

Widzieć, słyszeć, zapośredniczać. O poruszaniu się w przestrzeniach Romantyczności Adama Mickiewicza

Weronika Sobczyńska*

doi 10.24425/r.2024.151649

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 3 (384) PL • echa romantyzmu: wizje, głosy, mitologie

zeszyt pod red. Magdaleny Siwiec (Wydział Polonistyki UJ)

i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Programowość, cykliczność i sposoby odczytania

Marta Piwińska, pisząc o *Balladach i romansach*, zwróciła uwagę na ich cykliczność¹ jako na zagadnienie pochopnie porzucone przez innych badaczy romantyzmu. Ani Czesław Zgorzelski, ani Ireneusz Opacki nie zajmowali się przecież tą problematyką, choć w ich publikacjach wyczuwalna jest teza o komplementarności wszystkich utworów tomu². Badaczka rozważyła

* Weronika Sobczyńska – studentka studiów magisterskich Kolegium MISH, Uniwersytet Warszawski.

ORCID: 0009-0004-1387-7263

- 1 Tenże problem opracował jednak w 2002 roku R. Fieguth, badając twórczość Mickiewicza. Zajął się również w swojej pracy *Balladami i romansami*. Zob. R. Fieguth Rolf, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, Warszawa 2002.
- 2 Zob. C. Zgorzelski, I. Opacki, *Ballada*, red. M.R. Mayenowa, Z. Koczyńska, Wrocław 1970.



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

niejednoznaczny stosunek *Romantyczności* do innych utworów z cyklu. Zrobiła to, zadając tekstowi dwa celne pytania. Pierwsze z nich dotyczy charakteru relacji, w jakiej pozostaje uznawane za moralną wykładnię „Miej serce i patrzaj w serce!”³ z wydarzeniami reszty zbioru. Drugie odnosi się do obecności w *Dudarzu* (ostatniego utworu z *Ballad*) wianka⁴, który to, dodam od siebie, kompulsywnie plątany jest i rozplątany przez bohaterkę. Wobec tego, oraz zgodnie z kierunkiem wytyczonym przez Piwińską, a także przy uwzględnieniu analizy cykliczności Rolfa Fiegutha, mogę spytać, czy na pewno w tej kolistej konstelacji coś mogłoby zajmować miejsce aż tak uprzywilejowane. Autorka *Wolnego myśliwego* pisze:

Jeśli *Romantyczność* zapowiada, że będzie mowa o miłości absolutnej i wierności nieskończonej, za grób - ballady opowiadają historie o braku miłości, o miłości wiodącej do rozpacz, do zguby i na zatracenie; opowiadają o zdradzie, zawiedzionym zaufaniu, o podstępach i wystawieniu na okrutne próby, o złamanym przysięgach. Zwłaszcza o nich.⁵

Opacki nazwał *Romantyczność* przecież wcześniej pół-balladą, pół-sztandarem w *Ewolucjach balladowej opowieści*, Alina Kowalczykowa natomiast w tekście *Widzenie w biały dzień: o „Romantyczności” Mickiewicza* określiła wierszem programowym. Leszek Zwierzyński określił ją, analizując sposób budowania romantycznego paradygmatu w *Balladach i romanсах*, „sztandarową romantyczną balladą”⁶. Kazimierz Cysewski upatrył natomiast kształt *Ballad i romanów* w efekcie zamiaru Mickiewicza, którego istotą miał być dialog z czytelnikiem oraz stopniowe wprowadzenie go w epistemologię romantyczną i związaną z nią wizją literatury. Zgorzelski w *Balladzie polskiej* wywnioskował, że *Romantyczność* stanowi introdukcję tematyczną dla reszty utworów i każdy kolejny przedstawia później coraz to szersze rozumienie „romantyczności”. Co więcej, na początku *Ewolucji...* ballada została określona przez Opackiego mianem wiersza programowego *sensu stricto*.

Programowość *Romantyczności* związała się więc z usytuowaniem utworu w zbiorze. Badacze odczytujący tekst oscylowali wokół tezy, której to podstaw można doszukiwać się w odautorskim komentarzu Mickiewicza: „W *Romantyczności* jest już ziarno przyszłej poezji: czucie i wiara. Szukałem,

3 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] *Wybór poezji*, Wrocław 1986, s. 103. Wszystkie dalsze cytaty z tej edycji utworu.

4 Piwińska zwraca uwagę na wykorzystanie tutaj elementu poetyki sentymentalizmu. Zestawia *Dudarz* z pierwszym w zbiorze *Pierwioskiem*, w którym to rozpoczyna się tworzenie wianka.

5 M. Piwińska, *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 40.

6 L. Zwierzyński, *Wczesnoromantyczny rdzeń Mickiewiczowej poezji. Próba ujęcia poetologicznego*, „Pamiętnik Literacki”, 2022, z. 3, s. 12.

widziałem coś, jak tam dziewczeczka, i w dalszych poezjach nigdy nie zbiłem z tej drogi”⁷. Echa takiego podejścia do lektury skutecznie ograniczyły możliwości interpretacyjne samych badaczy. Piszący o poetyce ballady zdawali się wręcz konsekwentnie zapominać o *Romantyczności* jako o tekście nadającym się do szczegółowej analizy. Przykładem czegoś frapującego z poetologicznego punktu widzenia staje się jakiś jej fragment jako *exemplum* lirycznego „gestu przyżyciowego”⁸.

Pamiętając nieustannie o swoim własnym wplątaniu w recepcję tekstu, w problem jej programowości i znaczenie, jakie zostało mu nadane w polemice ze Śniadeckim⁹ oraz odcisnięciu na czytanych przeze mnie tekstach lektury tego przeświadczenia, spróbuję czytać *Romantyczność* nie tylko jako dzieło najważniejsze. Wykorzystując pojęcia charakterystyczne budowie mikro i makrokosmosu dramatu przy analizie układów przestrzenno-semantycznych, rekonstruować będę procesy budujące architektonikę ballady. Jak pisze bowiem Michał Witkowski,¹⁰ „istnieją natchnienia teatralne w kompozycji ballad”¹¹, a co najbardziej mnie teraz zajmuje, jest jakieś w balladzie „dramatyczne skonstruowanie”¹²...

Dziać się

Miejsce „dziania się” w *Romantyczności* to „to miasteczko”¹³. Czas akcji to „dzień biały”¹⁴, jak krzyczy narrator. „To”¹⁵ miasteczko – konkretne, ale zasygnalizowane tylko i aż zaimkiem wskazującym, bo przecież do jakiegoś

7 S. Pigoń, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa 1958, s. 86.

8 C. Zgorzelski, I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*, [w:] *Ballada*, red. M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, Wrocław 1970, s. 70.

