można powiedzieć, że Młodzieniec zaklęty jest np. męskim i bardziej zaawansowanym w marzycielstwie wariantem Dziewicy oraz młodym wariantem Starca. Ballada zaś niczym soczewka ogniskuje w sobie symbolikę dramatu¹⁶.



Paryski rękopis dramatu (podstawa jego edycji) jest niedokończony. Ale niedokończony jest też – mimo zapewnień edytorów¹⁷ – tekst ballady o Młodzieńcu zaklętym.

Wydawcy uznali, że kolejność działań kończącego pracę nad balladą poety była następująca:

.....
¹⁵ Jeśli nie podaję inaczej, to *Dziady. Widowisko* cytuję według wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 97–116.

¹⁶ H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, S. 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 200–209; M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w: eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 49–50, 52, 64–65 i 69; K. Górski, *Czas powstania I części „Dziadów”*, w: idem, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 64–65; M. Janion, M. Żmigrodzka, *IV Część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 10–11; J. Kleiner, *Mickiewicz*, s. 260; J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*, tłum. A. Kuryś i K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 179–183; J. Winiarski, „*Dziady. Widowisko. Część I*” Adama Mickiewicza, *Piotrków Trybunalski* 1998, s. 102; M. Piwińska, *Tajemnica pierwszej części „Dziadów”*, w: eadem, *Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 60–62.

¹⁷ Stanisław Pigoń sądził np., że ballada oraz *Pieśń strzelca* to „utwory wcześniejsze, pomyślane i utworzone dawniej, początkowo najpewniej nawet bez organicznego jeszcze związku z I cz. *Dziadów*, a wcielone później do jej tekstu właśnie tworzonego”, które „zostały wstawione w kontekst inności i nie są całkowicie z nim zgrane”; S. Pigoń, *O powstaniu i kompozycji fragmentu I cz. „Dziadów”*, w: idem, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960, s. 50.

W dramacie
istotny jest
paralelizm postaci,
ważna okazuje się
ich sobowtórność

- 1) najpierw Mickiewicz napisał jej trzystrofowe zakończenie (Kleiner nazywa je „zakończeniem pierwotnym”)¹⁸,
- 2) potem przekreślił dwie ostatnie zwrotki,
- 3) następnie dopisał trzy kolejne strofy na dole strony,
- 4) wreszcie umieścił obok przekreślonego tekstu (na marginesie po prawej stronie) dwie inne strofy: pierwszą z nich jest parafraza fragmentu skreślonego, drugą – w zasadzie to jedynie początek pierwszego wersu – powtórzenie strofy usuniętej (Mickiewicz napisał na nowo niecałe trzy wyrazy i wstawił inicjał M, interpretowany przez edytorów jako decyzja przywrócenia zwrotki w pierwotnym kształcie)¹⁹.

Tak też należy rozumieć uwagę Józefa Kallenbacha:

Po strofie 13 następowała pierwotnie strofa

»Więc ostatniey proszę łaski,

Poday zwierciadło ze ściany,

Którego czarowne blaski

Są przyczyną moiey zmiany.«

Po niej następuje strofa dziś 18-ta. Poeta **po napisaniu** jej przekreślił obie i utworzył strofę 14a, 15a, 16a i 17a, **po czym** restytuował przekreśloną strofę 18a²⁰.

Określona tak hipotetyczna kolejność prac Mickiewicza pozwoliła edytorom ustalić dzisiejszy kształt zakończenia ballady, które brzmi następująco:

„Młodzieńcze, nigdzie w tym kraju,
Od Niemna po Dniepru krańce,
Nie słyszałem o Poraju
Ani o jego kochance.

Po co pytać, czasu strata,
Gdy cię wyrwę z tej opoki,
Wszystkie ciekawości świata
Własnymi odwiedzisz kroki.

Znam czarodziejską naukę,
Wiem dzielność tego zwierciadła,
Wraz go na drobiazgi stłukę,
By z ciebie ta larwa spadła”.

To mówiąc, nagłym zamachem
Dobyl miecza i przymierza,
Ale młodzieniec z przestachem:
„Stój!” zawołał na rycerza.

Mickiewicz
napisał na nowo
niecałe trzy wyrazy
i wstawił inicjał M

¹⁸ J. Kleiner, *Dziadów część pierwsza*, s. 202.

¹⁹ Ibidem, s. 203.

²⁰ J. Kallenbach, *Rewizja tekstu pierwszej części „Dziadów” A. Mickiewicza podług autografu*, Kraków 1887, s. 6; wyróżnienie – M. S.

„Weźmi zwierciadło ze ściany
I podaj go w moje ręce,
Niech sam skruszę me kajdany
I uczynię koniec męce”.

