

Czesław Zgorzelski

O pierwszych balladach Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 38, 72-149

1948

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

O PIERWSZYCH BALLADACH MICKIEWICZA

I. Spadek „dumy“

Spadek, który — w zakresie ballady — przejmował Mickiewicz od uchodzącej z pola generacji pisarzy, nie był wcale ani skąpy ze względu na ilość, ani też błahy, jeśli chodzi o rolę jego w zapotrzebowaniu i przyzwyczajeniach ówczesnych odbiorców. Posiadał świeżo ukształtowane i zbyt może jednolite oblicze popularnego gatunku śpiewów „romansowych“, zwanych najczęściej „dumami“ i łączących epicką fabułę opowiadania z lirycznymi skłonnościami jej poetyckiego ukształtowania.

W poszukiwaniu najdogodniejszej postaci tego połączenia lirycznych i epickich walorów w ramach krótkiego wiersza — dochodzi дума do zetknięcia z formą osiemnastowiecznej liryki sytuacyjnej. Z postaci tej — jak z zalążka — wywodzą swój ród wszystkie odmiany tego gatunku. Z niej też wiodą ku dalszym dziejom polistopadowej dumy historycznej dwa główne szlaki. W jedną stronę — drogą stopniowego zaniku relacji epickiej — dochodzi дума do gatunku wierszy liryczno-refleksyjnych o elegijnej zadumie nad przeszłością, życiem i śmiercią (zwanych niekiedy „dumaniem“). Idąc zaś w drugą stronę — w kierunku coraz pełniejszego rozwinięcia fabuły — дума przybiera postać rapsodu historyczno-bohaterskiego (pierwsze „dumy polskie“ Niemcewicza), lub krótkich balladowych powiastek na tematy erotyczne ze świata rycerzy, pasterzy, a nawet upiórów zza grobu („dumy“ Niemcewicza, zapożyczone z ballad angielskich, dumy „romansowe“ w powieściach Mostowskiej, Lipińskiego i in.).

Z tej drugiej, epickiej linii dum wiedzie swój ród romantyczna ballada.

W ówczesnej hierarchii gatunków literackich дума nie posiadają pozycji wysokiej. Obciążone „gminnym“ — rzekomo — pocho-

dzeniem, przeznaczone do użytku szerszego koła odbiorców i reprezentujące poezję, obliczoną raczej na śpiew i nastrojowe walory wiersza, a nie na jego deklamacyjno-retoryczne właściwości — zajmują w klasycystycznej geografii poetyckiej tereny dość dalekie od głównej domeny panujących wówczas gatunków.

Duma staje się reprezentantką poezji „łżejszego“ stylu i niższej rangi w zestawieniu z wysokim tonem ody, epepei lub tragedii. Ale jednocześnie niektóre jej odmiany, te zwłaszcza, które szły w kierunku historyczno-bohaterskich rapsodów, urabiały dumie w areopagu klasyków warszawskich opinię gatunku tolerowanego, a nierzadko nawet zalecanego ze względu na patriotyczne akcenty. Najczęściej przybierają one wyraz, zbliżony do tak modnej wówczas poezji „ruin i grobów“ i śladem Osjana zdradzają upodobanie do przystrajania się w szatę udanej ludowości. Podobnie zresztą jak i dumy erotyczne, które wykorzystując sentymentalną skłonność czytelników do roztkliwiania się historią łzawych uczuć zdobywają sobie dużą popularność i rychło — w latach 1819-1821 — wypływają gromadnie na łamy niemal wszystkich czasopism.

Ale i historyczne, i miłosne dumy pojmują tę swoją „ludowość“ na sposób sentymentalny. Postulat prostoty i naiwności „gminnej“ ograniczają do tkliwości uczuć serdecznych i rezygnacji z retorycznego patosu liryki klasycystycznej. W rezultacie doprowadza to do stosunkowego ograniczenia „ozdób“ wysokiej poezji na wzór bardziej naturalnego i „prostszego“ stylu ówczesnych sierańek. One to zatem oraz „heroidy“ i niektóre odmiany elegijnej liryki sytuacyjnej zajmują najbliższe tereny sąsiadujące z dziedziną wyznaczoną dumie przez ówczesnych teoretyków poezji.

Pierwsze próby ukształtowania dumy na wzór ballady romantycznej pojawiają się jeszcze przed Mickiewiczem. Początkowo (ok. r. 1815) noszą one charakter obcych nowinek i najczęściej przybierają postać przekładów z Schillera. W parę lat później przychodzi czas na upiorową romantykę typu Bürgerowskiej „Lenory“. Z nią wiąże się także nurt nowatorskich poszukiwań: tendencja do odświeżenia poezji za pomocą twórczości ludowej. Najbardziej znamienym objawem tych dążeń w dziedzinie dum przedromantycznych są „Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego“ Szyrmy i pierwsze poezje Zaleskiego. W ślad za nimi pojawiają się coraz liczniejsze przekłady pieśni „gminnych“ lub ich falsyfikatów (pióra Brodzińskiego, Zaleskiego, Staniewicza, Rogalskiego i in.).

W ten sposób około r. 1818 powstaje nowa odmiana balladowego gatunku: дума ludowa, która początkowo nosi jeszcze postać niezharmonizowanej sklejanek elementów nowych, zapożyczonych ze skarbca poezji gminnej, ze starymi nawykami poezji sentymentalnej. W ewolucji ballady stoi ona jako etap pośredni na drodze między szablonem dumy przedmickiewiczowskiej a romantyczną balladą o elementach ludowo-fantastycznych.

Ale te nowatorskie tendencje nie występują jeszcze z taką siłą, by mogły się jakoś wyraźniej zaznaczyć w charakterze ówczesnej ballady. Wszystko to są próby indywidualne, pojedyncze, zjawiska wyjątkowe i sporadyczne, przedsięwzięcia o znaczeniu rekonesansów raczej niż trwałych zdobyczy ziemi nieobjętej dotąd we władanie mocą poezji. Reprezentują one ferment wzrastający jawnie wśród nielicznego grona poetów, ale grono to jest jeszcze bardzo nieśmiałe, nie umie wypowiedzieć się z mocą i zdecydowanie, ani zerwać ostatecznie z sentymentalną manierą dum poprzedniego okresu.

II. Droga Mickiewicza

Na tle takiej sytuacji powstają pierwsze ballady Mickiewicza. Z gronem nowatorów łączy go nie tylko młodzieńcza pasja do tworzenia wszystkiego na nowo, inaczej niż robili to poprzednicy, ale także uznanie krystalizujące się coraz wyraźniej wobec nowinek literackich z zagranicy. Jasne było zatem, że ballady jego pójdą po linii przeciwstawienia się tendencjom dumy sentymentalnej, że wkraczając w nowy świat romantycznej poezji, szukać będą nowych środków wyrazu i w poszukiwaniach tych spotkać się muszą z rezultatami nowatorskich poczynań poprzedników.

I tak jest istotnie. Interesują go żywo wszystkie przejawy tych poczynań. Właśnie wtedy, w przeddzień okresu ballad, dopytuje przyjaciół, „co to za Prawdzic w Dzień[niku Wileńskim] występuje?“, mając na myśli pierwsze drukowane utwory Zaleskiego, wśród których szczególną uwagę mogła wzbudzić „Duma o Waclawie“ ze znamennym podtytułem „ze śpiewu ludu wiejskiego“¹. Wtedy również, jesienią 1819 r., raz po raz upomina się w swych listach o przysłanie

¹ Por. *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1936, XIII, s. 39, list z 1. XII. 1819 r. *Duma o Waclawie* wraz z trzema innymi utworami Zaleskiego, podpisana: „Józef Prawdzic Zaleski“, ukazała się w *Dzienniku Wileńskim* 1819, II, s. 525—528.

mu do Kowna ballad Czeczota, jego „Bekieszów, Świteziów“¹. Pierwsze ballady Zana: „Nerynę“, „Powieść o Leraku“, „Twardowskiego“, a może i „Bekiesza“ zna z czasów wileńskich; odczytywano je wszakże na posiedzeniach filomatów². Znać także musi „Dumki“ Lacha Szyrmy ogłoszone po raz pierwszy w „Dzienniku Wileńskim“ w roku 1818³: było to przecie pismo, które czytywał z pewnością dokładnie i stale. I ślady tych zainteresowań występują w pierwszych balladach — tam i sam — dość wyraźnie.

A jednak drogę od dum sentymentalnych do ballad romantycznych przebywa Mickiewicz zupełnie samodzielnie i jakby niezależnie od nowatorskich poczynań zarówno przyjaciół, jak i poetów spoza grona filomatów. Wprawdzie sięgnie niekiedy do nich po to lub tamto, ale zarazem przetworzy te zapożyczenia po swojemu, zmieni ich funkcję stylową i przekształci tak, iż w istocie rzeczy są już czymś innym. Nigdy natomiast nie spotkamy w balladach przejęcia pewnego systemu środków wyrazu jako zorganizowanej całości, mimo że w przeciwieństwie do większości wcześniejszych nowatorów podejmuje walkę z szablonem dumy sentymentalnej na całej szerokości frontu, idzie wprost przed siebie, nie zważając na trudności, które czekają go po drodze. Szeroki tor tej drogi ogarnia niekiedy wąskie ścieżynki poprzedników, ale nigdy nie zbacza wraz z nimi tam, gdzie krętym śladem próbują wyminąć przeszkodę.

Toteż miał prawo nie powoływać się na tych poprzedników, gdy wspominał — już później — prarodziców swych ballad. Zdziwić może tylko, dlaczego wymienił wówczas Karpińskiego i Niemcewicza. Przecież to oni właśnie reprezentowali ów spadek sielanki i dumy, który w tworzeniu nowego stylu poezji wiązał mu ręce, stawał raz po raz na drodze w postaci zakorzenionych nawyków maniery sentymentalnej i przyzwyczajzeń do łatwiejszych sposobów pokonywania trudności.

¹ Pierwszy raz w liście do Czeczota z 4. X. 1819: „Przyszlij mnie *Świtez* i inne Twoje nowe rymy, *Bekiesza* etc., zrobisz mnie największą łaskę“ (*Dzieła wszystkie*, I. c., XIII, s. 17). Drugi raz wyrzuca w liście do Jeżowskiego z 24. XI. 1819: „Naprawdę czekam robót waszych, a przynajmniej Czeczota Ballad, Dum etc...“ (*ib.*, s. 45). I wreszcie po raz trzeci — znów z wymówką — pod adresem Czeczota z 9. XII. 1819: „Naprawdę tak długo proszę Twoich *Bekieszów, Świtezów* etc, etc.“ (*ib.*, s. 52).

² *Neryna* — 9. VI. 1818, *Powieść o Leraku* — 1. XII. 1818, *Twardowski* — 31.XII.1818, a *Bekiesz* był może czytany wraz z IV pieśnią *Tabakiery* — 3.II.1818.

³ *Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi, Jaś i Zosia* oraz *Zdaniek i Helina*, *Dziennik Wileński* 1818, I, s. 486—496.

Może uczynił to dlatego, że podejmując to samo artystyczne zadanie, które tamci rozwiązywali w kształcie dum i sielanek, i usiłując rozwiązać je inaczej, zgodnie ze stylem nowych prądów literackich, mimowoli stawiał je na tle pokrewnej gatunkowo, choć odmiennej stylowo twórczości Karpińskiego i Niemcewicza? Może dlatego wyznawał, że bez nich obu nie byłoby ballad, iż starając się o przełamanie sugestii tradycyjnych dum i sielanek, chcąc nie chcąc sam stawał na ich stanowisku, przyjmował najogólniejsze założenia formalne, iż do nich właśnie przymierzał wytwory swej Muzy balladowej, sprawdzając wartość poetycką nowych rozwiązań artystycznych w zakresie tych samych lub odpowiednich problemów twórczości?

A jeśli tak, to nie o wpływie przez przenieście należy tu mówić, ale o oddziaływaniu tradycji przez świadomą opozycję poety przeciw wszelkim szablonom spadku odziedziczonego po „ojcach“. Bo prawdziwy poeta rzadko przejmuje taki spadek bez buntu. Na tym opiera się wszakże dynamika ewolucji literackiej. Tak właśnie, na tle odtrącanej rzeczywistości poetyckiej minionego okresu i w rezultacie przeciwstawienia się jego wynalazkom twórczym, które przeszły już w szablon, powstają nowe odmiany gatunków literackich, nowe ukształtowania fabuły i wątków, nowe typy wypowiedzi poetyckich. Największa trudność spada w tym procesie na barki tych, którzy idą pierwsi. Następcom łatwiej jest już pisać — tak długo, aż z nowych środków wyrazu utworzą się nowe szablony. Ale też nie do poetów z ariergardy danego okresu nawiązywać będą przywódcy następnego z kolei buntu, lecz do tych, którzy szli ongiś pierwsi, torując innym drogę do nowych wypowiedzi literackich. Tak, jak Mickiewicz nie na Kropińskiego, nie na Wężyka, ani nawet na Brodzińskiego — powoływał się, gdy — według relacji Fr. Malewskiego¹ — wyznawał:

„Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza. D z i ś j u ż ł a t w i e j p i s a ć. Każdy kto zacznie:

„I staje, i patrzy, i słucha...“

musi myśleć, że upiory, duchy wejdą na scenę. T a k s i ę f o r m y w y r a b i a j ą“.

• Warto może bliżej nieco wejrzeć w zagadnienie, jak to się owe „formy wyrabiają“ i na razie — choćby na przykładzie kilku wybra-

¹ *Rozmowy z Mickiewiczem, Dzieła wszystkie, l. c., XVI, s. 50. Podkreślenia moje, C. Z.*

nych ballad Mickiewicza — sprawdzić, jakiż jest stosunek tych nowych „form“ i procesu ich powstawania do tradycji, wytworzonej przez poezję na wzór sielanek Karpińskiego i dum Niemcewicza.