9 Zob. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, [w:] tegoż, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

10 Autor przeanalizował styczności młodego Mickiewicza z teatrem i nowymi gatunkami na scenie wileńskiej: dramą (obfitującą w postaci jarmarczne) oraz dramą czarodziejską i wykazał, że mogły mieć one wpływ na ukształtowanie utworów Mickiewicza. Co ważne, obu tym gatunkom nieprzychylni byli krytycy oraz ośrodki teatralne. Według badacza motto tekstu może być więc aluzją do czytanego tekstu Śniadeckiego z „Dziennika Wileńskiego”, ale także Mickiewicz mógł zobaczyć pierwszy raz *Hamleta* właśnie na scenie wileńskiej (grano go w Wilnie już przed 1815 rokiem) albo właśnie dramę. Problematykę tę połączył też w podobny sposób Jacek Brzozowski w *Głosach do „Romantyczności”*.

11 M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 259.

12 Tamże, s. 259.

13 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 99.

14 Tamże, s. 99.

15 Tamże.

punktu topograficznego, mimo wszystko, odesłać próbuje. Uruchomiona zostaje również semantyka koloru. „W cyklu Mickiewicza biel to kolor sukienek umarłych, ich zimnych dłoni, bledziutkich lic, szat strasznych martwic i upiorów”¹⁶. Jasieniek też posiada białą sukienkę i jest, według Karusi, biały. Chłopak jest więc biały, owinięty bielą i zimny (to określenie pojawia się przy skrótowym opisie jego grobu i później ciała), a kiedy znika, wpasowuje się w błysk. Blask zorzy można skojarzyć z wypłoszeniem upiora. Zmienia się czas, nadchodzi poranek, więc i on musi zniknąć z pola widzenia dziewczyny.

Korelacja tych spostrzeżeń z opisem miejsca spleta stematyzowaną przestrzeń ze sferą nieprzeniknienia, nie tylko ze skojarzeniem z czasem „za dnia”. Łączenie niekonkretnej konkretności przywołanego miasteczka oraz czasu wydarzeń z semantyką koloru sprawia, że dzień biały jest również dniem zimnym – ekspansywnym i zagrażającym. Nie można także ograniczać tych przywołań do funkcji informacyjnej o nieprzystawalności późniejszych wydarzeń do pory dnia. Dzień jest biały nie pomimo tego, co się dzieje, ale właśnie dlatego, że to się dzieje.

Opowiadać

Wszystko to opowiada narrator¹⁷, którego Opacki nazwał „naiwnym”¹⁸, a którego Zofia Stefanowska charakteryzowała jako uczonego romantyka¹⁹. Odniosła się przy tym także do interpretacji Zgorzelskiego²⁰, pisząc, że jest ten narrator „wyraźnie nie tożsamy z autorem, ograniczony intelektualnie, naiwnie zdumiewający i nawinie moralizujący”²¹. Później Stefanowska pisze też, że autor poprzez postawę narratora-poety opowiada o sobie²² –

¹⁶ M. Piwińska, *Ballady...*, dz. cyt., s. 42.

¹⁷ Do pewnego momentu będę posługiwała się pojęciem narrator, które stosowane było w pracach badaczy *Romantyczności*. Zaznaczę już teraz, że później w analizie przestrzeni i w kontekście posługiwania się przeze mnie kategoriami dramatycznymi zwrócę uwagę na funkcje tej postaci, której można przypisać prerogatywy podmiotu dramatycznego.

¹⁸ I. Opacki, *Ewolucje balladowej powieści. Zagadnienia narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, Lublin 1961, s. 11.

¹⁹ Zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] tejsze, *Próba zdrowego rozumu: studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 19.

²⁰ Zob. C. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, [w:] tegoż, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961, s. 51.

²¹ Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] tejsze *Próba zdrowego rozumu: studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 14.

²² Takie stwierdzenie pada też w artykule Jacka Brzozowskiego, który uznaje, że Mickiewicz (tak jak Szekspir) jest jednocześnie poetą i bohaterem swoich utworów.

niemogącym wyrzec się wspólnej ze Starcem tożsamości cywilizacyjnej oraz idącego za nią wykształcenia i podejmującym decyzję uwierzenia, mimo że to, czego doświadcza Karusia, jest dla niego zewnętrzne²³.

Autor ballady zrzuca niejako z siebie odpowiedzialność za prawdę tego, co przedstawia: tak wieść gminna niesie, poeta pełni funkcję pośrednika między folklorem a wykształconym odbiorcą nie wypowiadając się o wartości poznawczej, tego co referuje.²⁴

Decyzja ta umożliwić miała przekład „fantastyki ludowej”²⁵ na pojęcia uniwersalne i zrozumiałe. Decyzja Mickiewicza zapisanego w tychże interpretacjach jako powiązanego z narratorem nadrzędnego opowiadającego.

Samą pozycję narratora w balladzie dramatycznej określili Opacki jako przyjmującą perspektywę widza²⁶ i ukazującą to, co się dzieje w „nagim kształcie”²⁷. Jeszcze wcześniej Chorowiczowa, pisząc o udratyzowaniu samej *Romantyczności*, zauważyła, że w tekście „ani jedno zdanie ze strony autora (narratora) nie zawiera czasownika w czasie przeszłym”²⁸. Rzeczywiście ciągle podtrzymywanie czasu teraźniejszego w toku opowiadania i partiach dialogowych oraz podkreślanie w momentach najsilniejszego *expressis verbis*, związanych z tematyzacją własnej postawy, orzeczeń w pierwszej osobie liczby pojedynczej („I ja to słyszę, i ja tak wierzę, płacę i mówię pacierze”²⁹, „odpowiadam skromnie”³⁰, „czucie i wiara silniej mówi do mnie”³¹) realizują iluzję autentyzmu. Wprowadza narrator też na scenę kolejno – Karusie, lud, Starca. Pozwala sobie jednocześnie na metakomentarz dotyczący ich działań. Czasami też własnych. Jest jedyną osobą, która tak naprawdę sama sobie głosu udziela, ponieważ wypowiedzi wszystkich innych opatrzone są jego introdukcją nieujęta w stosunki dialogowe. Mówiąca Karusia jest już w relacji metonimicznej z „dzieweczką”³² z początku tekstu, lud zostaje skupiony wokół odpowiedniego miejsca w przestrzeni, zanim coś powie, a Starzec kolejno wstawiony w tegoż tłumu środek.