Wziął i westchnął, twarz mu zbladła
I zalał się łez strumieniem,
I pocałował zwierciadło,
I cały stał się kamieniem.

Ten układ oparto – jak można sądzić – na dwóch założeniach. Po pierwsze, że Mickiewicz po przekreśleniu dwóch strof i sparafrazowaniu pierwszej z nich drugą zaplanował **odtworzyć** w pierwotnej (wcześniej usuniętej) postaci. Po drugie zaś, że poeta zapisał na tej (i częściowo sąsiedniej) karcie obok siebie dwie kolumny tekstu, a skoro dwie strofy znalazły się w tej drugiej kolumnie (po prawej), to trzeba je uznać za **ostatnie**. Opisuje to Stanisław Pigoń:

Przerabiając balladę, zmienił poeta w szczególności jej zakończenie: przekreślił dwie końcowe zwrotki, a na ich miejsce zapisał pięć nowych. Z tych nowych trzy zdołał pomieścić jeszcze na tej samej stronicy (6b) u dołu **w głównej kolumnie**, a na dwie pozostałe brakło mu już miejsca. Nie przeniósł ich wszelako na stronicę 7a, tylko wpisał na wąskim prawym marginesie tejże strony 6b, przy czym, rozłożywszy półar-kusz, musiał nimi zająć również część lewego marginesu strony 7a²¹.

Inni edytorzy w ogóle nie opisują tej drugiej decyzji, tym bardziej jej nie argumentują, a co najwyżej podsumowują taki zabieg – jako coś zupełnie oczywistego – przy użyciu liczb. Władysław Floryan pisze:

Po napisaniu nowej redakcji **w. 293–296** poeta na marginesach wspomnianych poprzednio kart powtórzył początek następnej strofy, w autografie także przekreślonej, „Wziął i westc[hnął]” i inicjałem własnego nazwiska M potwierdził decyzję przywrócenia tej strofy (**w. 297–300**)²².

O ile jednak pierwsze założenie można potraktować za zgodne z intencją Mickiewicza, bo zostało oznaczone jego inicjałem, to już uznanie, że zwrotki zapisane **obok** skreślonych fragmentów należy przenieść **na koniec** tekstu, jawi się jako arbitralna decyzja edytorów. Zwróćmy uwagę, że takie rozwiązanie nie jest wcale oczywiste. Rękopis umożliwia bowiem następujący zapis skreślonych i przywróconych strof (których tekst podaję tu w transliteracji Władysława Floryana)²³:

«Więc ostatniey proszę łaski
Poday zwierciadło ze sciany
Którego czarowne blaski

Weźmi zwierciadło ze scian[y]
I poday go w moje ręce,
Niech sam skruśę me kajd[any]

²¹ S. Pigoń, op. cit., s. 51; wyróżnienie – M. S.

²² *Podobizna autografu „Dziadów cz. I” Adama Mickiewicza*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1971, s. 72; wyróżnienie – M. S. Por. też: Z. Stefanowska, *Dodatek krytyczny*, w: A. Mickiewicz, op. cit., s. 485.

²³ *Podobizna autografu*, s. 55 i 72.

Są przyczyną moiej zmiany	J uczynię koniec męce.
Wziął i westchnął twarz mu zbladła,	Wziął i westc M
J zalał się łez strumieniem,	
J pocałował zwierciadło	
I cały stał się kamieniem.	

Wydaje się zatem, że poeta pragnął raczej **zastąpić** skreślone zwrotki nowymi fragmentami, które zapisał obok starych, i wstawić je na ich miejsce. Pod nimi zaś umieścił trzy następne strofy. Brak natomiast jakiegokolwiek sygnału, że Mickiewicz chciał zmienić ich kolejność, a nowe redakcje przekreślonych strof umieścić na końcu. Nie zmieni tego przyjęta przez Józefa Kallenbacha hipoteza o porządku prac poety. Nawet jeśli Mickiewicz istotnie strofy poprawioną i restytuowaną (a ta restytucja to także wynik hipotezy!) napisał jako ostatnie w kolejności, to przecież uczynił to obok zwrotek przekreślonych, co sugeruje, że chciał je nimi zastąpić. Tak też chyba opisałby praktykę poety cytowany już Genette, stosujący w tym wypadku wzór: „skreślenie + dodanie = zastąpienie”²⁴. Wprowadzenie tu jeszcze jednego, nie wiadomo skąd, składnika (inwersji) zmieniłoby uzyskaną sumę. Czy zgodnie z intencją autora?