III. Balladka dla „Johasi“

Zacznijmy od pierwszej chronologicznie ballady: „To lubię“. O przejściowym stanowisku jej pisano już nieraz. „Ballada „To lubię“ — stwierdza S. Skwarczyńska¹ — stoi w twórczości Mickiewicza na skrzyżowaniu kończącego się racjonalizmu, pełni sentymentalizmu i początkowego romantyzmu... Balladę tę kreśli bardzo jeszcze młody romantyk, którego romantyzm już pociąga, ale który romantyzmu nie pogłębił należycie i nie przeżył“. Dawniej także wskazano na tradycyjne elementy fabuły w tej balladzie: do dum Niemcewicza wiodły ślady każdego z nich. Stwierdzono jednak, iż Mickiewicz nie poprzestaje na przejściu tego lub innego motywu, lecz czerpie je z kilku różnych wątków, wiążąc razem w nową, niespotykaną dotąd całość². Określono również sentymentalny charakter większości tych tradycyjnych elementów³, jak też stylową zgodność niektórych motywów z wyobrażeniami, występującymi w wierzeniach i podaniach ludowych⁴.

¹ *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza, Badania Literackie VI*, Lwów 1934, s. 103.

² W. Bruchnalski, *Niemcewicz — Mickiewicz, Pamiętnik Literacki 1903*, s. 556—560 i 1904, s. 71—72. Można by tu jeszcze dodać, że motywy *To lubię*, wskazane przez Bruchnalskiego jako zapożyczone z dum Niemcewicza (*Edwin i Aniela, Zakonnik* oraz *Alondzo i Helena*), należą do szczególnie ulubionych przez autorów dum owego czasu i występują w tej samej lub w podobnej postaci i w takich także utworach, jak *Zeliszlaw i Salka Pajgerta (Rozmaitości lw. 1820, nr 41, s. 161—162)*, *Halina i Ludwik Kicińskiego (Tygodnik Polski, 1819, s. 25—28)*, *Garzul i Zelinda* w powieści Floriana (w przekł. Ginneta L.): *Gonzalw z Kordoby*, Wilno 1803, III, s. 15—17 i in.

³ H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza, Badania Literackie II*, Lwów 1926, s. 101—106 oraz S. Skwarczyńska, l. c., s. 64, 102—103 i in.

⁴ J. Krzyżanowski, *Z motywów folklorystycznych u Mickiewicza, Pamiętnik Literacki 1934, z. 1—2* oraz St. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej, część I* (do r. 1830), Wilno 1936, s. 106—117. Do „rewelacyj“ tej ostatniej pracy należy ustosunkować się bardzo ostrożnie: w wielu wnioskach opiera się jedynie na materiale współczesnym badaczowi i wskutek tego zmodyfikowanym już może dzięki „zejściu w lud“ bądź to ballad Mickiewicza, bądź też poezyj lub opowiadań, utworzonych pod ich urokiem, zwłaszcza w Nowogródzczyźnie, gdzie po zaściankach i „okolicach“ miał poeta tytuł przyjaciół, kolegów i znajomych.

Nie wyjaśniono jednak, na czym polega tajemnica kunsztu poetyckiego, który sprawia, iż mimo tylu fabularnych zapożyczeń, całość nosi charakter fabuły zgoła odmiennej i wcale nie tak sentymentalnej, jakby to wnosić można z podsumowania tradycyjnych motywów. Przecie nie wystarczył tu jeszcze sam fakt połączenia kilku różnych wątków sentymentalnych. Większą rolę mogłoby odegrać ich zmodyfikowanie przez wprowadzenie nowych pojęć ze świata wierzeń ludowych, ale w „To lubię“ ludowe elementy nie wykraczają poza rolę cząstkowych przekształceń zapożyczonej fabuły i chociaż zarówno powiązanie pokuty nieczulej dziewicy z rodzajem dawnych przewinień, jak też sposób wyzwolenia jej ze stanu ducha-upiora oraz prawa, które rządzą światem „dziwów“, noszą piętno wierzeń i podań ludowych, w całości utworu nie mogą wystarczyć jako jedyne czynniki tak gruntownego odnowienia zużytych już — zdawałoby się — wątków poezji sentymentalnej. Nie sprawiło tego również rzekome przystosowanie tej ballady do stosunków rzeczywistego życia poety, jak sugeruje to prof. Bruchnalski, stwierdzając w zakończeniu swych uwag, że „młody poeta... dał... w „To lubię“ balladę zupełnie oryginalną...“¹.

A przecie to właśnie stanowi istotę zagadnienia. Bo cóż z tego, że wskażemy źródła, z których czerpie poeta materiał do swych fabularnych pomysłów, skoro tajemnicą pozostanie dla nas sprawa, jak się wyzwała od stylowego opracowania tego materiału według szablonu, które narzucało mu owo źródło, jakim sposobem wydobywa z niego nowe walory poetyckie, niewyzyskane w tradycyjnym ujęciu poprzedników. Jasne, że sięgamy tu już po tajemnicę talentu, której nie da się chyba poznać całkowicie. Tym większa jednak pokusa. Spróbujmy przeto odsłonić choćby jej rąbek.

Zwróćmy nasamprzód uwagę na zdecydowanie realistyczną tendencję zarówno w szczegółowej konkretyzacji tła lokalnego, jak też w doborze niektórych okoliczności towarzyszących przedstawianym zdarzeniom. Pierwsze dwie strofy ballady szkicują topograficzny zarys położenia z dokładnością, która sprawia wrażenie jakby żartobliwej nieporadności naiwnego narratora. Konkretyzację odtwarzanej miejscowości podkreśla dodatkowo zwrot do Maryli („Spojrzysz, Maryło, gdzie...“) tak, jakby ów narrator stał istotnie gdzieś w pobliżu głównego terenu akcji, może w oknie jednego z domów, i wskazywał jej wymieniane kolejno szczegóły krajobrazu.

¹ l. c., 1903, s. 560.

Czegoś podobnego nie spotykamy ani razu w dumach i sielankach sentymentalnych. O tle nie zapomina z nich żadna, ale we wszystkich prawie są to utarte, szablonowe abstrakcje, zmierzające do wywołania nastroju bez próby plastycznego skonkretyzowania ich w wyobraźni czytelnika. Rządzi nimi schemat, zawsze jednakowy. Jest to albo oszajniczny krajobraz skał, nocy i księżycy, albo cmentarny smutek poezji ruin i grobów, albo sielankowy pejzaż zielonych dolin, samotnych jaworów i cichych, szemrzących strumyków. Wysunięte na początek utworu, z góry sygnalizują czytelnikowi, jaką uczuciową postawę ma zająć wobec przedstawianego świata ludzi i zdarzeń.

W „*To lubię*“ opis miejscowości także zjawia się na początku utworu i także zdąża do wywołania w czytelniku zamierzonej postawy uczuciowej. Co więcej: mamy tu również i ową „piękną dolinę“ i rzeczkę, mamy groby i ruiny, a „puszczyk“ i „sowy“ zjawiają się tu w funkcji, co do której nie może być żadnej wątpliwości. A przecież nie są to j a k i e ś groby i j a k i e ś ruiny. Reprezentują je „mogiły“ w chróśniaku malinowym za dzwonnica, której „zrąb zgniły“ — to zupełnie coś innego, niż ruiny starych zamków w dumach poprzedniego okresu. I nie jawor sentymentalny lub jakiś nieokreślony bliżej gaj jawi się tu na samym początku, ale „bóz gęsty zarostek“. A wszystko ujęte w krajobraz, w którym każdy z wymienionych szczegółów ma swe własne ściśle oznaczone miejsce i nie buja w obłokach abstrakcyjnej dowolności „nastrojowych“ opisów poezji sentymentalnej. Wrażenie, iż jest to jakaś konkretna miejscowość, „oznaczona na mapie“, wzmacnia się tym bardziej, że narrator ściśle lokalizuje miejsce opowiadanej historii, wymieniając prawdziwą nazwę geograficzną majątku w Nowogródzczyźnie¹.

Podobnie skonkretyzowane jest główne zdarzenie opowieści: widzimy każdą ze zmian sytuacji, zdajemy sobie sprawę z ich czasowej

¹ Prof. Konrad Górski w wykładach o Mickiewiczu, wygłoszonych w Uniwersytecie M. Kopernika w Toruniu w r. 1946/7 stwierdził, że opis miejscowości, przedstawianej w *To lubię* odpowiada istotnie cmentarzowi w Rucie, a ludność miejscowa dotąd nazywa go „malinnikiem“.

Wykładom tym szkic niniejszy zawdzięcza także wiele innych spostrzeżeń i wiadomości. Trudno byłoby za każdym razem powoływać się na nie zwłaszcza, że nie da się ściśle ustalić, do jakiego stopnia i te także uwagi, które sformułowane tu zostają na pozór niezależnie od wykładów prof. Górskiego, wyrastają z nich jako rezultat przemyśleń i dociekań poczynionych pod wpływem pobudki, jaką posłużyły wypowiedziane w nich sądy. Pozostaje więc tylko takim ogólnym oświadczeniem wypłacić się choćby częściowo z długu, który w szkicu niniejszym wobec wykładów tych zaciągnięto.

kolejności, słyszymy woźnicę, jak krzyczy, widzimy, jak „biczem zadaje“, jak konie skaczą nagle, z całej mocy, wiemy dokładnie, co się w zaprzęgu popsulo, wiemy nawet, w którym miejscu złamał się dyszel.

W rezultacie tej tendencji do konkretnego przedstawiania świata rzeczy i zdarzeń, pojawiają się w nim przedmioty, nieznane dotąd w sentymentalnej poezji dum i sielanek. I owe łozy, i chróśniak, i wóz, i dyszel i nawet ów włos, co „dębem stanął na głowie“ narratora na widok martwicy — wszystko to są przedmioty nienotowane w skarbcach rekwizytów poetyckich obu wymienionych gatunków. Na razie jest ich jeszcze niewiele, ale z czasem pojawiać się będą coraz częściej, wnosząc ze sobą atmosferę realnej zwykłości — może nawet „prozaiczności“ otoczenia, tym wyraźniej odczuwanej, im silniejszy jest ich kontrast z przedstawianym światem „dziwów“.

A i „dziwy“ te wprowadzone tu są i ukazane w taki sposób, by jak najskuteczniej uspić krytyczny sceptycyzm czytelnika. Tu już konkretyzacja szczegółów nie jest nowością: stosowały ją prawie stale przedromantyczne dumy grozy¹, nowe jeno są kształty, w których ukazują się oczom czytelników: bardziej realistyczne, ujęte w ramy zwykłych zjawisk przyrody i dostosowane do stylu wyobrażeń ludowych². Nie bez znaczenia jest i to także, iż o „dziwach“ tych dowiadujemy się z ust naocznego świadka. I to nie byle jakiego! Takiego właśnie, który „śmiał się z diabłów“ i „nie wierzył w czary“, niefrasobliwego i odważnego sceptyka, któremu wszystko to nie mogło się przecie przywidzieć. Jakże takiemu nie wierzyć?

Ale rola wprowadzonego narratora nie ogranicza się jedynie do podtrzymania prawdopodobieństwa „dziwów“. Łączy się z nim także drugi system środków, za pomocą których przekształca poeta tradycyjne elementy fabuły nadając im odmienną wartość poetycką. Gra on jakoby podwójną rolę. Z jednej strony jest naiwnym narratorem, „niewiernym Tomaszem“, który w przypadku na moście zdobywa doświadczenie życiowe i wiarę w istnienie „świata dziwów“. Ale z drugiej strony jest także owym żartobliwym zalotnikiem, co to w czasie

¹ Por.: J. U. Niemcewicz, *Alondzo i Helena* (1802), Goreckiego *Śmierć zdrajcy ojczyzny*, *Tygodnik Polski i Zagraniczny* 1818, II, s. 11—14, J. J. Szczyńskiego *Zdziesiątka i Halina*, *Pamiętnik Lwowski* 1819, I, s. 145—152, wszystkie trzy przeróbki *Lenory*; Szyrmy *Kamilla i Leon*, *Zana Neryna* i Niemcewicza *Malwina* i in.

² S. Stankiewicz, l. c., s. 114—116.

flirtów wieczornych z Marylą zwykł straszyć ją „na dobranoc“ balladą. Taką właśnie — jak „To lubię“. I stąd ów ton opowiadania „półserio, pół — żartem“, stąd ten uśmieszek, jaki wyczuwamy na ustach narratora, który od początku do końca g r a t y l k o r o l ę naiwnego sprawozdawcy, by tym skuteczniej „nastraszyć“, czy może „zabawić“ swoją partnerkę.

Ballada przeistacza się w żart. Toteż jej humorystyczne akcenty nie są bynajmniej niezamierzonym potknięciem artyzmu Mickiewicza i trudno się zgodzić z sądem Skwarczyńskiej, która widzi w nich jedynie „brak szczerości wobec romantyzmu“, „brak artystycznej pełni“¹. Że nie jest to stanowisko romantycznej ballady i służyć może jako jeszcze jeden dowód owego pogranicza, z którego wyrasta pomysł jej i ukształtowanie — to pewna. Ale pewne wydaje się także, iż ta humorystyczna koncepcja fabuły i jej żartobliwa stylizacja zostały tu zrealizowane świadomie, konsekwentnie i w pełni — jako podstawowe założenie artystyczne, a nie mimowolne odchylenie od głównej linii twórczych usiłowań autora.

Wynika to już z wstępnego wiersza „Do przyjaciół“: „To lubię“ stanowi wszakże przypomnienie „słodkich chwilek“ wspólnej z Marylą „z a b a w y“, a poeta „p o c i e c h y“ szuka w tej balladzie, „nie sławy“. Nie tragedię zamierza chyba pisać ten, kto już u wstępu wyznaje:

Chcę coś okropnie, coś pisać miłośnie
O strachach i o Maryli.

Czyżby to było tylko niedołęstwo poety, który nie umie wyrazić myśli tak, by nie wywołać u czytelnika uśmiechu?

Dostateczną ilość dowodów dostarcza zresztą i tekst ballady. Nie znać przejęcia się poety na serio ani tym, co jest w niej „okropne“, ani tym, co — „miłosne“. Wprowadzony narrator pamięta o swej podwójnej roli i od czasu do czasu — dyskretnie, leciutko — przypomina czytelnikowi żartobliwą koncepcję całości. Właśnie wtedy, gdy zdarza się coś, co jest „okropne“ lub „miłosne“.