Jest dla mnie postać ta pierwszą osobową ramą zapośredniczenia – dzięki jego narracji dane jest w ogóle przesłedenie, patrzenie i możliwość do-

23 Zob. Z. Stefanowska, O „*Romantyczności*”, s. 16–23.

24 Z. Stefanowska, O..., dz. cyt., s. 14.

25 Tamże, s. 23.

26 I. Opacki, *Ballada literacka...*, dz. cyt., s. 38.

27 Tamże, s. 38.

28 A. Chorowiczowa, *Ze studiów nad artyzmem „Ballad i romansów”*, „Pamiętnik Literacki”, 1923, s. 81.

29 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 101.

30 Tamże, s. 102.

31 Tamże.

32 Tamże, s. 99.

strzeżenia. I samo to sprawia już, że nazywać go nie należy ani narratorem naiwnym (w rozumieniu Opackiego), ani stwierdzać, że nagą prawdę przekazuje, skoro dane przy lekturze warunki instruujące sposób patrzenia na świat przedstawiony są najsilniej wpisane właśnie w jego tekst. Słuszna była, jak widać, rozwinięta intuicja Opackiego o perspektywie widza – jest on przecież narratorem oglądającym.

Kim staje się Karusia dla opowiadającego, kiedy dochodzi już do polemiki ze Starcem? Programowym przykładem. Kim była ona dla niego wcześniej? Jakaś dziewczynką. Rozpoczyna przecież balladę *in media res* wykrzyknieniem do niej, „dzieweczki”³³, bo ona nie jest Karusią w jego oczach. Ona będzie Karusią dopiero dla tych, którym wystarczy, że ją usłyszą z odpowiedniego domu, a wywnioskują i wcześniej założą już, kim jest i jaką historię niesie.

Widzieć i komentować

Alina Kowalczykowa, analizując relację *Romantyczności z O pismach...*, wykazała, że „szaleństwo przedzierzga się pod piórem Śniadeckiego w argument rozstrzygający: wystarczy dowieść, czy coś jest szalone, aby tym samym zamknąć dyskusję”³⁴. W *Romantyczności* na odwrót: „szaleństwo Karusi dyskusję otwiera”³⁵. Sposób prezentacji bohaterki dzięki samoistnemu, według Kowalczykowej, oddaniu jej głosu jest dowartościowaniem jej doświadczenia, któremu ambiwalentna recepcja w samym świecie przedstawionym miała dodać mu jeszcze wyjątkowości. Rama wypowiedziana, w której mieści się jej wypowiedź, nie jest budowana razem z decyzją o tym, aby się wypowiedzieć. Według badaczki głos jest jej oddany³⁶, a nie sama go zabiera, co nie jest jednak, moim zdaniem, ukłonem w jej stronę. Wykorzystane zostają tu prawa sceny – postać zostaje na niej odpowiednio ustawiona. Dopiero po tym geście pozwala się Karusi mówić, a to, co mówi, warunkowane jest przez cechy jej umiejscowienia i komplikuje „nieciągłość ontologiczną”³⁷. W świetle tych rozważań warto przyjrzeć

³³ Tamże.

³⁴ A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, 1975, z. 3, s. 40.

³⁵ Tamże.

³⁶ Podobnie pisze Zwierzyński: „Najpierw jest to dialog jednostronny (...), potem obiektywny ogląd dramatu dziewczyny, wreszcie oddanie jej głosu: poznajemy jej własną relację z doświadczenia świata i kochanka”. Zob. L. Zwierzyński, *Wczesnoromantyczny rdzeń Mickiewiczowej poezji. Próba ujęcia poetologicznego*, „Pamiętnik Literacki”, 2022, z. 3, s. 15.

³⁷ Tak Zwierzyński określa charakter relacji sposobów percepcji i Karusi, i narratora, mówiąc o zróżnicowaniu w utworze czasu i przestrzeni. Ja powiedziałabym, posługując się tym terminem, że ta „nieciągłość ontologiczna” stanowi wręcz ballady podstawę kompozycyjną.

się warunkom jej wejścia na tę scenę. Od początku jest ono przecież sumiennie przygotowywane przez narratora, kształtującego się na widza niejako na oczach odbiorcy, który też przekształceniom podlega przez zabiegi unaocznienia oraz „mimetyczny tryb wypowiedzi”³⁸.

Początek ballady podparty jest próbą nawiązania kontaktu z Karusią. Nie jest to mimo wszystko chyba otwarcie na dialog, skoro wypowiedzi ukierunkowane do niej nie zostają ujęte w cudzysłów, a didaskalicznym podwojonym komentarzem staje się stwierdzenie: „ona nie słucha”³⁹. W didaskaliach przecież ujawnia się podmiot dramatyczny. Musi ją widzieć i jest jedynym, który, jak się okazuje, ma taką możliwość. Inne postaci o jeszcze ciaśniejszych granicach poznawczo-przestrzennych tekstu nie referują już jej działań, tylko ich oddźwięki. Tłum dziewczyny nie widzi, ponieważ jego widzenie ogranicza, zastana już w świecie przedstawionym, rama – mur domu, w którego okienku „zorza błyska”⁴⁰. Oni tylko słyszą, o czym orzeka inna postać – „na ten upadek na głos boleści, skupia się ludzi gromada”⁴¹. Konsekwencją tego mogą być w takim razie ich hiperbolizowane w tekście akty krzyku. Głos także krzyczącego Starca wydobywa się natomiast ze środka tłumu nie tworzącego, idąc dalej, widowni, ale grupę słuchaczy. On spróbuje wprawdzie później, w odróżnieniu od odseparowanej przez siebie i od siebie gawiedzi, ukonstytuować swoje miejsce.

Specyficznego aktu percepcji wzrokowej działającej postaci dziewczyny dokonuje wcześniej nazywany przeze mnie narratorem – obserwator i skryptor. Jej wypowiedzi w świetle jego immanencji stanowią *exemplum*, potwierdzające interpretację wcześniejszego postępowania Karusi. Pytają ją o to, z kim się wita, zakładając, że witać się można tylko z ludzkim podmiotem. Pyta się, o to, co chwyta, zakładając, że chwycić można o przedmiotowym charakterze. Nie nazywa jej też żadnym imieniem. Jego chęć kategoryzowania odzywa się jeszcze dobitniej, kiedy zaczyna odpowiadać „skromnie”⁴². Uniwersalizujący przeżycie Karusi wykład unieważnia, w moim odczuciu, przypisanie mu jakiegokolwiek bliskości z bohaterką. W momencie polemicznej odpowiedzi rości on sobie prawo do usystematyzowania tego, co zobaczył. Tak, aby miały one równoważną siłę dyskursywną wobec tych wykładanych przez Starca. Ciekawa jest interpretacja Stefanowskiej dotycząca początku konfliktogennej relacji, której przytoczę fragment: „mędrzec i poeta nie są antagonistami totalnymi”⁴³. Nie tylko jednak dlatego, jak napisała historyczka literatury, że romantyka i człowieka

38 M. Nabiałek, *Scena – między...*, dz. cyt., s. 271.

39 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 99.