Co więcej, gdy ci sami edytorzy w przypadku analogicznym, kiedy poeta zrezygnował z pierwotnego kształtu jednej z wcześniejszych zwrotek i obok niej, po prawej stronie, umieścił nową redakcję, wstawili strofę nieprzekreśloną na miejsce tej przekreślonej, a nie np. po ostatniej zwrotce na tej karcie – to nikt nie zaproponował zmiany kolejności zwrotek, nikt nie pisał o dwóch kolumnach tekstu!²⁵ To miejsce w rękopisie wygląda następująco (tekst w transliteracji Floryana)²⁶:

W zwierciadło patrzeć lubi	Stoi a w ludzkiej postaci
Choć tajnych sił omamień	Mocą czarownych omam[ień]
Coraz ludzką postać gubi	Coraz iakąś część traci
I częściami wrasta w kamień	I powoli wrasta w ka[mień]

Przyjęty kształt zakończenia ballady jest więc – powtórzmy – wynikiem arbitralnych decyzji edytorów, niekoniecznie zgodnych z intencją autorską. Oczywiście na korzyść tych rozwiązań świadczy uzyskany spójny tekst z mocną pointą. Podobnie jak poprzedzająca balladę prośba Starca, która zapowiada finał „wstawki”, czyli całkowite skamienie Młodzieńca:

[...] zaśpiewaj piosenkę
 Ulubioną i tyle powtarzaną razy,
 O Zakłym Młodzieńcu **przemienionym w głazy** (wyróżnienie – M. S.).

Można by jednak przyjąć inne założenie edytorskie: że Mickiewicz najpierw stworzył pierwszą wersję z mocną pointą, potem z niej zrezygnował, dopisał trzy nowe strofy, po czym wrócił do – nieco przekształconej – wersji wcześniejszej. Tym samym, by powrócić do idei „zakończenia pierwotnego”, poeta musiałby odrzucić trzy dopisane

²⁴ G. Genette, op. cit., s. 297.

²⁵ J. Kallenbach, op. cit., s. 15; J. Kleiner, *Dziadów część pierwsza*, s. 194 i 202; *Podobizna autografu*, s. 71.

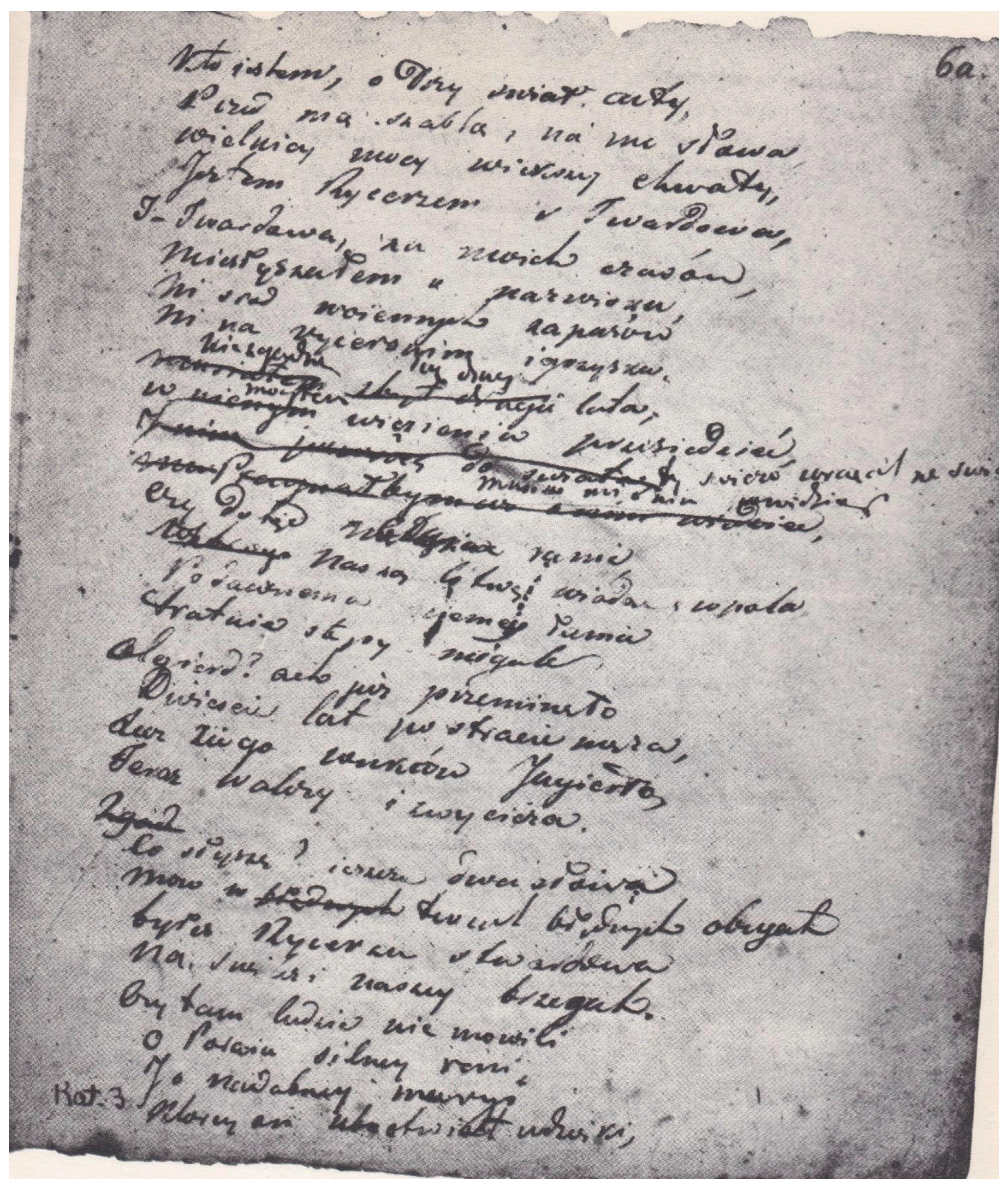
²⁶ *Podobizna autografu*, s. 53 i 71.