Chciałem uciekać, padłem zalekniony,
Włos dębem stanął na głowie,
Krzyknę: „Niech będzie Chrystus pochwalony!“
„Na wieki wieków!“ — odpowie.

¹ l. c., s. 103.

Jeszcze nikomu z bohaterów „dum grozy“ nie przytrafiło się przywitać w taki sposób ze zjawą upiora. I żadnemu włos dębem nie stawał na głowie. A jakże wygląda najbardziej żaloszny moment miłosnej rozprawy Józia z Marylą?

„Ja pójdę!“ — mówił ze łzami. „Idź sobie!“
Poszedł i umarł z miłości...

Dla czytelników, wzwyczajonych w rozwodnione wylewy kochanków z dum i sielanek sentymentalnego pokroju, mogło to mieć znaczenie jedynie chyba podkpiwań z czułych obyczajów minionej epoki. Ale żartem dźwięczy i dla nas. Żartem i udaną powagą dźwięczą także „wyroki“ ogłoszone Maryli, uduszonej w „gąszczy dymnych kłębów“ przez „J ó z i a“, który „jak potępieniec ognisty“ p r z y l e c i a ł do niej w straszliwej postawie:

„Wiedziałaś, że się spodobało Panu
Z męża ród tworzyć niewieści,
Na osłodzenie mężom złego stanu,
Na rozkosz, nie na boleści“.

Proszę zważyć, iż jest to głos, „pośród jęku i zgrzytania zębów“!

Z tego rodu zjawisk stylowych jest i owo: „Onego czasu żyłam ja na świecie...“ i „miłosne zapaly“ Józia, i niewczesny wyskok „kura“, przerywającego wieszczbę „martwicy“, i zakończenie z prośbą o modlitwę „za dusze w czyśćcu bolejące“. A koncept ukarania nieczulej, a psikusy, jakie wyczynia podróżnym („...jadącym konia usku- bię...“), a pogroźki i aluzje pod adresem tej drugiej Maryli, partnerki narratora...? Co tu gadać! Toć to już nie żartobliwe akcenty, tam i sam rozrzucone w utworze, ale cały ich system, służący do przełamania tkliwego rozrzewnienia autorów dum i sielanek, z współczującą powagą i namaszczaniem opowiadających o losach swych bohaterów. Ton żartu w „zabawie“ z Marylą przemienia — jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej — wszystkie ich smutki i tkliwości płaczliwe w półuśmiech skryty maską naiwnego narratora. On to przekształca tak gruntownie wartość artystyczną zapożyczonych motywów i nadaje im nowe zabarwienie stylowe¹.

Nie jest to zabarwienie romantyczne. Wypływa, jak słusznie zaznaczono już dawniej², spod pióra poety, który równocześnie za-

¹ Por. także H. Schipper, l. c., s. 106.

² J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lwów 1934, I, s. 261.

bierał się ponownie do pracy nad „Darczanką“¹. Ale, by przejść od dum i sielanek poezji sentymentalnej do typu nowej, romantycznej ballady, nie można było ominąć tego etapu. Przeciwno łzawym rozkliwieniom tradycji stosował broń najbardziej skuteczną.

Podobnie jest z kompozycją. Ramowy układ nie był wówczas żadną nowością. Stanowił ulubiony sposób mechanicznego zestawiania epicko-nastrojowych i liryczno-wspomnieniowych elementów zarówno dum jak i sielanek². Konkretnym wzorem mogła tu być — zgodnie z tezą Bruchnalskiego³ — analogiczna sytuacja w dumie Niemcewicza o Edwinie i Anieli. A przecie poeta, przejmując pozornie bez zmian szablonową konstrukcję utworu, przeprowadza w układzie i wzajemnych stosunkach poszczególnych elementów fabuły przekształcenia — ogromnie znamienne. Mniejsza już o przegrupowanie postaci według wzoru nie do przyjęcia w szablonie dum sentymentalnych: w myśl niepisanej, ale powszechnie przestrzeganej poetyki utworów tego rodzaju — Józio a nie Maryla zjawić się winien w roli głównego bohatera opowiadania; on to wszakże jest nieszczęśliwą a niewinną ofiarą swych „zapałów“ i ma wszelkie dane ku temu, by wzbudzić w czytelniku rozrzewnienie tkliwego współczucia.

Ale w tym sęk właśnie, że nie o rozrzewnienie chodziło tu autorowi, że intencje z a c i e k a w i e n i a czytelnika przebiegiem akcji są tu nierównie większe, niż w przeważnej większości dum poprzedniego okresu. Tam akcja służyła jako pretekst do wprowadzenia na scenę rozpaczających, stęsknionych lub żegnających się kochanków, rama epicko-nastrojowa potrzebna była jedynie jako sposób poinformowania czytelnika o sytuacji głównych bohaterów i odmalowania dekoracji, na których tle tym bardziej wymowne stawały się ich żale, dumania i pożegnalne przemowy do siebie. Element zdarzeń grał tu rolę drugoplanową, analogiczną do libretta przedstawień operowych. Dlatego też był tak bardzo szablonowy.

¹ 3. I. 1820 zawiadania przyjaciół w liście: „pisałem *Dziewicę*“, a parę dni wcześniej wysłał im świeżo przepisana pieśń I. (*Dzieła wszystkie*, I. c., XIII, s. 62 i 59).

² Por. Brodzińskiego *Oldynę* (*Pamiętnik Naukowy* 1819, I, s. 86), Sienkiewicza *Mikołaja i Małgorzatę* (*Tygodnik Wileński* 1817, IV, s. 305—315), Niemcewicza *Zamek Jazłowiecki* (*Bajki i powieści*, II, s. 182), Baranieckiego *Dumę*, *Tygodnik Wileński* 1821, II, s. 236—239) i in.

³ I. c., 1903, s. 558.

W „To lubię“ przedstawia się to zupełnie inaczej. Akcja jest tu jednym z głównych czynników utworu, autor stara się zaintrygować czytelnika, nie odsłaniać od razu swych kart i w miarę możliwości pozostawiać coś jeszcze do wyjaśnienia. Nawet wtedy, gdy wiemy już wszystko o losie Józia i Maryli, potrafi wzbudzić ciekawość obiecaną wyrocznią „martwicy“ i za pomocą żartu z „kurem“ pozwala czułym słuchaczom „dośpiewać“ ją sobie na podstawie własnej domyślności¹.

Łatwiej jednak było Mickiewiczowi wyzwolić się spod wpływu fabularnych i kompozycyjnych schematów poezji sentymentalnej, niż przezwyciężyć szablon językowych elementów stylu. A był to przecie postulat bynajmniej nie drugorzędny. Nie na wiatr wszakże rzucał poeta w „Przedmowie“ definicję ballady „brytańskiej“, zaznaczając, iż „w wyrażeniach“ winna być „prosta i naturalna“. Postulat tym trudniejszy do zrealizowania, że nie chodziło tu o odcięcie się od retorycznej „szczytności“ ód i tragedj klasycznych, — przeprowadzenie tego nie byłoby trudne —, ale o przeciwstawienie się r z e k o m e j prostocie dum i sielanek sentymentalnych, kształtujących tę swoją postawę na modłę poezji „łżejszego“ stylu i niższej rangi literackiej za pomocą stosunkowego ograniczania „ozdób“ retorycznych i bardziej bezpośredniego tonu wypowiedzi.

A to — w owym czasie — nie było wcale tak łatwe. Jasne, że obu tych cech szukać należało nie gdzie indziej, jak w praktyce poezji ludowej. W tym też kierunku szły wszystkie eksperymenty odnowienia wyrazu poetyckiego. Tu szukał wyjścia i Niemcewicz („Młodec“, „Okropna puszcza“), i Zaleski („Duma o Waclawie“, „Ludmiła“ i in.) i najbliższe Mickiewiczowi grono filomatów, zarówno Zan, jak i Czeczot, a przede wszystkim — pierwszy z nich — Krystyn Lach-Szyrma („Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego“ — 1818). Ale wyjąwszy „Cygankę“ Zana, żadna z tych dum nie dorastała do prostoty prawdziwej poezji ludowej. Wszystkie były — w mniejszym lub większym stopniu wyrazem kompromisu nowych tendencji z nawykami poezji sentymentalnej, stanowiąc niezharmonizowaną mieszaninę elementów różnych stylowo. Nie umiano wyróżnić ani właściwego tonu poezji ludowej, ani specyficznych cech jej wy-

¹ Tym zadaniom służyć ma także skromna tu zresztą doza tajemniczości, otaczającej ów „chróśniak malinowy“ za dzwonnica („...w chróstach coś huczy i ksyka...“). O znaczeniu elementu nieokreślonego, oznaczonego przez „coś“ — zob. S. Skwarczyńska, l. c., s. 93—96.

razu. Toteż przejmowano przede wszystkim te elementy, które najwyraźniej rzucały się w oczy, znajdowały się jak gdyby na powierzchni zjawiska. Przejmowano tym chętniej, im łatwiej dawały się włączyć w panujący system poetyki sentymentalnej.

Do właściwości takich należały m. in. zdrobnienia. Już Szyrma zwrócił na nie uwagę wprowadzając je do swych „dumek“ — zapewne — w przekonaniu, że w ten sposób uda mu się odtworzyć atmosferę naiwności i prostoty pieśni ludowych. Wystarczy zacytować strof parę:

Synek siedział na mogile,
A na niej wietrzyk powiewał;
Kwiatki on tam sadił miłe
I cichą je łzą polewał.

(Zdanek i Helina, *Dziennik Wileński* 1818, I, s. 486—496).

Albo:

Tam przy księżycu poświacie,
Dwa gołąbków przylatywa,
Siada jak siostra przy bracie,
Dzióbkami się pogłaskiwa.

(„Jaś i Zosia“, *ib.*)

Podobną metodę „zdrobnień“ spróbuje zastosować w niektórych balladach Mickiewicz. W ogromnej większości są to — jak zauważono¹ — ballady i romanse, w których za pomocą przypisku lub podtytułu zaznaczył poeta ich rzekome lub prawdziwe pochodzenie z poezji „gminnej“. Toteż związek zdrobnień ze stylizacją w duchu twórczości ludowej wydaje się niewątpliwy. Warto przy tym zwrócić uwagę, że szczególną ich obfitość, świadczącą już o kształtowaniu się manieri stylowej, wykazują — prócz wyraźnie nieudanej „Rybki“ — te spośród utworów zbioru, które najbliższe są Mickiewiczowskiej definicji „romansu“. Może dlatego właśnie, że styl ich — zdaniem poety — „jak największą naiwnością i prostotą zalecać się powinien“.

W „To lubię“ postulat ten obowiązywał w mniejszym stopniu. Toteż zdrobnienia występują tu rzadziej — i jakby skutek powierz-

¹ W. Weintraub, *O pewnej młodzieńczej manierze Mickiewicza*, *Język Polski*, XIX (1934), 5, s. 152—162. W tym doskonałym artykule omówiono wyczerpująco kompleks zagadnień stylowych, związanych z manierą zdrobnień w balladach, toteż uwagi niniejsze poprzestają jedynie na uzupełnieniu tła historyczno-literackiego, odsyłając do tego artykułu czytelników, interesujących się szczegółami tej sprawy.

chowności tej stylizacyjnej metody, porzuconej przez poetę w centralnych fragmentach ballady, zgrupowane są prawie wyłącznie na początku i w końcu utworu (w I strofie: „zarostek“, „rzeczulka“ i „mostek“; w końcu: „obłoczek“ i „oczka“).

Metoda zdrobnień nie mogła przeto wystarczyć w „To lubię“ jako j e d y n y sposób ukształtowania języka w myśl postulatów prostoty i naturalności. Na śmiało i konsekwentne rozwiązanie tego zagadnienia — od razu, w pierwszej balladzie — było jeszcze za wcześnie. Zbyt silnie na wychowanuku szkół nowogródzkich i niedawnym recenzencie „Jagiellonidy“ ciążyły zarówno tradycje poetyki klasycznej jak i szablony praktyki literackiej sentymentalizmu, by mógł tak łatwo zrzucić z siebie więzy przyzwyczajień i smaku epoki poprzedniej. Ale i w tym pierwszym kroku Mickiewicza na terenie ballady zaznaczają się już zupełnie wyraźnie dwie inne tendencje stylowe, z których każda w dalszym rozwoju gatunku odegra nierównie ważniejszą rolę niż omówione wyżej zdrobnienia. Początkowo obie pozostają w pewnym związku ze sobą, później jednak każda idzie we własnym kierunku. Pierwsza z nich — to dążenie do przełamania ram uświęconego zwyczajem słownika poezji klasycystycznej i zwrotu do sfery wyrazów, właściwych dotąd jedynie w mowie potocznej. Drugie zaś — to analogiczna tendencja w zakresie składni, skłonność do uproszczania i uzwyczajniania jej w taki sposób, by przypominała tok swobodnego, niemal gawędziarskiego opowiadania w kole dobrych znajomych lub przyjaciół.

W „To lubię“ obie tendencje występują dopiero w załączku i nie stanowią zasad, konsekwentnie realizowanych na przestrzeni całej ballady. Są to raczej zjawiska sporadyczne i nie wykluczające pewnych nawyków odmiennej natury stylowej. Tak więc nie brak tu epitetów, typowych dla poezji sentymentalnej, wystarczy zacytować takie wyrażenia jak: piękna dolina, płomyk błądy, wyrazy miłosne, radość dzika, w zielonym grobie, słodki wyraz, gorzkie lzy, bladawy obłoczek itp. Jeszcze wyraźniej ujawnia się to we wstępnym wierszu „Do przyjaciół“: północna pora, głucho zacisze, słodkich chwilek, lube przedmioty, słodkie zachwycenie, słodkie miłości wyrazy itp. Wprawdzie w „To lubię“ niektóre z nich, takiego rodzaju jak „miłosne zapały“ Józia lub zjawienie się jego „w straszliwej postawie“ upióra, można by kłaść na karb owego uśmiechu, z którym narrator wraz z fabułą „okropną“ i „miłosną“ przejmuje także całe dobrodziejstwo jej słownikowego inwentarza, niemniej jednak zarówno duża ilość

epitetów — zdawałoby się — zbędnych („w licznym tłumie“), jak i upodobanie do przymiotników o emocjonalnym zabarwieniu zdradza wyraźnie wpływ sentymentalnej manieri zaznaczania „poetyckości“ i „czułości“ języka za pomocą zapychania każdego przyrzeczownikowego miejsca epitetem — z tendencją do wyboru słów tkliwych. W dodatku tam i sam pojawiają się także ślady peryfrastycznych upodobań poezji klasycystycznej („czyścódwe potoki“, „ogniste głębinie“, „czyścćowa zaguba“, „skoro północ nawlecze zasłony...“, „północna godzina“ itp.).