40 Tamże, s. 101.

41 Tamże.

42 Tamże, s. 102.

43 Z. Stefanowska, *O...*, dz. cyt., s. 19.

oświecenia łączy klasycystyczna cywilizacja, ale dlatego, że obaj przemieniają interpretacje swoich doświadczeń na eksplikacje ideologiczne i uzurpują sobie prawo do tego, aby mówić o nich, tak jakby ich doświadczenie miało stanowić prostą relacją percepcja-rozumienie-tłumaczenie.

Poddane krytyce ze względów etycznych są w interpretacjach tylko postawa, kompetencje i ograniczenia poznawcze Starca. Jerzy Fiećko pisze, że „na małomiasteczkowym rynku tylko on zachowuje obojętność na dramat Karusi (...)”⁴⁴. W polu widzenia narratora jest ona jednak również poddawana reifikacji. Co więcej, to jego późniejsze pragnienie kategoryzacji może być wynikiem poprzedniej, ale nieudanej jej próby. Jak zaznaczyłam wcześniej, nieprzejrzyste umiejscowienie „narratora” przekłada się na relację dwóch przestrzeni⁴⁵, w których znajduje się razem z postacią. Świadomy jest on zewnętrznosci, która charakteryzuje jego pozycję wobec Karusi. Starając się zrekonstruować zaaplikowaną granicę między miejscem przebywania Karusi a tego obserwatora, zwrócę szczególną uwagę na specyficzne przywołanie związanej z nią przestrzeni. Narrator pyta: „Co tam wkoło siebie chwytasz”⁴⁶, a następnie, opisując zachowanie, czasowniki opatruje partykułą „niby”⁴⁷, powtórzoną dwa razy. Sygnałami granicy są też wyliczenia pytań niedookreślających ani statusu przedmiotowego, ani podmiotowego możliwie percypowanego przez dziewczynę „obiekta”⁴⁸. Możliwie, bo przecież nie widzi tego, co ona, a więc może tylko opisywać reakcje Karusi na jej widzenie. Wytyczona granica przechodząca w dwie przestrzenie rzuca na percepcję wzrokową w dwie strony – narrator widzi symptomy, a nie powody jej aktów ruchowych – biegu, płaczu, śmiechu. Kiedy próbuje zbliżyć się opisem do zaistniałego powodu prawdopodobnie namacalnego faktu dotknięcia, fragment nasiąka partykułami, bo jest to tylko sygnał przypominający. Scena, w którą włożona zostaje dziewczyna, pozostaje w korelacji z jej widzeniem – narrator ustawia potencjalnie towarzyszący jej „obiekt” obok lub wokół niej. Karusia ma możliwość słyszenia tego, co dzieje się w sferze dla niej teoretycznie zewnętrznej, np. głos macochy. Wstawki przypominające didaskalia, o których wcześniej wspomniałam, nie są tylko stematyzowaną informacją. Ich źródłem musi stać się podmiot dramatyczny albo postać, która może wejść w jego kompetencje. Frazę „wkoło sie-

44 J. Fiećko, *Cień Karusi w „Dziadach” kowieńsko-wileńskich*, „Pamiętnik Literacki”, 2022, z. 3, s. 63.

45 Zofia Stefanowska w *O Romantyczności*, pisząc o relacji wewnątrz-zewnątrz w relacji Karusi i narratora sugeruje, że przebywają te postaci w przestrzeniach o innym typie widzialności.

46 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 100.

47 Tamże.

48 Do statusu Jasieńka w balladzie i, co najistotniejsze z punktu widzenia budowy utworu, przestrzeni, w jakiej się znajduje, przejdę w kolejnych partiach artykułu. Z tego powodu na razie używam włożonego w cudzysłów terminu *obiekt*.

bie⁴⁹ charakteryzującą jej umiejscowienie na scenie można, moim zdaniem, traktować też jako fragment tekstu o podobnej funkcji – jako didaskalia wewnętrzne związane z mechanizmami uprzedzenia utworu.

Słyszeć i odpowiadać

Dziewczyna zwraca się na początku bezpośrednio do Jasieńka, aczkolwiek czy wszystkie wypowiedzi tej postaci są ukierunkowane tylko w taki sposób? W dramacie wypowiedzi postaci są dwukierunkowe z samej specyfiki ich proveniencji. W pozornym monologu Karusi można odnaleźć fragmenty, które wskazują na posiadaną przez nią świadomość obecności innych oraz takie, które sygnalizują otwarcie się na chęć nazwania relacji, która wiąże ją z Jasieńkiem. Jak pisała Irena Sławińska, „teatralne widzenie może znaleźć przecież wyraz nie tylko w tzw. uwagach inscenizacyjnych, ale i w tekście dialogów”⁵⁰.

Widzenie⁵¹ Karusi podyktowane wplątane jest w warunki i możliwości jej działania na scenie. Zaznaczyłam już jej relacje z narratorem/podmiotem dramatycznym, zwracając uwagę na jego autorefleksję o umieszczeniu w przestrzeni jej i jego samego. Jeśli miałabym najbardziej ogólnie określić, gdzie się Karusia znajduje, to oprócz zaznaczenia centrowości (z punktu widzenia budującego wstępne rozpoznanie), powiedziałabym, że przebywa w domu z okienkiem i prawdopodobnie podsłuchującą macochą. W domu, który jest znaczącym jej własnej historii, skoro wnioskujący tłum łączy „głos boleści”⁵² z konkretnym domostwem. Jest też okienko, przez które mogli ją dostrzegać, aczkolwiek mówi o nim tylko Karusia. Czy jest ono odpryskiem zniekształconego percypowania przez nią rzeczywistości? Nadałam mu wcześniej znaczenie związane z refleksją temporalną o czasie pojawienia się i zniknięcia Jasieńka. Aczkolwiek, czy adekwatne jest mówienie o przekształceniu, skoro wszystkie percepcje w tekście są przekształcane, przekształconymi się stają albo przekształceniom się je poddaje? Czytając dalej jej umiejscowienie, zauważmy: „prostota”⁵³ i Starzec krzyczą, postać opo-

49 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 100.