Przyjęty
 kształt zakończenia
 ballady jest więc –
 powtórzmy –
 wynikiem
 arbitralnych
 decyzji edytorów

po finale zwrotki (choć ich nie przekreślił). Otrzymalibyśmy tak tekst równie spójny, spuentowany i logiczny, choć zrobilibyśmy to równie arbitralnie:

„Młodzieńcze, nigdzie w tym kraju,
Od Niemna po Dniepru krańce,
Nie słyszałem o Poraju
Ani o jego kochance”.

„Weźmi zwierciadło ze ściany
I podaj go w moje ręce,
Niech sam skruszę me kajdany
I uczynię koniec męce”.



Il. 2. Fotokopia autografu, k. 6a; za: Podobizna autografu „Dziadów cz. I” Adama Mickiewicza, oprac. W. Floryan, Wrocław 1971

Wziął i westchnął, twarz mu zbladła
I zalał się łez strumieniem,
I pocałował zwierciadło,
I cały stał się kamieniem.

Można również wyobrazić sobie jeszcze inny kształt zakończenia ballady. Jeżeli odrzucimy drugie założenie edytorów (o wprowadzeniu nowej kolejności strof), to otrzymamy końcówkę *Młodzieńca zakłętego* w następującej postaci:

„Młodzieńcze, nigdzie w tym kraju,
Od Niemna po Dniepru krańce,
Nie słyszałem o Poraju
Ani o jego kochance”.

„Weźmi zwierciadło ze ściany
I podaj go w moje ręce,
Niech sam skruszę me kajdany
I uczynię koniec męce”.

Wziął i westchnął, twarz mu zbladła
I zalał się łez strumieniem,
I pocałował zwierciadło,
I cały stał się kamieniem.
„Po co pytać, czasu strata,
Gdy cię wyrwę z tej opoki,
Wszystkie ciekawości świata
Własnymi odwiedzisz kroki.

Znam czarodziejską naukę,
Wiem dzielność tego zwierciadła,
Wraz go na drobiazgi stłukę,
By z ciebie ta larwa spadła”.

To mówiąc, nagłym zamachem
Dobyl miecza i przymierza,
Ale młodzieniec z przestachem:
„Stój!” zawołał na rycerza.

Uderza nielogiczność uzyskanego w ten sposób brzmienia, tym niemniej taki układ wydobywa niespójność, która umyka w lekturze uporządkowanego przez edytorów tekstu. „Weźmi” – „Wziął” – obie strofy zaczynają się tak samo, co oczywiście można odczytać tak, że Młodzieniec prosi Twardowskiego o zdjęcie zwierciadła ze ściany i podanie mu go, a kiedy rycerz to czyni, lustro może już wziąć (czyli przejąć) sam kamieniący bohater. Ale gdyby przyjrzeć się anaforycznemu niemalże kształtowi tych strof, to pojawia się pytanie: kto właściwie co tu robi? Podobieństwo początków zwrotek nasuwa pomysł, że obie czynności są działaniami Młodzieńca. Lecz po co w takim razie prosi on Twardowskiego o podanie zwierciadła, które sam może wziąć? Uzyskane zmieszanie ról

i kwestii pogłębia tylko Mickiewiczowski chaos. Zwróćmy uwagę, że pierwotny, skreślony przez poetę tytuł ballady brzmi *Rycerz zaklęty*. A przecież w balladzie nigdy nie mówi się o Młodzieńcu jak o rycerzu, trzykrotnie natomiast zostaje tak określony Twardowski. Więcej nawet, w strofie zapisanej najniżej na karcie (w omawianej wersji zakończenia – ostatniej) mamy przeciwstawienie: Młodzieniec–rycerz („młodzieniec [...] zawołał na rycerza”). Kto więc podlega czarowi, kto jest zaklęty?