Ale obok nich występują w „To lubię“ prowincjonalizmy i wrazy ze stanowiska obowiązującej wówczas estetyki nazbyt już „prozaiczne“ i „gminne“, by można je było znaleźć w wierszu jakiegokolwiek szanującego się poety. Są tu zatem i takie rodzyнки jak: zarostek, chróśniak, bies, ksyka, zrąbnica, wrzeszczeć, zadaje (biczem), dyszel, szruba, — ba, nawet całe wyrażenia w rodzaju: „roztwiera g ę b ę i w y t r z e s z c z a oczy“. W świetle klasycystycznego postulatu „szlachetności“ wyrazów było to już przestępstwo zgoła nieprzystojne. Zgorszenia z tego powodu nie mogły — oczywiście — okupić sąsiadujące z nimi słowa z tak legalnym paszportem sentymentalizmu jak „zefiry“ lub „larwa“.

Podobnie układają się stosunki w zakresie składni. W poezji klasycystycznej inwersja była jednym ze strukturalnych elementów literackiej odmienności języka poetyckiego. Taką też rolę spełnia zazwyczaj w dumach sentymentalnych. Szczególnym upodobaniem cieszy się zwłaszcza zabieg polegający na rozstawieniu dwu zespolonych ze sobą wyrazów za pomocą wtrętu w ich środek jakiegoś trzeciego słowa. Rolę tę spełnia najczęściej orzeczenie, wstawione między rzeczownik i określającą go przydawkę przymiotną. Zabieg taki przybierał zazwyczaj funkcję czynnika wzmagającego wewnętrzną spistość wiersza, który dzięki temu ujęty zostaje jak gdyby w klamrę dwu wiążących się ze sobą wyrazów.

W „To lubię“ „wtrętów“ takich znajdziemy tyleż co i w pierwszej lepszej dumie sentymentalnej. Może nawet jeszcze więcej. Jak zobaczymy za chwilę, Mickiewicz wykorzystał je w pełni przy realizacji zamierzeń odmiennych od tych, jakim służyły w poezji tradycyjnej, ale w zakresie składni stanowią one zjawisko wręcz odwrotne od wspomnianej tendencji do ukształtowania toku zdań na wzór swobodnego kojarzenia słów w mowie potocznej. Mimo to, wydzielone z całego mnóstwa innych sposobów inwersji, stosowanych wraz

z „wtrętami“ przez poezję okresu przedromantycznego nie wpływają decydująco na całość utworu. Wiersze, w których zastosowano inwersjowany szyk wyrazów, stanowią w „To lubię“ niewiele ponad 17⁰/₀ wszystkich razem, podczas gdy w niektórych dumach procent ten przekracza cyfrę 40. Na tle większości zdań, zbudowanych zgodnie z naturalnym tokiem mowy potocznej, inwersje w „To lubię“ nie sprawiają wrażenia sztucznego układu, zorganizowanego według z góry narzuconych schematów.

W pewnych sformułowaniach znać jakby mimowolną niezdarność w kształtowaniu swej wypowiedzi przez narratora lub „martwicę“ („...i pokój tobie, i dzięki...“, „...tłumem gardziłam bez braku“, „dopóki gwiazdy zejda i dopóki we wsi...“, „...ginie, jak ginie bladawy obłoczek“). W innych natomiast wyczuwamy żywy tok swobodnej gawędy, z tak znamionymi dla niej objawami jak przerywanie wątków zdania, nawroty do poprzednich sformułowań, wtrącenia zdań nawiasowych itp. Czasem wydaje się nam nawet, że obserwujemy gesty tego fikcyjnego gawędziarza. Tak jest np. z pierwszą i drugą strofą ballady („Spojrzyj, Maryło...“), tak jest przy dwukrotnym rozpoczynaniu opowieści („Raz, gdy do Ruty...“ i „Onego czasu żyłam ja na świecie...“), — przy wtrąceniach tego rodzaju jak „Ja chociaż — pomnę — nieraz Andrzej stary zaklinał...“¹, — przy posługiwaniu się imionami osób i nazwami miejscowości bez żadnych wyjaśnień, tak jakby były one znane wszystkim słuchaczom („...do Ruty jadę...“, „...nieraz Andrzej stary...“, „Przybył i Józio...“). Gdzie leży ta Ruta i kim jest ów „stary Andrzej“, narrator nie potrzebuje dodawać: wszak mówi do Maryli, której imiona te nie są obce.

W związku ze składnią „To lubię“ wkraczamy w dziedzinę melodyki wiersza. Ballady były przecie stylizacją na p i e ś ń ludową i od niej zapożyczyć miały nie tylko prostotę i naturalność wyrazu poetyckiego, ale także łatwo uchwytną wyrazistość rytmiki i płynną melodyjność intonacji. Pamiętać jednak musimy, że dla Mickiewicza śpiewem gminnym nie było to, co dziś ujmujemy pod nazwą pieśni ludowych. Wszak były to czasy, kiedy pierwsi zbieracze tych pieśni ruszali dopiero na wieś i o drukowanych zbiorach nie mogło być mowy. Samo pojęcie pieśni ludowych było jeszcze mgliste i na ogół rozumiano je bardzo szeroko. O tym, jak pojmował je Mickiewicz, ślad

¹ Por. podobne wtrącenia wyrazów częstych w mowie potocznej, nie stosowanych natomiast w piśmie — w wierszu *Do przyjaciół*: „Teraz ja szczęścia szukam, ot, w tej księdze...“, lub: „Ot, lepiej pióro wezmę...“.

mamy w przypisku do artykułu o Karpińskim z r. 1827¹: „Przez śpiewy gminne... rozumiemy śpiewy polskie, ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących, mówiących po polsku“. A wśród tych „śpiewów“ były nieraz i takie, którym dzisiejszy etnolog nie przyznałby miana pieśni ludowej. Był wśród nich przede wszystkim Karpiński i dlatego też sielanki jego nazywa Mickiewicz we wspomnianym artykule „śpiewami narodowymi“. Jeszcze po latach, „na paryskim bruku“ wspominać będzie obok pieśni

o tej dziewczynie, co tak grać lubiła,
że przy skrzypczkach gąski pogubiła

i to również, jak

...za dni moich przy wiejskiej zabawie
czytano nieraz, pod lipą na trawie
pieśń o Justynie...

I nie trzeba sięgać aż po świadectwo tradycji, według której poeta improwizować lubił, gdy przygrywano mu melodię „Laury i Filona“. Wystarczy zacytować własne słowa Mickiewicza o sielankach Karpińskiego z tegoż artykułu: „Co do formy zewnętrznej, poeta wziął je ze śpiewów gminnych, naginając budowę zwrotek wedle prawideł udoskonalonej wersyfikacji. Stąd pojąć można, dlaczego poezje Karpińskiego stały się tak popularne; każdy z nich przypominał sceny, które, zdaje się, że kiedyś oglądał, a w e t r y t m i ś p i e w b y ł y u c h u z n a j o m e, tylko nieco upiększone...“. A dalej powołując się na „formę zewnętrzną“ „dumy historycznej o Ludgardzie“, powiada wręcz, iż na niej „piszący w tym rodzaju Polacy uczyć by się powinni s k ł a d n i i t o k u ś p i e w n e g o s w o j e j m o w y“². Czegoż więcj potrzeba było balladom? Oto i droga, którą — mimo opozycji Mickiewicza przeciw tradycyjnej tematyce sielanek i stylowemu ich ukształtowaniu na modłę poezji sentymentalnej — zawędrowały one między wzory „ludowe“ pierwszych jego romantycznych utworów.

Strofa „To lubię“, złożona z przeplatanki 11- i 8-zgłoskowców³ należy do najpopularniejszych powiązań stroficzych w zakresie dum

¹ *Moskowskij Tielegraf*, 1827, *Dziela wszystkie*, l. c., V, s. 290—291.

² *ib.*, s. 290 i 291. Podkreślenia moje, C. Z.

³ Sprostować należy oczywistą omyłkę Łosia, który włącza *To lubię* do utworów, złożonych z przeplatania 10- i 8-zgłoskowców (*Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa, s. 197).

sentymentalnych. W taką strofę ujmuje np. większość swych utworów Niemcewicz. A jednak Mickiewicz i w tej dziedzinie umie się przeciwstawić poezji swych poprzedników w taki sposób, iż w rezultacie ten sam schemat strofy tworzyć poczyna inny rysunek rytmiczny. Ponad głowami Niemcewicza i jego naśladowców przerzuca most do poezji Karpińskiego i Trembeckiego, przeprowadzając ich wzorem podział parzystych, ośmioletkowych wierszy na dwa wycinki: 5 + 3. W rezultacie mamy tu do czynienia ze strofą, której wzór metryczny należałoby przedstawić — nie: (5 + 6) + 8 + (5 + 6) + 8 — jak to jest u Niemcewicza, ale [(5 + 6) + (5 + 3)] + [(5 + 6) + (5 + 3)]¹.

Funkcję artystyczną podziału ośmioletkowca na dwa wycinki 5 + 3 nie trudno wskazać. Przez wprowadzenie dodatkowej pauzy metrycznej ustalone zostają miejsca dwu akcentów (— a nie jednego —): na czwartej i siódmej zgłosce, co z kolei przesądza o toku rytmicznym ośmioletkowca, który nie może już ułożyć swych akcentów według wzoru trochejów i musi przybrać postać trójakcentowca — podobnie jak i pierwsza — przedśredniówkowa — część przepłatanego z nim jedenastozgłoskowca. W rezultacie otrzymujemy bardziej jednolity rytm utworu, w którym zwiększona ilość stałych akcentów² wpływa na zwiększenie jego melodyjnej wyrazistości.

Ale Mickiewicz nie poprzestaje na rytmicznym podkreśleniu melodyjnych skłonności ballady. Nie darmo przecie nawoływał Polaków, by się uczyli u Karpińskiego nie tylko „toku śpiewnego“, ale i „składni“. W składni też, a przede wszystkim w rytmiczno-składniowych stosunkach ballady, szukać wypadła dalszych czynników, któ-

¹ Dwa wypadki odstępstw od tego podziału („Posąg wabił i uroda“, „Gorzkie łązy lał nieszczęśliwy...“) na 70 ośmioletkowców utworu nie podważają bynajmniej oddziaływania tej zasady na kształtowanie się jednolitego toku utworu. Ośmioletkowce, przedzielone średniówką po piątej sylabie stanowią w *To lubię* ponad 97%, co wobec 60%—75% takichże wierszy u Niemcewicza stwarza warunki wystarczające do traktowania tego zjawiska jako zbliżonego do zasady metrycznej realizowanej w podobnych strofach Karpińskiego i Trembeckiego — (Por. ośmioletkowce w dumach Niemcewicza: *Sen Marysi* — 75% z przedziałem międzywyrazowym po piątej sylabie, *Malwina* — 72%, *Okropna puszcza* — 60%, *Edwin i Aniela* — 78%, *Jest nas siedmioro* — 75% i in. U Karpińskiego por. np. sielanekę, *Do przyjaciół po rozstaniu się z Rozyną*, wiersz *Do Naruszewicza przy oddaniu wierszy na sumienie*).

² Tym silniej na tle tym odcinają się dwa ośmioletkowce w trzeciej od końca strofie *To lubię* zakończone rymami męskimi, wskutek czego ulegają zmianie miejsca stałych akcentów.

rymi dążył Mickiewicz do odtworzenia melodyjności „pieśni gminnej“. Ale uczeń przeszedł tu mistrza bardzo daleko i nie ma potrzeby odwoływać się do praktyki poetyckiej Karpińskiego jako wyłącznej skarbnicy zabiegów, zastosowanych przez Mickiewicza dla podkreślenia „śpiewności“ swego wiersza. To i owo znajdziemy u autora „Sielank“ w większej bodaj mierze niż u współczesnych mu pisarzy, inne sposoby wystąpią może bardziej wyraźnie u poetów poprzednich pokoleń (poezja XVII w.) — wszystko razem, zastosowane w takim powiązaniu i w takiej ilości, że można mówić tu już nieledwie o systemie, stanowi chyba niezaprzeczoną własność Mickiewicza.

Spróbujmy wskazać najważniejsze. Wszystkie oparte są o zasadę powtórzeń lub paralelizmów składniowo-rytmicznych bądź to analogicznego, bądź też przeciwstawnego typu.

Nasamprzód właściwość najłatwiejsza do uchwycenia: powtórzenia słowne różnego typu. Najczęściej układają się one w anafory, podkreślające granice podziału metrycznego, takie np. jak w półwierszach:

C z y tam bies siedział, | c z y dusza zakłęta...

T e n złamał dyszel, | t e n wywrócił wozy...

Częściej jednak powtórzenia takie wiążą ze sobą dwa wiersze sąsiednie:

C z a s a m i płomyk okaże się błądy,
C z a s e m grom trzaska po gromie...

K a ż d y podróżny oglądał te zgrozy
I k a ż d y musiał kłać drogę.

Lecz p r ó ż n o nędzny w oczach prawie znika,
P r ó ż n o i dzień i noc płacze...

Rzadziej już zdarza się podobne anaforyczne połączenie pierwszej części strofy z drugą:

P r o s i ł i Józio niegdyś o to słowo,
Gorzkie łzy lał nieszczęśliwy,
P r o ś ż e ty teraz...

Trafiają się jednak nie tylko anaforyczne powtórzenia słowne. Oto kilka innego typu:

Ramowe:

„T o l u b i ę, r z e k ł e m, t o l u b i ę“.
 D o p ó k i g w i a z d y z e j d ą i d o p ó k i...
 B i a ł e j e j s z a t y, j a k ś n i e g b i a ł e l i c a...