50 Sławińska Irena, *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*, [w:] *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 212.

51 Używam terminu „widzenie” przede wszystkim za Kowalczykową. Widzenia (nawet wewnętrznego) nie można jednak w tym przypadku, w moim odczuciu, traktować jako tylko odbierania wzrokowego albo tylko odczuwania obecności kogoś, kogo inni zobaczyć nie mogą. Na razie sygnalizuję tylko, że nie jest faktem oczywistym, że możliwość odczuwania przez nią „spotkania” ze zmarłym nie zachodzi w prostej relacji między mechanizmem oddzielającym ją i jego od reszty.

52 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 101.

53 Tamże.

wiadająca „mówi pacierze”⁵⁴ oraz słyszy. Wszystkie opisy percepcji skupiają się na doznaniach słuchowych. Macocha też, chwilę przed autorefleksją Karusi dotyczącą nieobecności Jasieńka, ma możliwość usłyszenia dźwięku jego kroków. Dziewczyna wspomina o pianiu koguta. Czytając jej słowa, można wskazać te, które są jednocześnie i autoteliczną refleksją („Ach! ja się boję!”⁵⁵), ale mogą być także dopowiedzeniem jej stanu skierowanym do tych reprezentujących widownię. Ma chyba dziewczyna świadomość bycia słyszaną, skoro później skarży się na przebywanie w otoczeniu tłumu (przy okazji akcentując swoją wcześniejszą przynależność i jednoczesne wyodrębnienie ze wspólnoty), który nie rozumie i nie widzi. Są też takie niosące informacje stematyzowane, np. o jej relacji z chłopakiem i o tym, kiedy zmarł. Są to słowa z punktu widzenia bohaterki absolutnie niepotrzebne – nawet jeśli na początku nie wie, to podejrzewa, kogo widzi. Wykrzyknienia są próbą poszerzenia przestrzeni – otwarcia na zewnętrzną potencjalnego odbiorcy. Postawione przez nią pytanie „Czego się boję mego Jasieńka?”⁵⁶, a potem odpowiedź „Ach, to on!”⁵⁷ mogą być parabazą, która przerywa ciąg jej postępujących zachowań. Dopiero po jej zamilknięciu podmiot dramatyczny dopowiada, że jej słowa skierowane były do jakiegoś kochanka.

Zapośredniczać

Zreferowane zostaje, że z powodu doświadczeń słuchowych schodzą się ludzie. Właśnie przez narratora, który procesem uprzestrzennienia może się sprawnie posługiwać, skupieni zostają wokół jednego punktu. Nie jest jednak określone wprost, czym jest ten punkt. Łącząc pośredniczące opowieści, wspomnienie Karusi o oknie i zreferowany sposób jej wypowiadania się oraz krzyk ludzi, który niesie w sobie w tym przypadku potrzebę przewyciężenia dystansu lub pokonania przeszkody, mogą wywnioskować, że znajduje się gawieź przed domem. Relacja słyszenia i rozumienia koduje też granicę mającą oddzielić zgromadzonych od narratora. Wpisana zostaje w niego chwilowa rezygnacja z uprzywilejowanego miejsca, przejście w stan ograniczenia obserwacji dzieje się po to, aby później niepostrzeżenie przeskoczyć do innego oglądu świata. Innym postaciom jest to niestety blokowane.

Obserwator, dzięki któremu dowiadujemy się o tym, co się dzieje, wiąże powód pojawienia się ludzi z odbieranymi przez nich dźwiękami – upadku dziewczyny i jej głosu. Lud wnioskuje właściwie tylko dzięki wiedzy o umieszczeniu jej w konkretnym miejscu. Stąd wie o tym, co dzieje się z Karusią

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 100.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

i dlatego, tak się zachowuje. Odczytują semantykę – dla nich miejsca – dla mnie jednakowoż ramy, która jawi im się jako ściana domu. To od nich przecież zdobywamy informacje o imionach dziewczyny i widma. Oni są pewni nie tylko już ich historii, ale też tego, jak Jasieńka należy skategoryzować, jeśli chodzi o jego status ontologiczny oraz o to, jakie należy zastosować środki, aby ową duszę wypłoszyć. Ambivalentna jest ta relacja dziewczyny z ludem. Mur domu nie wpływa tylko na jej wyobcowanie i wejście w przestrzeń prywatną (nadal nie całkowicie bezpieczną, skoro w niej jest podsłuchująca macocha), ale także wskazuje na ten brak ludowej empatii. Ich wiedza nie pozwala na zrozumienie dziewczyny i jej niemożliwego do spełnienia pragnienia złapania i dotknięcia ukochanego. Ramy przestrzenne wyznaczają w takim wypadku granice poznawcze postaci nie tylko indywidualnych, ale także zbiorowych. To, jaki jest lud i jakimi wartościami się kieruje również od wewnątrz, organizuje ich własną ramę na tylko tę przestrzeń, w obrębie której mogą się poruszać. Dzięki niej oferuje się kolejną perspektywę oglądu.

Zejście opowiadającego do perspektywy o ograniczonych możliwościach poznawczych następuje po wypowiedzi ludu. Mówi słowami nasiąkniętymi pierwszoosobowością: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę, Płaczę i mówię pacierze”⁵⁸. Nie można z całkowitą pewnością stwierdzić, do czego odnosi się zaimek *to* – możliwe, że do deklaracji ludu, pod którą chce się podpisać również on sam. Jeżeli jednak przyjąć taką interpretację, okazałoby się, że postać już do końca odżegnywałaby się od swojej uprzywilejowanej pozycji, a tak jednak nie jest. Anafora ze zmienną formą zaimka wyznacza dla mnie moment umożliwiający zapewnienie przez tego, że wie tylko tyle, co lud i doświadcza w takiej samej, jak tenże lud, intensywności. Innymi słowy, mówi, że słyszy tylko to i nic ponad, a później dodaje, że jego wiedza nie sięga dalej niż wiedza prostego ludu. Wykonuje bądź co bądź chwilę później organizujące ruch polecenie, nakazujące odmawianie modlitw albo tylko mówi, że wykonuje.

„Zanim przemówił «młody gniewny» starcy odprawili swoje ceremonie”⁵⁹. Ile więc miejsca w tekście zostaje oddane Starcowi – ostoi oświeceniowego rozumu? Zaczepne wykrzyknienie „na lud”⁶⁰ przecinające się z kolejnym, tym razem parabazowym drzeniem oglądanej ciągłości, przez wyrysowane granice poszczególnych widzeń i to poprzedzające – od dziewczki i w dodatku jeszcze z pozycji “mglistej” osobistości ze “zgiełku”⁶¹.