Mickiewicz skreślił pierwotną wersję tytułu – uszanujmy to. Jednak pozostaje niejasność dziwnego połączenia obu postaci, pomieszania ich określeń, funkcji i działań, wreszcie – ich sobowtórowy charakter. Uzyskany nielogiczny układ zakończenia wzmacnia te wątpliwości i wrażenie „niedopracowania” tekstu. Czy więc istotnie można uznać go za w jakiejś mierze tekst „gotowy”, za wkładkę w formie czystopisu, jak chciałby Pigoń?²⁷

Odrzućmy teraz założenie pierwsze (że poeta zaplanował dokończenie strofy na marginesie na wzór tej przekreślonej):

„Młodzieńcze, nigdzie w tym kraju,
Od Niemna po Dniepru krańce,
Nie słyszałem o Poraju
Ani o jego kochance.

Po co pytać, czasu strata,
Gdy cię wyrwę z tej opoki,
Wszystkie ciekawości świata
Własnymi odwiedzisz kroki.

Znam czarodziejską naukę,
Wiem dzielność tego zwierciadła,
Wraz go na drobiazgi stłukę,
By z ciebie ta larwa spadła”.

To mówiąc, nagle zamachem
Dobyl miecza i przymierza,
Ale młodzieniec z przestachem:
„Stój!” zawołał na rycerza.

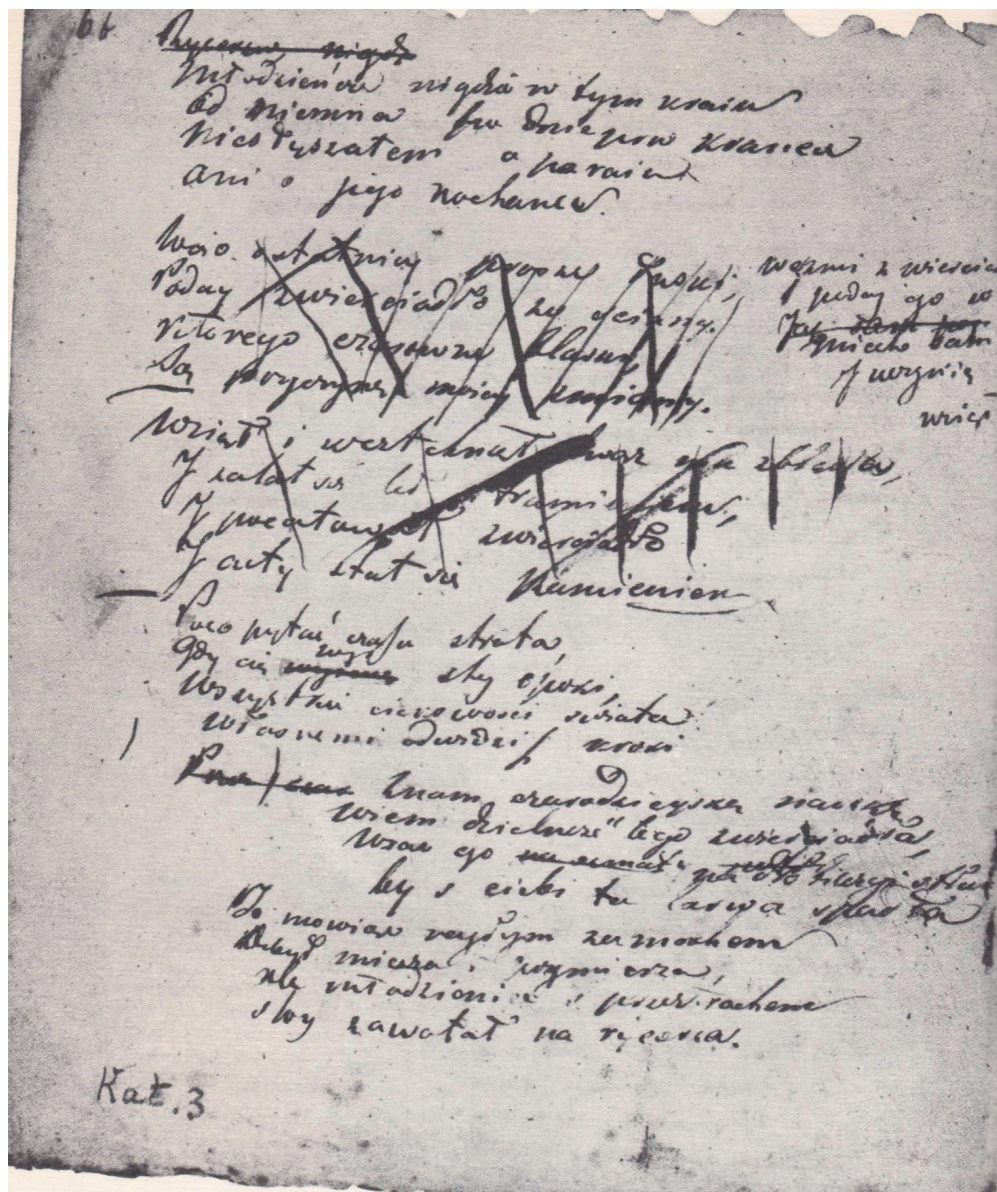
„Weźmi zwierciadło ze ściany
I podaj go w moje ręce,
Niech sam skruszę me kajdany
I uczynię koniec męce”.