Podchwytnące:

Z e k i e d y w l i c z n y m k ł a n i a n o s i ę t ł u m i e,
 T ł u m e m g a r d z i ł a m b e z b r a k u.

Podobnego typu:

O b o k d z w o n n i c y z r ą b z g n i ł y
 A z a d z w o n n i c ą c h r ó ś n i a k m a l i n o w y,
 A w t y m c h r ó ś n i a k u m o g i ł y.

Albo zupełnie już niezwiązane z podziałem metrycznym:

J a c h o c i a ż — p o m n ę — n i e r a z A n d r z e j s t a r y
 Z a k ł i n a ł, n i e r a z p r z e s t r z e g a ł...

O b c e d l a n i e g o w y r a z y m i ł o s n e,
 C h o ć c z u ł m i ł o s n e z a p a ł y...

A nawet zwykle podwojenia:

Z a t ą k ą s r o g o ś ć d ł u g i e, d ł u g i e l a t a...

G i n i e, j a k g i n i e b ł a d a w y o b ł o c z e k...

P r o ś z e t y t e r a z n i e ł z ą, n i e n a m o w ą... i t p.

Wszystkie razem stanowią jedną z najbardziej wyraźnych oznak organizowania stylowych oraz intonacyjnych elementów wiersza w oparciu o nawroty do części raz już wprowadzonych, ale nie decydują jeszcze o jednolitym systemie sugerowania czytelnikowi swoistej melodyjności ballady. Istota zagadnienia tkwi głębiej: w analogicznej budowie składniowej sąsiednich lub niedalekich, a metrycznie odpowiadających sobie wycinków wiersza. Tu dopiero znajduje swój sens artystyczny ów typ inwersji klasycystycznej za pomocą wtrętu wyrazu trzeciego między dwa powiązane słowa, do czego — jak zaznaczono już wyżej — zdradza taką skłonność składnia poetycka „To lubię“.

Wiersze typu: „płomyk okaże się blady...“, lub „późne uczułam wyrzuty...“ są bardziej zindywidualizowane, bardziej wyraziste składniowo, niż te, które by powstać mogły ze zdań zbudowanych normalnie. Toteż paralelizm złożony ze zdań tak inwersjowanych staje się łatwiej wyczuwalny, bardziej sugestywny, silniej narzucający się czytelnikowi, niż paralelizm zwykłego szyku wyrazów. A teraz spójrzmy, jak wyzyskuje to Mickiewicz, rozmieszczając inwersje w ramach strofy:

Mnóstwo ich m a r n e j p o c h l e b i a ł o d u m i e,
I t o m i b y ł o d o s m a k u,
Że k i e d y w l i c z n y m k ł a n i a n o s i ę t ł u m i e,
T ł u m e m g a r d z i ł a m b e z b r a k u.

Znacznie częściej inwersjowane zostają ośmiozłóskowce:

O d t ą d m i ż y c i e s t a ł o s i ę n i e l u b e,
P ó ź n e u c z u ł a m w y r z u t y;
L e c z a n i s p o s ó b w y n a g r o d z i ć z g u b ę,
A n i c z a s z o s t a ł p o k u t y.

A o strofę dalej znów ten sam rysunek składniowo-rytmiczny:

P o r w a ł, u d u s i ł g ę s z c z ą d y m n y c h k ł ę b ó w,
W c z y ś ć c o w e r z u c i ł p o t o k i,
G d z i e p o ś r ó d j ę k ó w i z g r z y t a n i a z ę b ó w
T a k i e s ł y s z a ł a m w y r o k i.

Nie bez znaczenia jest fakt, iż większość przykładów na inwersję tego typu odnosi się właśnie do ośmiozłóskowych, nieparzystych wierszy. Wskutek podkreślenia końcowych wycinków każdego z dwuwierszowych okresów stroficznej budowy ballady zyskuje ogromnie rytmiczna wyrazistość tego podziału i strofa przybiera charakter jednolitej intonacyjnie całości, złożonej z dwu części, z których druga jest jakby odpowiedzią czy odzewem na pierwszą.

W tym samym celu wyraźniejszego wydzielenia obu dwuwierszowych części strofy wykorzystuje Mickiewicz toniczne właściwości ośmiozłóskowców swej ballady. Ich trójakcentowość w połączeniu z zasadą metryczną ustalającą miejsce dwóch ostatnich akcentów sprawia, iż składniowa budowa każdego z nich ciąży zdecydowanie ku trójdzielności i w rezultacie prawie wszystkie składają się z połączenia dwu trzyzłóskowych i jednej dwuzłóskowej cząstki. Przy tym — ze względu na zasadę podziału: 5 + 3 — możliwe są jedynie dwa typy

tych połączeń: 323, lub 233. We wzajemnym przeplataniu obu tych typów znać w „To lubię“ tendencje do pewnej jednolitości sąsiednich grup stroficznych, bądź to łączących strofy o jednakowym typie ośmiozłogowców, bądź też zbudowanych na podobnym schemacie przeplatania obu ich typów¹. Paralelizm obu końcowych części w odpowiadających sobie okresach strofy staje się wskutek takiego rozczłonkowania ośmiozłogowców — zupełnie wyraźny i łatwo wyczuwalny.

Dla przykładu kilka strof z ośmiozłogowcami jednolicie zbudowanymi według schematu 323:

Każdy podróżny oglądał te zgrozy
 I każdy | musiał | kłać drogę.
 Ten złamał dyszel, ten wywrócił wozy,
 Innemu | zwichnął | koń nogę.

Ja chociaż, pomnę, nieraz Andrzej stary
 Zaklinał, | nieraz | przestrzegał,
 Śmiałem się z diabłów, nie wierzyłem w czary,
 Tamtędym | jeździł | i biegał.

Raz, gdy do Ruty jadę w czas noclegu,
 Na moście | z końmi | wóz staje,
 Próżno woźnica przynagla do biegu,
 „Hej“ krzyczy, | biczem | zadaje.

Tym również zadaniom służy podkreślanie paralelicznej odpowiedności niektórych ośmiozłogowców drogą zupełnie identycznej budowy składniowej, jak to jest np. ze skłonnością „To lubię“ do potrójnych wyliczeń. Jakże nie powiązać ze sobą takich zespołów jak:

Ojciec mój, pierwszy urzędnik w powiecie,
 Można, poczciwy, bogaty...

¹ W trzech pierwszych strofach występują tylko ośmiozłogowce typu 233 (z wyjątkiem jednego wiersza). Po czym następuje 12 strof, w których jedynie 3 ośmiozłogowce zbudowane są według typu 233, a wszystkie pozostałe (21 wierszy) reprezentują typ: 323. Następnie 2 strofy realizują wzór ABBA — jeśli przez A oznaczymy typ: 233, a przez B — 323. Dalsze 6 strof oparte są o przewagę typu 233. Po strofie, której ośmiozłogowce realizują typy 323 i 143, idą z kolei 4 strofy według wzoru BAABBAAB, po czym trzy strofy o typie 233 (z jednym wyjątkiem). W końcu strofa z wierszami typu 323, z rymami męskimi i 2 strofy o przewadze typu 233.

ze zdaniem o dwie strofy dalej:

Przybył i Józio; dwudziestą miał wiosnę,
Młody, cnotliwy, nieśmiały.

Podobnie — trzy inne wiersze, wyłamujące się już z ram paralelizmu rytmicznego:

Wzmaga się hałas, szum, świsty...
Przez łzy, cierpienia i modły...
A każdy naklnie, nafuka, nałaje...

Wszystko razem w połączeniu z silnym oznaczeniem granic wierszy, a zwłaszcza dwuwierszowych okresów, na które rozpada się każda strofa, tworzy bardzo wyraźny łańcuch części intonacyjnie sobie odpowiadających. Jednolitość paralelicznego zestawiania oparta najczęściej na analogii i rzadko wprowadzająca zasadę przeciwstawienia lub nieznaczonej odmiany składniowo-rytmicznej — narzuca w ostatecznym rezultacie monotonna, łatwo uchwytną melodię intonacji. Zgodne to jest całkowicie ze stylową tendencją ballady — jako gatunku — do pewnej jednostajności epickiego tonu opowiadania i monotonii w kompozycji intonacyjnych elementów wiersza ¹.

Na tle dum i sielanek sentymentalnych była to nowość, której oddziaływanie sprawiało tę tak łatwo wyczuwalną odmienną melodyjną śpiewność ballad Mickiewicza i realizowało postulat, o który daremnie kusiło się przed nim tylu autorów dum, zbyt silnie obciążonych tradycją retorycznego, deklamacyjnego wiersza poezji klasycystycznej, by udało im się osiągnąć znaczniejsze rezultaty w zakresie melodyjnego zorganizowania intonacji swych wierszy.

W rozwoju sztuki balladowej Mickiewicza „To lubię“ zajmuje stanowisko przejściowe, kompromisowe. Wyraźna zależność od motywów poezji sentymentalnej, zapożyczenie ramowej konstrukcji dum i sielanek w kompozycyjnym ukształtowaniu „opowiadania w opowiadaniu“, upodobanie do czułych epitetów, peryfrastycznych omó-

¹ Por. B. Eichenbaum, *Mielodika russkogo lirycznego sticha*, Petersburg 1922, s. 95—6, gdzie jest mowa o szczególnej skłonności ballad do miar trójzgłoskowych właśnie z tego względu, iż są one bardziej monotonne niż miary dwuzgłoskowe. Tam też — o skłonności ballady do symetrii. I dlatego — zdaniem Eichenbauma — paralelizm składniowo-rytmiczny zrosł się tak bardzo ze stylem ballady.

wień i klasycystycznych inwersyj — stanowią zespół elementów, związujących ten utwór z szablonami poezji minionego okresu. Ale równocześnie działają poczynają romantyczne tendencje, które tym zapożyczonym elementom tradycji nadają świeże rumieńce nowych walorów, zmieniając całkowicie ich funkcje w utworze. W tym kierunku działa zarówno konkretyzacja tła i przebiegu zdarzeń, jak i żartobliwe ujęcie fabuły ballady, w tym kierunku idą także jej kompozycyjne i stylowe znamiona tego rodzaju, jak wysunięcie akcji na czoło utworu, dążenie do uproszczenia słownika i składni przez zbliżenie ich do zasad mowy potocznej, a wreszcie wzmożenie rytmiczno-melodyjnej wyrazistości wiersza.

IV. Ś w i t e ź

Ballada „To lubię“ była pierwszą chronologicznie próbą Mickiewicza na polu nowego gatunku poezji. Od niej też wiodą trzy główne linie rozwojowe ballady Mickiewiczowskiej. Pierwsza z nich poprzez „Świtez“ (częściowo także przez „Rybkę“) prowadzi ku „Świteziance“. Jest to linia, której tendencje stylowe zmierzają do poetyzacji przejętego materiału na wzór romantycznej fantastyki ballad o tajemniczych siłach przyrody. Od czułych roztkliwień poezji sentymentalnej odbijać miała nie tyle prymitywizmem i naiwnością *l u d o w e g o* ujęcia fabuły, ile raczej „dziwnością“ „świata romantycznego“ i kunsztowną formą opracowania, wynikającą z „poetyckiego“ widzenia postaci, ich otoczenia i zjawisk.

W rozwoju tej linii — „Świtezi“ przypada pozycja pośrednia — między „To lubię“ a „Świtezianką“.

W porównaniu z „To lubię“ znać już w niej większą swobodę autora w stosunku do tradycyjnych szablonów poezji sentymentalnej. Wprawdzie usiłowano i w tej także balladzie wyłowić motywy, które mogły być zapożyczone z tematyki minionego okresu¹, wszystkie jednak sprowadzają się do zbieżności dość odległych i odnoszą się do szczegółów drugorzędnych, jeśli chodzi o rozwój głównego wątku „Świtezi“. Toteż można tu mówić o przewyciężeniu ulubionych schematów fabularnych dum i sielanek nie tylko w ogólnym pomysle ballady, ale także w wielu szczegółowych rozwiązaniach przy rozwi-

¹ Por. np. cytowaną rozprawę Bruchnalskiego, 1903, s. 561—563; 1904, s. 72 i 74, albo Skwarczyńskiej, l. c., s. 77 i inn. Zwracano uwagę na zapożyczenie motywu heroicznej kobiety, motywu rozstąpienia się ziemi itp.

janiu jej wątku. Tak np. w zestawieniu z tematyką poezji sentymentalnej uderza brak motywów erotycznych. W dumach przedromantycznych Tuhanowi przypadłaby z pewnością rola rycerskiego kochanka, a nie ojca głównej bohaterki opowiadania. A i ona wyłamuje się z przepisów poetyckiego szablonu, skoro się wzdraga przed samobójstwem, mimo iż tyle jej poprzedniczek bez wahań zatapia „mordercze“ sztylety w swych „łonach“.

Ów postępek, który w międzyczasie osiągnął poeta w porównaniu z techniką „To lubię“, ujawnia się najwyraźniej w zarysowaniu tła opowieści. Opis przyrody — i tu także, podobnie jak w dumach — zmierza do wywołania pewnego nastroju; toteż i tu i tam wysunięty zostaje na czoło utworu. Tak samo jak i w „To lubię“. Ale gdy w dumach opis ów sprowadzał się wyłącznie niemal do szablonowych i abstrakcyjnych rekwizytów bądź to sielanki, bądź też pieśni rzekomego Osjana, a w „To lubię“ stanowił rzeczową, topograficzną informację o konkretnych szczegółach miejscowości, w której rozgrywa się akcja — tu, w „Świtezi“, mamy do czynienia po raz pierwszy bodaj w poezji polskiej, z wyzyskaniem opisu dla wywołania wizji, poetycko uwznioślonej, zmierzającej do wzbudzenia przeżycia nieskończoności¹ i odczucia tajemnych, nieodgadzionych sił przyrody. Już tu — od razu, u wstępu ballady — święci pełny triumf wspomniana wyżej tendencja do poetyzacji materiału i uniezwyklenia go „dziwnością świata romantycznego“.