58 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 101.

59 M. Piwińska, *Rozpaczający Starzec*, „Teksty drugie”, nr 1, s. 82. Tam też o relacji młodości i starości, ze zwróceniem szczególnej uwagi na nieoczywistość relacji łączących te stany u Mickiewicza.

60 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 102.

61 Tamże.

Dość niejednoznaczne to podparte opóźnieniem pojawienie gramatycznego podmiotu, wejście na scenę i definiujące określenie „Starzec” na nim postawione. Znowu ta niekonkretna konkretność. Dwa wersy oparte na chiazmatycznym zapętleniu i dołożona do tego wykładnia *explicite*. Co właściwie o nim wiem? Badacze zgadzają się, co do tego, że jest Mickiewiczowi potrzebny. Jest zinstrumentalizowany albo nawet, że jest potrzebny tylko narratorowi, żeby ten mógł się od niego odróżnić i mógł zaistnieć jeszcze jeden inwariant „cudzego człowieka”⁶².

Starzec wyłania się „śród zgiełku”⁶³, a potem wypowiada kwestie kondensujące to, co zostało unaocznione wcześniej, ale tak, aby to nie jemu należało uwierzyć. Wytwarza kolejne określenie tłumy – gawieź, w tymże jednak ambiwalentnym stosunku do zgromadzonych nie różni się w znaczący sposób od tego, który wypowie swoje stanowisko *explicite* po nim. Jest też kolejnym komentatorem sceny z dziewczyną, obok słuchaczy i tego, pląsającego w niezmiennie pierwszej osobie liczby pojedynczej o proteuszowych zdolnościach bycia widzem, uczestnikiem i zapętlonym w tym wszystkim nadrzędnym skryptorem. Świadkiem jest Starzec niezwykłym, bo, jak już wcześniej zaznaczyłam, wydaje się tylko słyszającym, do czego sam się przyznaje. Zaznacza przecież, że powstaje przeciwko bredzeniu, a nie zachowaniom Karusi. Informacje o sposobie jego wypowiedzi opatrzone są przyimkami „na”⁶⁴ i „śród”⁶⁵. Świadczą one o tym, że próbuje on się głosem przebić przez tłum, bo w swoim ruchu jest ograniczony. Coś niepokojącego wydarza się, kiedy Starzec mówi, że Karusia „duby smalone bredzi (...)”⁶⁶. Musiał więc Starzec słuchać jej, będąc w tłumie. Nie mógłby przecież orzekać, gdyby nie miał wiedzy i nie sprawdziłby tego, na czego temat ma się wypowiadać. Zachodzi tutaj więc pewna sprzeczność, bo skoro w immanencji Starca wiedzieć to znaczy, jak sam się demaskuje, odkrywając dwa atrybuty – „oko i szkiełko”⁶⁷, którymi zajmę się później, widzieć. Czy ten swój „obcy człowiek” widział, co dziewczyna robi? Czy w momencie formułowania skierowanej do niej apostrofy jego oko spotkało się z jej osobą? Mówi przecież „Słuchaj, dziewczeczko!”⁶⁸...

Różnicę między nim a gawieźdzą stanowi nie tylko próba wyodrębnienia. Odróżnia go od prostoty, a raczej oddziela, jeszcze jedna pozornie niedomknięta rama, z nim – stojącym w jej centrum. Powołana przez niego do istnienia poprzez jedno tylko zdanie: „Nic tu nie widzę dokoła”⁶⁹, która ma

62 A. Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, Wrocław 1986, s. 130.

63 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 102.

64 Tamże

65 Tamże.

66 Tamże.

67 Tamże.

68 Tamże.

69 Tamże.

silny wpływ na niemożliwość jego potencjalnego przemieszczania się. Właściwy Starcowi mechanizm ramujący budowany jest przez jednoczesne zde-
 rzenie się procesów charakteryzujących punkt, z którego dane jest mu się
 wypowiadać, przez postać opowiadającą oraz przytoczone przeze mnie wy-
 żej słowa postaci mędrca stanowiące demonstrację własnego osądu rzeczy-
 wistości. To drugie jest próbą odróżnienia się od gawiedzi, która przecież
 jest przez niego oceniana surowo. Istnieje jednak poważny dysonans mię-
 dzy operacyjnością symboli, jakimi posługuje się ta postać, a możliwościami
 jego percepcji (tylko słuchowymi). Owe „oko i szkiełko”⁷⁰ niejako przykle-
 jają się do światopoglądu postaci – mającego być powiązaniem z osądzaniem
 tylko o tym, co naoczne i obiektywnie widzialne. Ustanawia przecież Sta-
 rzec swoją postać jako autorytet, nie bezpośrednio poprzez dowartościowa-
 nie własnej osoby, a dwa symboliczne przedmioty, wchodzące z nim
 w synekdochiczny związek. Wypunktowane przeze mnie wcześniej niezgod-
 ności są bliskie temu celowemu „wyabstrahowanemu stylowi”⁷¹, który miał
 zostać zaprezentowany przez tę postać. Zamknięcie Starca w ramach jego
 własnego dyskursu i unieruchomienie świadczy o tym, że nie mógł on
 przedostać się do innej perspektywy, a we własnych granicach (przes-
 trzenno-poznawczych) również poruszać się nie mógł. Odmierna jest to
 przestrzeń od tej, w której przebywa Karusia, skoro ona mimo ograniczeń
 poruszać się jednak mogła, do tego jest nawet bardziej pogłębiona wobec tej,
 która dotyczy różnie określanego ludu, skoro krzyczy on z jego wnętrza
 i wobec niego się kontestuje. Starzec i proponowanego przez niego w ramach
 granic, które zostają zamknięte na inne możliwości interpretacji jest prze-
 cież później określony przez inną postać jako „martwy”⁷². Czy sam Starzec
 nie jest w tym utworze również uśmiercany, skoro tak jednoznacznie utoż-
 samiany ma być z prezentacją własnych prawd? Zaczynając od rozbieżności
 między racjami, a sposobem odbierania świata i stosunkiem do niego pos-
 taci wobec niego antagonistycznej. Nie jest to w takim razie polemika na
 prawach równych, patrząc nawet tylko na to, że to on ma w tej pozornej
 rozmowie słowo ostatnie. Pozornej, ponieważ Starzec ze specyfiki budowy
 przestrzennej zamknięty jest na możliwość potencjalnej odpowiedzi.