Wziął i westc [...]

Brakuje tu pointy, mocnego zakończenia, dzięki czemu tekst zyskuje charakter fragmentu, zbliżając się do kształtu całej, też z jakiegoś względu nieukończonych, pierwszej części *Dziadów*.

²⁷ S. Pigoń, op. cit., s. 51. Swoją drogą jeśli tak wygląda czystopis wiersza, to jak musiałby wyglądać brudnopis?

Mickiewicz
skreślił pierwotną
wersję tytułu –
uszanujmy to



Il. 3. Fotokopia autografu, k. 6b; za: *Podobizna autografu „Dziadów cz. I” Adama Mickiewicza*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1971

Odrzućmy teraz oba założenia:

„Młodzieńcze, nigdzie w tym kraju,
Od Niemna po Dniepru krańce,
Nie słyszałem o Poraju
Ani o jego kochance”.

„Weźmi zwierciadło ze ściany
I podaj go w moje ręce,
Niech sam skruszę me kajdany
I uczynię koniec męce”.

Wziął i westc [...]

„Po co pytać, czasu strata,
Gdy cię wyrwę z tej opoki,
Wszystkie ciekawości świata
Własnymi odwiedziś kroki.

Znam czarodziejską naukę,
Wiem dzielność tego zwierciadła,
Wraz go na drobiazgi stłukę,
By z ciebie ta larwa spadła”.

To mówiąc, nagłym zamachem
Dobył miecza i przymierza,
Ale młodzieniec z przestachem:
„Stój!” zawołał na rycerza.

Tekst ballady staje się tu fragmentaryczny podwójnie: niedokończony jest jeden z wersów (a nawet wyraz), brak także wyraźnego zakończenia. Młodzieniec hamletyzuje²⁸: ani sam nie jest w stanie zniszczyć zwierciadła, ani nie chce, by zrobił to kto inny, ani też w pełni się w nim nie pograża. Nie przyjmuje swojego losu, proponowanego mu wybawienia. Pozostaje na progu człowieka i kamienia, świata i zaświata. Jego status koresponduje zaś z wypowiedziami Chóru młodzieży umieszczanymi przez edytorów tuż po balladzie:

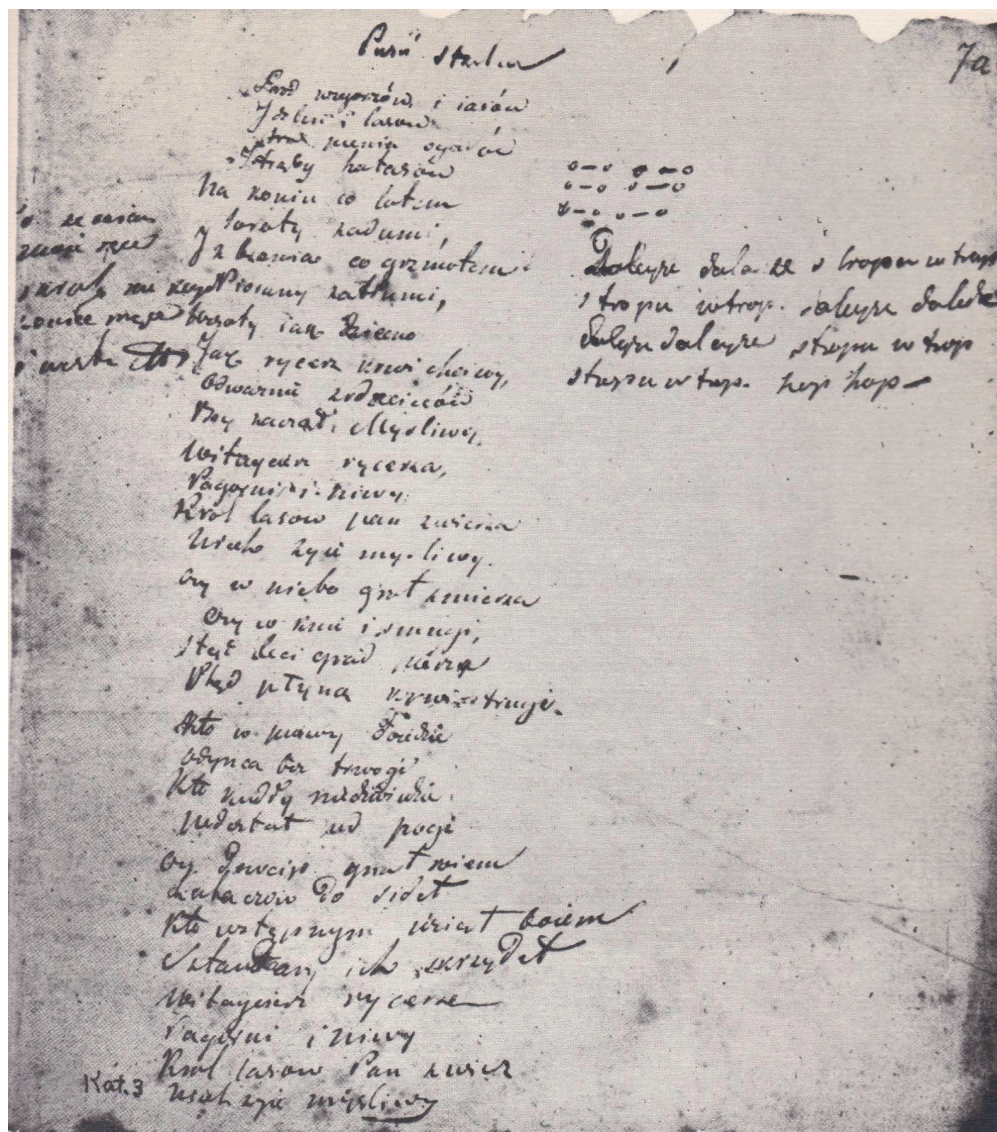
Tu guślarz kazał młodzieży
Stanąć **na drogi połowie**;
[.....]
Między kolebką i groby
Młody nasz wiek **w środku** stoi;
Śród wesela i żałoby
Stójmyż **w środku**, bracia moi.
[.....]
Młodzi, **na drogi połowie**
Zostaniem pod czystym niebem (wyróżnienie – M. S.).

Uzyskane tak zakończenie ballady:

Ale młodzieniec z przestachem:
„Stój!” zawołał na rycerza.

przypomina natomiast ostatnią kwestię pierwszej części *Dziadów*:

.....
²⁸ Wahanie się Hamleta jako przejaw nowożytnego indywidualizmu (a więc postawę bliską romantykom) omawia P. Sadowski, *Hamlet miły*, Kraków 1991, s. 117–118.



Il. 4. Fotokopia autografu, k. 7a; za: *Podobizna autografu „Dziadów cz. I” Adama Mickiewicza*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1971

Gustaw
Przebóg! co to ma znaczyć – nie zbliżaj się do mnie.

Jean-Charles Gille-Maisani interpretuje to niedokończenie, a właściwie gwałtowne urwanie utworu (jakby w obawie przed rozwijaniem poruszonego tematu, doprowadzonego aż do „punktu krytycznego, wstrząsającego i trudnego do udźwignięcia przez świadomość”), oporem psychicznym Mickiewicza spowodowanym ukazaną (i przeżywaną) w tekście konfrontacją z Cieniem reprezentującym niezintegrowane „dzikie popędy” poety²⁹. Jeśli zdecydujemy się odczytać strofy ballady kolejno (bez proponowanej przez edytorów inwersji), za ostatnią strofę uznając tę zapisaną najniżej na karcie, otrzymamy podobny efekt i umożliwimy podobną interpretację. A zatem tak uzyskane zakończenie

²⁹ J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz: człowiek. Studium psychologiczne*, tłum. A. Kuryś i K. Rytel, Warszawa 1987, s. 96–97.

ballady zapowiada zakończenie dramatu. Co więcej, przerażenie działaniem Twardowskiego przypomina lęk rodzący się w Gustawie pod wpływem Czarnego Myśliwego. Postaci te (Twardowski i Czarny Myśliwy) nieoczekiwanie także okazują się sobowtórówce.