Inaczej także potraktowano tu ową „dziwność“. Z interwencją sił nadprzyrodzonych nieraz już można się było spotkać w „dumach grozy“. Ale — pomijając kilka wyjątkowych przykładów — cudowność w dumach pojawiała się raczej jako jedna z „ozdób“, a nie jako specyficzna właściwość ujmowania zjawisk, wypływająca z ideowej postawy autora, z jego wiary w inną, nadprzyrodzoną sferę otaczającą nas rzeczywistości. Wprowadzenie upiornych zjawisk i nadnaturalnych postaci do fabuły dum sentymentalnych motywowano bądź to stanem „rozzewnienia i tęsknoty“, w których byśmy najchętniej uwierzyli widziadłu umarłego ojca, przyjaciela lub kochanki“², bądź

¹ Myśl tę wypowiedział prof. Górski we wspomnianych wyżej wykładach. Por. także J. Kleiner, *Mickiewicz*, l. c., I, s. 266 — o kompozycyjnym wykorzystaniu tego opisu („natura cudownością swoją niewątpliwą potwierdza możliwość nadnaturalnego cudu“).

² Por. uwagi J. Korzeniowskiego w *Kursie poezji (Dzieła, Warszawa 1873, XII, s. 64)*.

też — jeśli to były zjawiska grozy piekielnej, — potrzebą uniezwykle-
nia fabuły i podniecenia ciekawości czytelnika.

Najwyraźniej może wypowiada to J. Korzeniowski, gdy w cyto-
wanym wyżej „Kursie poezji“ przestrzega słuchaczy, „że gdy uczu-
cie samo z siebie mocne, gdy charakter osoby sam zdoła zająć całą
uwagę, nie ma wówczas potrzeby zaostrzać ciekawość wprowadze-
niem dziwów“¹. „Cudowność“ pojmowano zatem jako środek, do
którego uciekano się jedynie wtedy, gdy chodziło o wyrównanie ja-
kichś braków tematu za pomocą pozyskania uwagi czytelnika bądź
to elementem czulej tkliwości na widok zjawy kochanej osoby, bądź
też urozmaiceniem zbyt już pospolitego schematu fabuły za pomocą
wprowadzenia niezwykle postaci zza świata.

W „To lubię“ postaci te ujęte są z żartobliwym uśmiechem nar-
ratora i stanowią główny element owych „okropności“, którymi pró-
buje on „straszyć“ Marylę. Brak tu jeszcze romantycznego przeję-
cia się znaczeniem tego świata cudownych zjaw i zdarzeń. „Świtez“
wchodzi już natomiast na drogę szczerze romantycznego ujmowania
nadprzyrodzonego świata „dziwów“. Czyni to wprawdzie połowicz-
nie i w pierwszej części ballady podkreśla prostoduszną naiwność
narratora w taki sposób, jakby poeta chciał ją wykorzystać dla wywo-
łania żartobliwego uśmiechu czytelnika i zabezpieczenia sobie pola
do odwrotu w razie, gdyby opowieść jego przekroczyła miarę we
wprowadzeniu czynnika „dziwności“:

Drzę cały, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą.

Wszystko przecie, cokolwiek dalej dzieć się będzie, podaje na od-
powiedzialność tego naiwnego i prostodusznego świadka. • Toteż nie
trudno byłoby go w razie potrzeby zdezawuować.

Tego jednak poeta nie czyni. Dzieje się nawet coś odwrotnego.
Zarówno liryczny ton początkowych strof ballady, jak i droczenie się
narratora ze słuchaczem w kulminacyjnym punkcie opowieści ramo-
wej:

Powiemże, jakie złowiono straszdyło?
Choć powiem, nikt nie uwierzy.
Powiem jednakże, nie straszdyło wcale...

¹ Tamże, XII, s. 64.

— sprzeczne są z tą jego dobroduszną naiwnością, zacierając w odczuciu czytelnika chwilową koncepcję tej postaci jako łatwowiernego świadka zdarzeń. Burzy to również ów dystans, który dzięki żartobliwemu ujęciu narratora poczynił się już zarysowywać między nim a autorem. Poeta zbyt często nadaje słowom jego kształt własnej wypowiedzi autorskiej, by czytelnik mógł się oprzeć naturalnej skłonności do utożsamiania go z autorem. Zwłaszcza, iż narrator ów nie ma jednolicie utrzymanego, indywidualnego oblicza.

W rezultacie element cudowności nabiera tu akcentów szczerzego przejścia się prawdą „dziwów romantycznych“. Zwłaszcza w opowiadaniu córki Tuhana. I to jest druga nowość tematycznych elementów ballady.

Mniej wyraźnie zaznacza się postęp techniki balladowej w „Świtez“ w dziedzinie jej osiągnięć stylowych¹.

Podobnie jak w „To lubię“ epitet gra tu wciąż jeszcze rolę niemal równoważną tej, jaką miał w dumach i sielankach sentymentalnych. Tu również obserwować możemy wymowne ślady upodobań stylowych poprzedniej epoki w zakresie doboru epitetów (żałosne modły, ostęp ponury, noc ponura, strasznymi głosy, podle kajdany, śmiertelne dłonie, sławne ramiona), oraz w posługiwaniu się takimi wyrażeniami jak: „cnoty niewinnej obraz“ lub „bezbożnymi wytepić się mordy“.

Ale obok tego pojawiają się również właściwości, które świadczą dowodnie, że i pod względem stylowego opracowania „Świtez“ stanowi krok naprzód w stosunku do pozycji „To lubię“. Zaznacza się to zwłaszcza w szerszym rozwinięciu elementów, które w „To lubię“ były tylko lekko zaznaczone. Tak jest przede wszystkim z realistyczną stylizacją opowiadania ramowego na tok swobodnej, niefrasobliwej gawędy, która — podobnie jak i w „To lubię“ — stworzyć ma odpowiednie warunki do obniżenia tonu płacziwej relacji dum sentymentalnych i nadania mu bardziej naturalnego kształtu mowy potocznej. (Wyjątek stanowią początkowe strofy opisu jeziora).

Tę potoczną swobodę gawędziarza podkreśla poeta różnymi sposobami. Raz są to bezpośrednie zwroty narratora do fikcyjnego słu-

¹ Podobnie w kompozycji ballady: *Świtez* powtarza wiernie rysunek kompozycyjny *To lubię* (opowiadanie głównej bohaterki ujęte w ramę narracji bezpośredniej autora), utworzony według częstego wzoru dum i sielank przedromantycznych. (O kompozycji ramowej obu tych ballad por. trafne uwagi A. Chorowiczowej, *Ze studiów nad artystem „Ballad i romansów“ Mickiewicza, Pamiętnik Literacki 1923, XX, s. 76—77*).

chacza („Ktokolwiek będziesz...“), bądź też wyznania jego własnej reakcji („Drzę cały...“). Kiedy indziej — wyraźne zmanifestowanie własnej nieświadomości co do dalszego biegu wypadków lub tajemniczości pewnych zjawisk, których nie usiłuje nawet tłumaczyć:

Co to ma znaczyć? różni różnie plotą,
Cóż kiedy nie był nikt na dnie;
Biegają wieści pomiędzy prostotą,
Lecz któż z nich prawdę odgadnie?

Albo:

Prężą się liny, niewód idzie z cicha,
Pewnie nie złowią ni oka.

Tu również zacytować można raz jeszcze owo drażnienie się z czytelnikiem: powiedzieć mu czy nie powiedzieć o złowionym straszylde. Stąd też owo poprawianie się w wyrażeniach nietrafnie wprzód zastosowanych („nie straszylde wcale...“).

Wiąże się to z drugą właściwością „Świtezi“, zaznaczoną już wyraźnie w „To lubię“, a tu rozbudowaną do roli obowiązującej zasady stosowanej niemal od początku do końca. Jest to tendencja do dramatycznego ujmowania rozwijających się zdarzeń akcji tak, jakby się rozgrywała równocześnie z relacją narratora. Właściwość ta godna tu jest uwagi tym bardziej, że w „Świtezi“ element epicki podkreślony jest zarówno w stylizacji opowiadania ramowego na swobodną gawędę narratora, jak i w ukształtowaniu zdarzeń z przeszłości w bezpośrednią relację wodnicy¹.

Przecie w obu tych opowiadaniach znać tendencję do uwspółcześnienia minionych wypadków, tak jakby powtarzały się one raz jeszcze — tym razem w wyobraźni narratora czy wodnicy wspominających dawne zdarzenia. W pewnej mierze służy temu także udana nieświadomość autora co do dalszego rozwoju wypadków, ale najczęściej przybiera to postać wprowadzenia czasu teraźniejszego

¹ Do epickiego charakteru *Świtezi* dostosowana zostaje również jej strofika. Wprawdzie i tu także — podobnie jak w *To lubię* mamy czterowierszową przeplatankę: 11- i 8-zgłoskowców według wzoru 11 a, 8 b, 11 a, 8 b, ale nie jest to już ta sama melodyjna strofa z tendencją do podziału 8-zgłoskowca: 5 + 3, co w rezultacie powodowało większą wyrazistość toniczną ballady. Tu mamy mniejszy stopień regularności w rozłożeniu niemetrycznych akcentów, strofa staje się bardziej narracyjna, a ballada — mniej melodyjna. Mimo to w budowie 8-zgłoskowca nadal zachowano skłonność do nietrocheicznego trójakcentowca. Trzy wypadki odchyłeń odczuwamy dziś jako załamania rytmu („Trzeba być najśmielszym z ludzi...“).

i przyszłego oraz takiego ich powiązania ze sobą i z czasem przeszłym, by w rezultacie nie było żadnych wątpliwości, iż występują tu jako praesens historicum:¹.

Zagrzmia tarany, padły bram ostatki,
Zewsząd pocisków grad leci,
Biegą na dworzec starce, nędzne matki,
Dziewice i drobne dzieci.

Albo:

Skoro przeczytał Tuhana list książęcy
I wydał rozkaz do wojny,
Stańto zaraz mężów pięć tysięcy,
A każdy konny i zbrojny.
Uderzą w trąby, rusza młodź, już w bramie
Błyska Tuhana proporzec,
Lecz Tuhana stanie i ręce załamię
I znowu jedzie na dworzec.

Funkcja artystyczna tego środka stylowego jest najzupełniej wyraźna: zgodnie z obserwacją językoznawców², nie tylko podkreśla szybkie tempo zdarzeń, ich nagłość i krótkotrwałość, ale także zmierza do dramatycznego uwspółcześniania ich tak, jakby w tej chwili rozgrywały się przed oczyma wyobraźni narratora i słuchaczy. Nie jest to chwyt nowy: w poezji stanisławowskiej pojawia się często; jako przykład wystarczy wskazać na epicką twórczość Krasickiego, a przede wszystkim Książka (por. zwłaszcza jego bajki, lub przekłady z „Osjana“). Występuje również w poezji dum i sielanek sentymentalnych, w pierwszych epickich utworach Mickiewicza (w „Pani Anieli“, „Dziewicy Orleańskiej“, „Zimie miejskiej“), a także w „To lubię“, w epizodach najbardziej dramatycznych. Ale w niewielu tylko utworach (wyjąwszy bajki Książka i ...ballady Czeczota) wy-

¹ Por. A. Chorowiczowa, *l. c.*, s. 82—3.

² Por. J. Łoś, *Składnia*, w książce zbiorowej „pięciu autorów“ *Gramatyka języka polskiego*, Kraków 1923, s. 342: Czas przyszły w funkcji czasu przeszłego „można... zestawzić z funkcją czasu teraźniejszego słów niedokonanych: jak tamta używa się w opowiadaniach o minionych już zdarzeniach długotrwałych, tak znów forma czasu teraźniejszego słów dokonanych analogicznie mogła być przystosowana w opowiadaniach o minionych zdarzeniach krótkotrwałych“ (podkreśl. C. Z.). Por. także zdanie A. Krasnopolskiego, *Systematyczna składnia języka polskiego*, Warszawa 1897, s. 196—197: „W opowiadaniu często czas przeszły przeplata się czasem teraźniejszym, jeżeli czynność przeszła ma być przedstawiona jako obecna w wyobraźni opowiadającego“ (podkreśl. C. Z.).

stępuje to w takiej ilości i w postaci tak wyraźnie zaznaczonego systemu, jak jest to w „Świtezi“.

Inaczej również wykorzystano tu ową inwersję „wtrętową“. W „To lubię“ — wskutek wprowadzenia pewnego paralelizmu rytmiczno-składniowego — chwyt ten odgrywał rolę elementu wzmagającego zarówno rytmiczną, jak i intonacyjną wyrazistość oraz monotonną jednostajność toku ballady. W „Świtezi“ inwersję tego typu zastosowano niemal w takim samym procencie jak w „To lubię“, ale jej funkcja artystyczna jest tu zupełnie odmienna. Tam wprowadzono ją do ósmiozłoskowców, podkreślając w ten sposób ich spoistość wewnętrzną i wzajemną odpowiedniość w stroficznym układzie ballady. W rezultacie składniowe ukształtowanie silnie podkreślało metryczną budowę wiersza, nadając mu charakter swoistej melodyjności. Tu natomiast w większości wypadków zastosowano ją do wierszy 11-złoskowych i za pomocą składniowego połączenia pierwszej, przedśredniówkowej ich części z wyrazem stojącym w klauzuli, osłabiono rytmiczne znaczenie średniówki. Tam inwersja podkreślała rozczłonkowanie metryczne, tu natomiast zmierza jak gdyby do zacierania jego wyrazistości — w niektórych przynajmniej odcinkach. Wiersze typu:

I dwa obaczysz księżyce...

Łagodnym rzecze wyrazem...

stanowią w Świtezi mniejszość w stosunku do wierszy takich jak np.:

Świteż tam jasne | rozprzestrzenia łona...

Gęstą po bokach | puszcza oczerniona...

Jeżeli nocną | przybliżysz się doba...

Bo jakie szatan | wyprawia tam harce...

Zjawisko to działa tym silniej, że jednocześnie do 11-złoskowców wprowadzone zostają niemetryczne przedziały składniowe wewnątrz wiersza wraz z osłabieniem metrycznych przedziałów wskutek wzmocnienia więzi logicznej wyrazów, przez nie oddzielonych. Oto kilka przykładów:

Tak w noc, | pogodna | jeśli służy pora...

Na miejscach, | które | dziś piaskiem zanosło...

I rzekł mi: | póki | mężę za granicą... itp.