Gdzie w takim razie sytuuje się narrator i z czego wynika tak szeroka
 gama prerogatyw, które ma w posiadaniu? Niepostrzeżenie kształtujące
 się na matrycy utworu ramy i ciągnące się w ich granicach nowe formy
 przestrzenne tworzą dla niego więzkę, po której może się poruszać. Z per-
 spektywy linii, które znajdują się na przecięciu wszelkich ram ballady,
 może on sceną, na jakiej znajduje się Karusia, obracać i może ją (bohaterkę)
 przygotowywać, co opisałam wcześniej. Może on też do przestrzeni warun-

70 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 102.

71 M. Piwińska, *Rozpaczający...*, dz. cyt., s. 72.

72 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 103.

kujących większą i mniejszą świadomość swojego położenia wobec innych zaglądać, nie pozostając jednak niezauważonym.

Relacje o wydarzeniach związanych ze statusem i władzą postaci, jaką mają nad innymi i ich wypowiedziami, ocierają się jednak o jeszcze jedną przestrzeń, do której Karusi mimo wszystko najbliższej. Postać przychodzącego kochanka jest nieustannie kategoryzowana przy pomocy wielorakich typologii. Czasami są one diametralnie różne, postaci zdają się powtarzać po sobie zasłyszane określenia⁷³. Pozycja Karusi, która związana jest, oprócz jej umiejscowienia wobec innych „żywych” bohaterów, z bliskością wobec Jasieńka. Iluzorycznie tylko znajduje się ta para w jednakowej przestrzeni, aczkolwiek mogą zrekonstruować figurę Jaśka wyłącznie dzięki i poprzez warunki percypowania jego osoby przez dziewczynę, której relacja uwikłana jest też w inne perspektywy.

Postać Jasieńska nie wydaje się mimo wszystko klarownie przedstawiana przez samą Karusię i równie mgliście sygnalizowana jest w świecie przedstawionym. Najpierw problematyczne staje się dla widza określenie zachowań Karusi: z kim lub z czym dziewczyna się kontaktuje, potem jego reakcja skupia się tylko na tym, co jest mu bliższe – czyli postawie kobiety. Gawieź wnioskuje, że tym, co Karusia widzi, musi być jego dusza, łącząc to z odczuwaniem wewnętrznym, posiadając warunki do tego, aby tego jej odczuwania efekty słyszeć. Oddzielają jednak dawną i zakończoną relację miłosną od tego, co wydarza się w ich teraźniejszości. Czasownik informujący o uczuciach chłopaka występuje przecież w czasie przeszłym. Postać, od której dowiadujemy się o zachowaniu dziewczyny, nie próbuje oddzielić jej od „żywego ducha”⁷⁴. W opisie oddziałuje semantyka późniejszej białości wyglądu Jasieńka, skoro sposób zachowania Karusi porównany jest do martwej opoki. Z kolei dziewczyna chce poczuć obecność chłopaka w sposób cielesny – woła go, chce pocałować, złapać i dotknąć, a co więcej uznaje, że jego ręce są zimne, więc do zetknięcia ich ciał chyba dochodzi. Mimo że na początku wydaje się, że Jasieńka tak naprawdę nie ma, skoro umarł dwa lata temu. Przybylski napisał w *Klasycyzmie...*, że postać ta to wcielenie romantycznego bytu czysto duchowego, „myśli bez ciała”⁷⁵. Wydaje mi się jednak, że przy takich załamaniach czasowych, które mają wpływ na sposób zmysłowego odbierania i reagowania Karusi, które nie należą pierwotnie do przestrzeni, w jaką została wpisana, zmieniają sposób patrzenia na postać Jasieńka. Bytem czysto duchowym byłby wtedy, gdyby nie byłoby możliwości jego dotknięcia, albo gdyby jego z wyglądu trupe ciało nie

73 Szczególnie ważne jest tutaj to, co mówi gawieź, a co zostało już przeze mnie opisane.

74 Tamże, s. 100.

75 R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, [w:] *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 367.

rezonowało tak z ciałem dziewczyny. Warto zauważyć, że ona określa jego uczucia, używając czasowników w czasie teraźniejszym przy jednoczesnym kilkukrotnym tematyzowaniu problemu jego wcześniejszej śmierci i pojawienia się po niej. Wypowiedzi podlegają granice przeszłości i teraźniejszości oraz jego obecności i nieobecności. Dla samej Karusi nie jest oczywiste, jak go opisać, również z powodu jej do niego niebezpośredniego dostępu.

Może więc Piwińska, enigmatycznie pisząc o romantycznym mirum w artykule *Ballady i romanse*, poruszyła też przy okazji problem ocierający się o to nieumiejscowione miejsce przebywania Jasienka. Wskazywała ona na wyczuwalne krążenie ballad wokół tego, co musi być przemilczane⁷⁶. Ja jednak zaznaczyłabym, że nie będzie to, w przypadku przestrzeni budowanych w *Romantyczności*, miało dokładnie takiego charakteru. To niewymawialne i przemilczane, które nie może być określone żadnym antropomorficznym imieniem i tym samym wyznaczające miejsce, mimo wszelkich prób tłumaczenia tego przez bohaterów na scenie *Romantyczności*, jest „na uboczu”⁷⁷. Rozmowa z Karusią wyglądająca na pozorny monolog, bo można by było przecież uznać miejsca zaznaczone wielokropkami za apozjopezy. Również jako miejsca, które źródłowo pochodzi z innego punktu topograficznego. Nie ma ona dostępu do tej strefy, a jej prawdopodobne odpowiedzi wychodzą od niej z opóźnieniem wobec tego, czego doświadcza. Narastające przesunięcia różnych przestrzeni i ich wzajemne tarcia nie są jednak adekwatne wobec tego miejsca, którego ani kategorie, pożyczając terminy z tekstu, „oka i szkiełka”⁷⁸, ani „czucia i wiary”⁷⁹ zdefiniować nie mogą. Nie mogą dotknąć tego, co pozwala nakreślić każdą inną granicę. Nie może nikt także opisywać tego, czym jest. Nie da się przecież scharakteryzować przestrzeni, w jakiej znajduje się chłopak, choć wiemy, że ta przestrzeń zajmowana jest przez niego. Zaznaczona jest poprzez przede wszystkim załamania czasoprzestrzenne, odbierane przez Karusię, kiedy ta próbuje określić na przykład porę dnia. Jest już ta przestrzeń zagospodarowana i „wydarza się w przestrzeni miejsca, gdzie wszystko się zaznacza, ale które w „sobie samym” nie jest zaznaczone”⁸⁰. Żadna z postaci, które są w tekście nazwane jakimś imieniem lub imionami – Starzec, lud, Karusia – nie są w stanie podać, gdzie on przebywa. Niezastępowalny punkt wchodzi w zapośredniczone relacje z innymi mniej lub bardziej domkniętymi perspektywami oglądu mikrokosmosu, nie tworząc jednak z nimi prostej i uhierarchizowanej konstrukcji, w takim samym stopniu albo nawet silniej, jak one same się w nie, nie układają. Ramy poznawcze z kontestująco związa-

⁷⁶ M. Piwińska, *Ballady...*, dz. cyt., s. 41.