Pozwolę tu sobie na pewną literacką analogię. W znanej i chętnie czytanej w epoce powieści gotyckiej *Mnich* pióra Matthew Gregory'ego Lewisa³⁰ pojawia się wpleciona w prozę ballada (Julian Ursyn Niemcewicz tłumaczył ją, czy też sparafrazował, i zatytułował – niezgodnie z oryginałem – *Alondzo i Helena*). Spójrzmy, jak ta balladowa „wstawka” funkcjonuje w romansie. Bohaterka znajduje ją w starej książce i czyta, co narrator komentuje następująco:

Lektura tej ballady niewłaściwie została wybrana do rozproszenia melancholii dziewczki. Z natury Antonia miała upodobanie do cudowności; [...] wciąż żywiła w sercu zabobonne wierzenia; niejednokrotnie podlegała strachom [...]. Przy takich skłonnościach umysłu wystarczyło historii, którą właśnie przeczytała, by napełnić Antonię lękiem i złymi przeczuciami. [...] Była głucha noc; znajdowała się sama w pokoju zajmowanym ongiś przez zmarłą matkę. [...] Coś zmusiło Antonię do mimowolnego odwrócenia głowy. Drzwi wolniutko obróciły się w zawiasach i Antonia ujrzała na progu wysoką, chudą postać owiniętą w biały całun, który skrywał ją od stóp do głów. [...]

Postać [...] uniosła płótna skrywające jej twarz.

– Wszchemmogący Boże! Moja matka!

Antonia krzyknęła i padła bez zmysłów na ziemię³¹.

Balladowa „wkładka” pełni więc funkcję czynnika wprowadzającego do dzieła niesamowitość, swoistego mechanizmu uruchamiania fantastyki. Budzi w bohaterce uśpione lęki i otwiera ją na zjawiska zaświatowe. Opowiada o wchodzącym na ucztę weselną upiorze i zapowiada nadejście zjawy zmarłej matki.

Podobnie można potraktować *Młodzieńca zakłętą* – „wstawkę”, która po pierwsze, omawia zewnętrzne i wewnętrzne problemy, z jakimi mierzą się postaci dramatu, po drugie, otwiera marzycieli na niesamowitość (pamiętajmy, że *Widowisko* rządzi się zasadą symultaniczności³², a zatem wszyscy bohaterowie w jakimś sensie uczestniczą we wszystkich wydarzeniach), po trzecie zaś – zapowiada scenę z Czarnym Myśliwym, spotkanie Gustawa z Cieniem i/lub demonicznym bohaterem reprezentującym „tamtą”, zaświatową stronę. Niesamowitość opowiedziana (czy też raczej – zaśpiewana) zwiastuje niesamowitość ukazaną na scenie.



Jak widać, można przedstawić aż pięć konkurencyjnych wersji zakończenia ballady o Młodzieńcu zakłętym. Ostatecznej autorskiej decyzji co do jej kształtu nie da się bez wątpliwości wyczytać z rękopisu. Należy więc uznać, że ballada ma kształt fragmentu, podobnie jak *Widowisko* – także przecież nieukończona. Również w tym sensie

³⁰ O polskiej recepcji *Mnicha* pisze Z. Sinko, *Wstęp*, w: M. G. Lewis, *Mnich. Powieść*, tłum., wstępem i objaśnieniami opatrzyła Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LXXVIII–LXXIX.

³¹ M. G. Lewis, *Mnich*, tłum. i opatrzyła posłowiem Z. Sinko, Kraków 1975, s. 285–286.

³² S. Pigoń, op. cit., s. 57.

Można przedstawić
aż pięć
konkurencyjnych
wersji zakończenia
ballady
o Młodzieńcu
zakłętym

Młodzieniec zaklęty jest mikrokosmosem tematyki pierwszej części *Dziadów* (też fragmentowej), a nawet całych *Dziadów*.

Jak zatem powinno się wydawać omawianą tu balladę? Tego nie wiem. Chyba jedynie edycja cyfrowa pozwoliłaby na zachowanie wieloznaczności i wielowariantowości jej zakończenia. Może warto jednak – mimo długiej tradycji edytorskiej i interpretacyjnej – uświadomić czytelnikom, że w dostępnych edycjach obcują oni z tekstem z pewnością eleganckim, spointowanym i dopasowanym do całości, ale będącym wynikiem arbitralnych i niejasno lub bałamutnie wytłumaczonych decyzji edytorów.

Key Words: Adam Mickiewicz, *Młodzieniec zaklęty* (*The Enchanted Youth*), manuscript, edition, ballad, drama, transtextuality

Abstract: The article discusses the form of the ballad *Młodzieniec zaklęty* (*The Enchanted Youth*) in the manuscript of first part of Adam Mickiewicz's *Dziady* (*Forefathers' Eve*) and in editions of the drama. Attention is drawn to the fact that arbitrary and poorly or confusingly motivated editorial decisions were made, especially regarding the ending of the ballad. The result is the creation of a widely known version of the text, which, however, is not the only possible one. The study also traces how the meaning of the text in question (treated as a symbolic abbreviation of the drama) changes depending on its form as recognised by the editor or researcher. It also concludes that the ballad is in fact a fragment, similar to the first part of *Dziady* (*Forefathers' Eve*).