Przejawia się to także w kilkakrotnym zespoleniu składniowym 11-zgł. z 8-zgłoskowcem. Np.:

Pan na Płużynach, którego pradziady
Były Świtezi dziedzice...

Do brzegu dąży, a gdy jedni z trwogi
Na miejscu stanęli głazem...

Uderzą w trąby, rusza młódź, już w bramie
Błyska Tuhana proporzec...

Trafia się nawet składniowe osłabienie granicy na końcu dwuwierszowej strofy:

Nie ćmił widoku ten ostęp ponury;
Przez żyzne wskroś okolice
Widać stąd było nowogródzkie mury...

Znajdziemy także przykłady pełnego enjembement. Od razu na początku:

Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie,
Do Płużyn ciemnego boru
Wjechawszy, | pomnij | zatrzymać tve konie.

Podobnie z pierwszego do drugiego wiersza strofy — w postaci mniej silnej:

Niepewny, | czyli | szklana spod twej stopy
Pod niebo idzie równina...

Ten ostatni przykład służyć by mógł jako ilustracja niemal wszystkich typów składniowego zacierania wyrazistości rytmicznej „Świtezi“. Nie jest to — oczywiście — zasada stosowania w toku całego wiersza. Obok przykładów zacytowanych wyżej, znajdziemy wiele i takich strof, w których rozczłonkowanie składniowe i metryczne pokrywa się ze sobą całkowicie. Ale ilość wypadków ście-

rania się obu tych podziałów, szczególnie w pierwszej części „Świtezi“ (przed wystąpieniem wodnicy), jest tak znaczna — zwłaszcza w porównaniu z wierszowaniem w „To lubię“, — że nie sposób tego składać jedynie na karb przypadku.

Jest to jeszcze jeden objaw wspomnianej już narracyjności „Świtezi“, stylowych skłonności ku gawędzie, zwłaszcza w partii, pochodzącej z ust naocznego świadka zdarzenia. I dlatego mniej tu cech typowo balladowej, monotonnej śpiewności, a więcej objawów dynamicznego, żywego toku gawędy.

W „Świtezi“ znaczą już także pewne zarysy nowych romantycznych tendencji stylowych, które później dopiero nabiorą bardziej zdecydowanych kształtów. W „To lubię“ daremnie by ich szukać, a i tu jeszcze stanowią raczej zapowiedź, niż pełną realizację. Pierwsza z nich — to zwiększenie stylowej roli metafory, wykorzystanie jej w kierunku nastrojowego zarysowania perspektywy w „rajską dziedzinę uludy“, w sferę innego, niezwykłego świata, gdzie otaczające nas przedmioty nabierają nagle jakiegoś nowego znaczenia, stają się szczegółami uwznioślonej wizji rzeczywistości poetyckiej. Na tle stylowej manieri dum i sielanek musiało to działać z wyjątkową sugestią. Wystarczy zestawić jakikolwiek nastrojowy krajobraz Okraszewskiego, Niemcewicza, czy Mostowskiej — z wizerunkiem jeziora w pięciu pierwszych strofach „Świtezi“.

Podobnie rzecz się ma ze stylowym wykorzystaniem polisyn-detonów, albo kilkakrotnych powtórzeń wyrazów o znaczeniu spójników. W przeciwieństwie do praktyki dum i sielanek, które stosowały raczej technikę retorycznego rozwijania okresu, złożonego z łańcucha zdań powiązanych stosunkiem p o d r z ę d n y m — tu mamy tendencję do łączenia szeregu zdań w s p ó ł r z ę d n y c h rozpoczynających się od tego samego spójnika lub innego łączącego je wyrazu. Jest to technika znamienna przede wszystkim dla składni wierszy lirycznych. Wprowadzona do ballady polskiej przez Mickiewicza, podchwycona została natychmiast przez jego naśladowców, jako jeden ze stylowych sposobów wzmagania nastroju tajemniczości, niepokoju lub grozy.

W „Świtezi“ pojawia się to zaledwie kilkakrotnie. Np. w zdaniach o wahaniu Tuhana:

Lecz Tuhan stanie i ręce załamie,
I znowu jedzie na dworzec.
I mówi do mnie...

Albo w opisie „dziwów“:

Nieraz śród wody gwar jakoby w mieście,
Ogień i dym bucha gęsty,
I zgłębki walczących, i wrzaski niewieście,
I dzwonów gwałt, i zbrój chrzęsty.

We wszystkich elementach „Świtezi“ znać jej pośrednie stanowisko. Od „To lubię“ różni ją większa swoboda w stosunku do fabularnych schematów dumy i sielanki; odczuwamy w niej tendencję do poważnego traktowania elementów cudowności, znać dążenie do ujęcia przebiegu zdarzeń w formę dramatycznej, uwspółcześniającej relacji ze skłonnością do podkreślania tam i sam jej naturalnej, jak gdyby „gawędziarskiej“ swobody, znać wreszcie próbę pełniejszego wyzyskania metafory i polisyndetonu jako środków odnowienia wyrazu poetyckiego i nasycenia go większą dozą nastrojowo-emocjonalnego znaczenia. Większość tych elementów zmierza ku uniezwykleniu i „poetyzacji“ ballady, ku zwiększeniu kunsztowności jej wyrazu i obciążeniu go akcentami jakiegoś głębszego, ukrytego nurtu liryzmu.

V. Ś w i t e z i a n k a

„Świtezianka“ stanowi zamknięcie pierwszej linii rozwojowej ballad Mickiewicza. Niemal wszystkie elementy stylowe, zaznaczone bądź to w „To lubię“, bądź też w „Świtezi“, otrzymują w niej pełny i ostateczny kształt nowych środków wyrazu.

Związki fabularne „Świtezianki“ z dumą i sielanką poprzedniego okresu podkreślano już nieraz¹. Para pasterska, wprowadzona od razu, na początku utworu z całym aparatem typowych rekwizytów rokokowej sielanki, ustylizowana na wzór kochanków jakby żywcem sprowadzonych ze świata „Laury i Filona“, podobnie jak i sam wybór wątku, osnutego wokół tematu niewierności miłosnej i ukształtowa-

¹ O zbieżności *Świtezianki* z Niemcewicza dumą *Alondzo i Helena* por. W. Bruchnalski, l. c., 1904, s. 66—71; o związkach tej ballady z *Laurą i Filonem* por. Treliaka *Młodość Mickiewicza*, I, s. 301—4; o analogiach z powiastką Wielanda *Posag i Salamandra*, przetłumaczoną przez A. Mostowską por. J. Kleiner, *Od kogo „Świtezianka“ nauczyła się fortelów*, *Tygodnik Ilustrowany* 1925 i w monografii *Mickiewicz*, l. c., s. 269—271; o wpływie Goethego, Niemcewicza i Karpińskiego — por. K. Wojciechowski, „*Ballady i romanse*“ *A. Mickiewicza* w książce *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po r. 1863*, Lwów 1928, s. 226—232.

nego według stereotypowego schematu dum przedmickiewiczowskich, rozwijających je stale w trzech kolejnych fazach: 1) przysięgi miłosnej, 2) jej złamania i 3) kary, dokonanej na niewiernej, czy niewiernym¹ — wszystko to zbyt wyraźnie nawiązywało do tradycji minionego okresu, by mogło ująć uwadze czytelników współczesnych Mickiewiczowi i podobnie jak on na tradycji tej wychowanych.

Zbieżności te są tak wyraźne, dotyczą tak typowych i zbanalizowanych już — zdawało by się — motywów poezji sentymentalnej i tak silnie zaakcentowane są przez autora już choćby przez wysunięcie ich na czoło ballady i kilkakrotne powtórzenie, że nie sposób tego traktować tylko jako analogii przypadkowej, napółświadomej i nieistotnej dla określenia stylowych tendencji ballady. Jest to celowy chwyt artystyczny z określoną funkcją w utworze. To nie jest objaw kompromisu dążeń nowatorskich z więzami tradycyjnych schematów, jak było to jeszcze w „To lubię“, to jest już pełne panowanie świadomego swych celów twórcy nad przyzwyczajeniami poprzedzającej epoki, to jest już wyraz całkowitej swobody i poczucia niezawodności własnej techniki literackiej, która pozwala mu jakby z uśmiechem przekory podejmować dawno zużyte motywy i wydobywać z nich nowe walory poetyckie. Jest to świadome wykorzystywanie tradycyjnego materiału do nowej koncepcji twórczej, próba subtelnej gry na przyzwyczajeniach literackich epoki, by za pomocą lekkiego potrącenia o struny sielanki sentymentalnej, tak dobrze znanej czytelnikom, tym łatwiej było wprowadzić ich w metodę swoistej poetyzacji rzekomo rzeczywistego, realnego obrazka, by tym bardziej nieopstrzeżenie przenieść ich w sferę nowego, romantycznego świata „dziwów“ władczej, urzekającej siły przyrody.

Jest to tylko metoda stylizacji na rokokową pasterskość, maska i „udanie“ jak w grze aktorów, — szata, narzucona do czasu tylko, jak do czasu nosi swój strój pasterski i wieniec na głowie rusalczana Świtezianka, ukrywająca się przemyślnie pod postacią tajemniczej dziewczyny.

Bo też — w istocie rzeczy — para kochanków z tej ballady przypomina Laurę i Filona jedynie w pierwszej scenie całego dramatu i to tylko ze względu na strój i maniery. On — nie jest wszakże pastierzem. To — „strzelec w borze“, ani tak płaksywy, ani tak sentymentalny.

¹ Schemat ten realizuje nie tylko *Alondzo i Helena* Niemcewicza; można by tu jeszcze zacytować i takie dumy, jak *Goreckiego, Mścislawa i Helena*, czy *Szczepańskiego Żdziesiąt i Halina*.

talny jak sielankowi jego antenaci. A ona? Cóż prócz wianka i za-
lotnej nieufności wiąże ją z Laurą? Koszyk z malinami i księżycowe
oświecenie? W tej pierwszej, sielankowej scenie jedno wiemy o niej
z pewnością, to chyba tylko, że otacza ją jakaś niepokojąca tajemnica:

Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie,
Jak ogień nocny przepada.

Takim urokiem nie mogła się poszczycić żadna z jej czułych poprzed-
niczek!

Dalszy bieg zdarzeń zdziera maski pasterskie z obojga. On uka-
zany zostaje w momencie walki wewnętrznej z pokusą, w chwili dra-
matycznego wahania, gdy nieświadom natury nęcącej go siły stawia
jej jeszcze lekki, napół świadomy opór¹.

Podbiega strzelec i staje w biegu,
I chciałby skoczyć i nie chce...

Zaden z bohaterów dumy takiej walki wewnętrznej nie zdradzał. Tam
nie zmierzano wcale do okazania kolejnych faz poddawania się poku-
sie, wystarczał sam fakt zdrady miłosnej jako dostateczny powód do
okazania żalonych uczuć pokrzywdzonej osoby i wywołania w czy-
telniku zamierzonej sumy tkliwych wzruszeń. Tu — odwrotnie: stop-
niowe i jakby napół świadome uleganie „strzelca“ ponętom rusalki,
gdy wbrew wewnętrznym oporom wrodzonego instynktu poddaje się
po chwili wahania jej namiętnym wezwaniom — potrzebne było au-
torowi dla odtworzenia owej tajemniczej, neodpartej władzy uroków,
zaklętych w magicznej sile przyrody. Jego opór i wahanie stają się
miarą tej siły, a chociaż trwają krótko, czujemy dobrze jak wielki
jest sprzeciw chłopca przed krokiem, który ma być złamaniem złożo-
nej przed chwilą przysięgi.

I chociaż składał ją szczerze, wstępuje za rusalką na wodę. Nie
mógł zresztą uczynić inaczej: czar, który go pociągał, silniejszy ma
być — według założeń poetyckich autora — od woli przeciętnego
człowieka. To prawda, iż jawi mu się w postaci pokusy z m y s ł o-
w e j, ale grę zmysłów „strzelec“ mógłby jeszcze w sobie opanować
i kto wie, czy uległby dziewczęcym ponętom rusalki, gdyby nie przy-
szedł jej z pomocą tajemny urok „modrej fali“. Starczy mu wszakże

¹ Por. uwagi o tym u Wojciechowskiego, l. c., s. 233.

siły woli, by spuścić wzrok „skromnie“, gdy pokusa jako dziewczę roztacza przed nim swe wdzięki, a ulegać jej poczyna wtedy dopiero, gdy jako rusałka igrać się zdaje po wód „kryształe“. „Na zgubę oślepie bieży w głębinie“ — oczarowany już ostatecznie, gdy

...modra fala prysnąwszy z brzegu,
Z lekka mu stopy załechce.

I jest w tym coś znacznie więcej niż głos zmysłów, podrażnionych zewnętrzną podniętą, jest coś, co przenika w głąb serca z równie nieodpartą siłą,

...jak gdy t a j e m n i e rękę młodzieńca
ściśnie kochanka w s t y d l i w a.

Jest to coś nierównie silniejszego niż zwykła pieśń zmysłowa i trudno chyba tę swoistą „zmysłowość“ „Świtezianki“ zestawiać z maskowanym erotyzmem osiemnastowiecznej poezji Trembeckich, Węgierskich czy Szymanowskich¹. Służyć ma jedynie jako jeden z objawów owej urzekającej siły wód, których czarom nie zdołał się oprzeć „strzelec“ z boru mimo przysięgi złożonej przy księżycu swej nieznanym dziewczynie.

Był to już krok w świat nowych pojęć i wyobrażeń nieznanymi ani Filonom z sielanek, ani Alondzom z dum, i nie dziw, że spośród utworów Mickiewicza: „Kurhanka Maryli“, „Świtezi“ i „Świtezianki“, odczytanych przez Czeczotę na jednym z filomackich posiedzeń, ta ostatnia największe zrobiła wrażenie, zwłaszcza na Odyńcu, który we „Wspomnieniach z przeszłości“² wyznaje, iż pod jej wpływem „jakby jakiś świat nowy utworzył się“ przed jego oczyma.