⁷⁷ J. Derrida, *Xώρα/Chora*, tłum. M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 89.

⁷⁸ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 103.

⁷⁹ Tamże, s. 102.

⁸⁰ J. Derrida, *Xώρα...*, dz. cyt., s. 55.

nymi z nimi, stworzonymi *dramatis personae*, bohaterami tekstu to kolejne formy dyskursów – przenikające się, krzyżujące i nieustannie trące o siebie nawzajem. W zapośredniczonym, tekstualnym ruchu próbują stematyzować to, co się dzieje, kto jest tymże kochankiem, czy jest osobą, czy może nie istnieje, zawsze z anachronicznym przemieszczeniem, które samo siebie jednak zdradza. Przestrzeń umiejscowienia nie będzie, idąc dalej, podstawą i nie stanie się nigdy oczywistym przedmiotem, którejkolwiek z tych opowieści. Odcisnięte w niej znaczenia i inskrypcje mogą ją przekształcać i, na co wskazują kolejne wypowiedzi i działania postaci, stanie się ona sumą przedstawień, ale będzie i poza kategorią cielesnego doświadczenia dziewczyny, bezcielesnej percepcji Starca i próbującej ująć ją w kompresję totalności przez postać najbardziej uprzywilejowaną. Wychodzi też poza każdą ze wszystkich logik proponowanych w tekście – oświeceniowego rozumu, „romantycznego” przekładu czucia i wiary oraz ludowego prawdopodobieństwa.

„Uspójnienie zapisanych w dramacie perspektyw było równoznaczne z zaprzeczeniem idei tego gatunku”⁸¹. Przedstawienie uspójnionej rekonstrukcji procesów uprzestrzeniania tego tekstu byłoby zaprzeczeniem tego, że sam tekst ścisłej koherencji się wymyka, a warunki wejścia w świat przedstawiony przeczyszczonymi nie są. Przetarcia mimetyczno-diegetyczne, ramowanie czasem domknięte, a czasem nie, oraz to, jak niektóre z postaci działają w przestrzeniach z zapisanymi w nich procesami ramowania przekładają się na określone projekty prywatne lub i światopoglądowe, proponowane przez postaci. Ta praca, którą ujmując esencjonalnie, możemy nazwać przekształcaniem rzeczywistości, ujęta całościowo jest więc przyczynkiem do wszelakich prób poruszania się razem z wewnątrztekstową przestrzennością tekstu.

81 M. Nabiałek, *Scena...*, dz. cyt., s. 272.

Weronika Sobczyńska
University of Warsaw
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-1387-7263](https://orcid.org/0009-0004-1387-7263)

To see, to hear, to connect: Moving around the spaces of Adam Mickiewicz's 'Romantyczność'

Summary

This article examines the spatial structure of 'Romantyczność' (Romanticism), Adam Mickiewicz's iconic ballad. The analysis focuses on the ways in which different and interconnected spaces are positioned to create a specific configuration involving the poem's characters. As the poem is modelled on a dramatic situation, the analysis primarily makes use of the tools of the poetics of drama. It is thus possible to trace the functioning of the perception mechanisms of the individuals involved in the dramatic scene, and, what's more, to regard it as a creation of that meeting of minds - characters from the poem. This interpretative twist opens up further questions about the scene's coherence and meanings that have been read into it.

Key words

Polish literature of the 19th century – Romanticism – the ballad – poetry and drama – poetics of space – Adam Mickiewicz (1798–1855)

Słowa kluczowe

Romantyczność, poetyka przestrzeni, ballada, dramatyczność, Adam Mickiewicz

Bibliografia

- Brzozowski Jacek, 1994, *Głosy do „Romantyczności”*, „Prace Polonistyczne”, nr. 7, s. 7–48.
- Chorowiczowa Anna, 1923, *Ze studjów nad artyzmem „Ballad i romansów”*, „Pamiętnik Literacki”, s. 70–93.
- Derrida Jacques, 1999, *Xúpa/Chora*, tłum. M. Gołębiowska, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Fiećko Jerzy, 2022, *Cień Karusi w „Dziadach” kowieńsko-wileńskich*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 59–75.
- Fieguth Rolf, 2002, *Rozpierzchte gałqzki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, Warszawa: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Kowalczykowa Alina, 1975, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 39–57.
- Mickiewicz Adam, 1986, *Wybór poezyj*, oprac. Zgorzelski Czesław, Wrocław: Wydawnictwo
- Nabiałek Magda, 2018, *Scena – między słowem a obrazem. O kompozycji dramatów Juliusza Słowackiego*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Opacki Ireneusz, 1970, *Ballada literacka - opis gatunku*, [w:] *Ballada*, red. Mayenowa Maria Renata, Kopczyńska Zdzisława, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Opacki Ireneusz, 1961, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienia narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Opacki Ireneusz, 1999, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice: Wydawnictwo Para.
- Owczarski Wojciech, 2002, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo\obraz\terytoria.
- Pigoń Stanisław, 1958, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa: Czytelnik.
- Piwińska Marta, 1995, *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 32–43.
- Piwińska Marta, 2003, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo\obraz\terytoria.
- Piwińska Marta, 1979, *Rozpacający strzec*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 65–84.
- Przybylski Ryszard, 1983, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Witkowski Michał, 1971, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sławińska Irena, 1988, *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*, [w:] *Odczytywanie dramatu*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stefanowska Zofia, 1976, *O „Romantyczności”*, [w:] *Próba zdrowego rozumu: studia o Mickiewiczu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Sugiera Małgorzata, 2009, *Zapośredniczone spojrzenie: ramy i punkty widzenia w dramacie*, [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- Śniadecki Jan, 1959, *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918)*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zgorzelski Czesław, 1961, *O pierwszych balladach Mickiewicza* [w:] *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Zgorzelski Czesław, 1962, *Teoria ballady*, [w:] *Ballada polska*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Zwierzyński Leszek, 2022, *Wczesnoromantyczny rdzeń Mickiewiczowej poezji. Próba ujęcia poetologicznego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 5–21.