Ów świat nowy utworzył się przed oczyma czytelników z tym większą prawdą poetycką, im bardziej dramatycznie ujęty został przebieg zdarzeń w balladzie. W niej dopiero przełamał Mickiewicz — już całkowicie — szablon typowej kompozycji dum sentymentalnych, zamykających w epickiej ramie relacji autorskiej liryczno-sprawozdawczą narrację, włożoną w usta głównej postaci utworu. Szablon ten, zachowany jeszcze w „To lubię“ i w „Świtezi“, tu znika bez śladu. Pozostaje wprawdzie wyraźna dwuczłonowość utworu, ale nie wynika to już z zasady „opowiadania w opowiadaniu“, jak w obu tamtych balladach. Jawi się tu jako skutek ukształtowania jednoli-

¹ Por. J. Kleiner, *Mickiewicz, l. c.*, I, s. 271.

² Warszawa, 1884, s. 118—119.

tej akcji zdarzeń w dwa ściśle zespolone ze sobą epizody i ukazania ich w postaci dwu scen, bezpośrednio po sobie następujących.

Nie osłabia to akcji zmierzającej w błyskawicznym tempie do kulminacyjnego punktu ballady, który staje się jednocześnie ośrodkiem, koncentrującym wokół siebie wszystkie jej elementy. Miast epickiej metody kilkakrotnego wznoszenia się i opadania napięcia, jak było to np. w „To lubię“ lub w „Świtezi“ — tu mamy do czynienia ze zwartą budową wątku, zmierzającego do szczytowego momentu, który — jak katastrofa w tragedii — rozwiązuje opowiadanie i nadaje mu kształt dwuscenicznego dramatu w miniaturze.

Ta sceniczność ukształtowania podkreślona zostaje nie tyle wagą partii dialogowych niewiele odmiennych od wzajemnej wymiany przemówień, stosowanych w technice dum i sielanek, ile raczej dynamiką zdarzeń, które ukazywane są przez autora w taki sposób, jakby się rozgrywały równocześnie z opowiadaniem. Główne środki realizowania tej tendencji ujawniły się już w „Świtezi“, tu zastosowano je konsekwentnie od początku do końca, łącząc wszystkie w system powiązanych ze sobą chwytów. Na czoło wybija się celowe zastosowanie czasu teraźniejszego jako podstawowej formy orzeczeń (nie jest to już praesens historicum jak w „Świtezi“!). Zarówno czas przyszły jak i przeszły pojawiają się w „Świteziance“ jedynie z rzadka bądź to dla podkreślenia nagłości lub krótkotrwałości zjawisk („błysną“, „zanuci“, „załechce“), bądź też dla zaznaczenia zmian w upływie czasu („...chłopiec przykłęknął, chwycił w dłoń piasku...“, albo: „Próżno się za nią strzelec pomyka, rączym wybiegom nie sprostał, znikła, jak...“).

Ale obok tego pojawia się także rezygnacja z przywilejów epickiej wszechwiedzy autora, któremu znane są wszelkie szczegóły dalszego biegu zdarzeń. Początkowe pytania ballady („Jakiż to chłopiec...?“), z takim entuzjazmem podchwycone przez późniejszych naśladowców Mickiewicza i bez zrozumienia ich sensu artystycznego stosowane w pierwszym okresie manii balladowej — tu, w „Świteziance“ mają swą funkcję, zdecydowanie określoną. To nie jest zwykłe pytanie retoryczne, a odpowiedź, jaką przynosi strofa następna, zawiera jedynie spostrzeżenia i domysły postronnego obserwatora, których względność podkreśla autor ze szczególnym naciskiem. Wpierw relacja o tym, co widzi:

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka...

A potem dopiero h i p o t e t y c z n e wnioskuje na podstawie tej obserwacji:

P e w n i e kochankiem jest tej dziewczyny,
P e w n i e to jego kochanka...

Tę postawę postronnego obserwatora, przed którym otwarte są tylko zewnętrzne fragmenty zdarzeń, zachowuje autor konsekwentnie do końca ballady: znakiem zapytania i niepokoju opatrzy przysięgę młodzieńca („...lecz czy dochowa przysięgi...?“) i wraz z nim, gdy „wietrzyk“ zdmuchnął „obłoczek“, z udanym zdziwieniem poznaje w ruszałce tajemniczą dziewczynę spod lasku („ach, to dziewczyna spod lasku!“).

Niekiedy przypomina to postawę narratora z „Świtezi“. Podobnie jak tam tajemniczość jeziora, tak tu — tajemniczość dziewczyny określona zostaje bezradnością dociekań ludzkich:

Skąd przyszła? darmo śledzić kto pragnie,
Gdzie uszła? nikt jej nie zbada.

A jednak sposoby te, formalnie identyczne, w istocie rzeczy posiadają odmienną funkcję stylową. Te same środki, które tam służyły jako jeden z objawów żywej, swobodnej — niemal gawędziarskiej — narracji, tu — wskutek powiązania ich z zespołem innych zjawisk stylowych — stają się znamiem powściągliwej, hamowanej liryzacji, która o wiele silniej podkreśla nastrojowość i tajemniczość ballady.

Tam narrator bezpośrednio po strofie o tajemniczości jeziora („Co to ma znaczyć?... Lecz któż z nich prawdę odgadnie?“) snuje dalej opowiadanie, stylizowane na wzór potocznej relacji („Pan na Płużynach, którego pradziady...“). Tu następują wiersze, jakże dalekie w swych nastrojowych, emocjonalnych akcentach od „życiowej“, realistycznej metody narratora ze „Świtezi“:

Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie,
Jak ognik nocny przepada...

Tam w sposobie przedstawienia całego zdarzenia znać było nieśpieszną metodę epika zmierzającego do ukazania zjawisk w całej ich pełni, do rozwinięcia wątku bez niedomówień i niejasności, bez ukrywania czegoś, co w danym wypadku wydaje się najbardziej istotne. Tu — odwrotnie — znać technikę liryka, świadomego artystycznych efek-

tów przemilczeń, — artyści, który celowo kształtuje swój utwór w taki sposób, aby sprawiał wrażenie powstrzymywania się autora od pełnej wypowiedzi, a tę resztę jakiegoś — zdawałoby się — najgłębszego sensu utworu, tak trudno uchwytne w słowa wypowiedzi bezpośredniej, usiłuje zasugerować czytelnikowi metodą swoistych, literackich środków stylowych.

Jakież to są środki? Nie łatwo je wysupłać ze splotu powiązań, które w „Świteziance“ spełniają nieraz podwójną, albo i potrójną funkcję artystyczną. Wszystkie sprawiają, iż w drodze ku coraz to pełniejszej i bardziej harmonijnej poetyzacji ballady, „Świtezianka“ staje jako osiągnięcie szczytowe w młodzieńczym okresie Mickiewicza.

Nie było to zadanie łatwe. Ballada raz po raz potraçała przecie o motywy tak bardzo typowe dla świata dum i sielanek. Raz po raz wchodziła na teren poezji opisowej, w której wciąż jeszcze królował ideał poetyki Delille'a, a tendencje ku większej dozie kunsztowności w opracowaniu artystycznym utworu utrudniały i tak niełatwą sytuację poety. Trzeba było strzec się nie lada, by w tych warunkach ani razu nie uderzyć w fałszywą nutę sprzeczną z zasadniczą koncepcją utworu.

Nuty takiej nie znajdziemy w „Świteziance“, znajdziemy jednak zjawisko, które ze względu na swą liczebność, bez porównania większą, niż w obu scharakteryzowanych wyżej balladach, można by traktować jako ślad jednego z upodobań minionego okresu. Zjawiskiem tym jest wyjątkowa rola epitetów w ukształtowaniu stylowym „Świtezianki“. I gdyby chodziło jedynie o ich ilość, było by to spostrzeżenie najzupełniej słuszne. Według obliczeń ks. Piaszczyńskiego¹ — w 152 wierszach „Świtezianki“ spotykamy 65 epitetów, tj. 1 epitet na 2,3 wiersza. Jest to stosunek wyższy nawet niż w analogicznych gatunkowo utworach minionej epoki, w których wypada: u Wężyka w „Dumie o Wandzie“ — 1 ep. na 2,8 w., u Niemcewicza w dumach — taki sam stosunek, a u Godebskiego w „Wierszu do Legiów“ — 1 ep. na 4,5 w.² Dziwi to zwłaszcza w zestawieniu ze stosunkami w „To lubię“ i w „Świtezi“: w pierwszej wypada 1 ep. na 6,3 w., w drugiej zaś — 1 ep. na 5,8 w.

¹ Ks. dr Piaszczyński, *Epitety w polskiej poezji pseudoklasycznej*, Fryburg Szw. 1916, s. 163.

² *ib.*, s. 183.

Decydujące znaczenie ma tu wszakże nie ilość, ale jakość epitetów i funkcja, której służą. Wprawdzie i z tego punktu widzenia w „Świteziance“ wyłuskać można niejedno wyrażenie typowo sentymentalne; wystarczy zacytować: zmienne zapędy, błędny krok, błędne oczy, znikome cienie, luba dziewczyna, czuły wyraz, dzikie brzegi, dzika droga, boskie widziadła. Ale nie one decydują o charakterze ogólnym: w porównaniu z epitetami poezji sentymentalnej uderza w „Świteziance“ ogromny wzrost epitetów konkretnych, które tu dochodzą do 74%, podczas gdy u Wężyka było ich zaledwie 32%, u Niemcewicza — 46%, a u Godebskiego — 37%. Zjawisko to występowało już w „Świtezi“ (57%), a przede wszystkim w „To lubię“ (68%), ale w „Świteziance“ tendencja ta staje się o wiele wyraźniejsza i w połączeniu z innymi właściwościami wprowadzonych tu epitetów odmiennie kształtuje ich rolę w zespole środków stylistycznych utworu.

Wpływa na to przede wszystkim znaczna ilość epitetów „nowych“, takich np. jak sina woda, zwiędła gałązka, mokry jaskier, suche wybrzeża, chybka jaskółka. Powtórne — nagromadzenie wyrazów, określających ogólny koloryt sceny ze szczególnym uprzywilejowaniem srebrzystości jeziora (srebrzyste słońce, srebrna topiel, srebrne kropelki, srebrne tonie, srebrne jezioro). Wreszcie metaforyczne zestawienia w rodzaju: lotne stopy, skoczne kręgi, miękka biel, śnieżna dłoń, łabędzie piersi. A wszystko — dobrane tak, by jak najsilniej podkreślało emocjonalno-nastrojowy ton ballady i stąd owa skłonność do sentymentalnych epitetów, które tu, w otoczeniu takich zestawień jak: mokry jaskier, ogień nocny, surowa ziemia, lub wstydliva kochanka — nabierają świeżych rumieńców, współdziałając skutecznie w wytworzeniu liryczno-uczuciowego zabarwienia świata przedstawianego w utworze.

Tę skłonność do liryzacji ballady wzmacnia metaforyczność jej stylu. Już w „Świtezi“ metafora poczęła odgrywać większą rolę: w zestawieniu z „To lubię“, w której jedna metafora przypadała mniej więcej na 70 wierszy, w balladzie o córce Tuhana, ilość metafor wzrasta w skoku olbrzymim do stosunku: 1 na 11,3 w. Ale Mickiewicz nie zatrzymuje się na tym; w „Świteziance“ tendencję tę posuwa jeszcze dalej, zwiększając liczbę metafor niemal podwójnie — do stosunku: 1 m. na 5,7 w. Przy tym wiele z nich stanowią nowe, twórcze przenośnie, znakomicie rozszerzającą poetycką wieloznaczność wyrazu. Tam zwłaszcza, gdzie poeta na wąskim odcinku wiersza gromadzi

ich kilka naraz, odczuwa się to bardzo wyraźnie. Tak jest np. w strofie zamykającej kuszącą przemowę Świtezianki:

A na noc w łożu srebrnej topieli
Pod namiotami zwierciadeł,
Na miękkiej wodnych lilijek bieli,
Śród boskich usnąć widziadeł.

Albo w słowach wyroku, sugerujących zabarwienie emocjonalne — odwrotne w stosunku do tego, jakie zawierały obiecanki zwodnicy:

Surowa ziemia ciało pochłonie
Oczy twe żwirem zagasną...

Nie jest to wcale ani klasycystyczna tendencja do pustej ozdobności języka, ani sentymentalna skłonność do obdarzania wszystkiego „słodką“ czułością. Jest to rezultat innego, poetyckiego spojrzenia na świat, objaw dążeń do wyzyskania mowy przenośnej dla zabarwienia wypowiedzi emocjonalnym rumieńcem romantycznego nastroju i znamię wysiłków poety w kierunku rozszerzenia znaczeniowych możliwości wyrazu.

W tym samym kierunku zmierzają także porównania „Świtezianki“. W żadnej z poprzednich ballad nie występowały one tak licznie. Nigdzie też nie odgrywały tak znacznej roli w stylowym ukształtowaniu utworu, chociaż tendencję podobną zdradzały już opisowe partie „Świtezi“. W „Świteziance“ służą — podobnie jak i metafory — do sugerowania nastrojowej atmosfery, otaczającej tajemniczą „dziewczynę“, a potem ułatwiają poecie odtworzenie rusałczanego jej uroku i lotnej zwiewności. I tu także mamy do czynienia z koncentracją użytych w tym celu środków na wąskim odcinku strofy:

Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie,
Jak ogień nocny przepada...

A o dwie strofy dalej — w słowach „strzelca“:

Zawszeż po kniejach jak sarna płocha,
Jak upiór bładzisz w noc ciemną?

Podobnie w opisie „dziewiczej piękności“ Świtezianki w następnej scenie:

Jej twarz jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzeńki łezką,
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.

Ta metoda podwajania części analogicznych nie jest tu przypadkowa. Wiąże się z zasadą melodyjnego ukształtowania tej ballady, cięższej — podobnie jak i „To lubię“ — ku systemowi równoległego, parzystego układu poszczególnych elementów języka. Ale w „Świteziance“ funkcja powtórzeń i paralelizmów składniowo-rytmicznych jest o wiele znaczniejsza niż było to w balladzie o nieczulej Maryli.

Posiada ona trojakie oblicze. Pierwsze z nich — natury stylowej — analogiczne do znaczenia metafory i porównań: służy zwiększaniu poetyzacji wprowadzonego tu materiału językowego, nadaje mu piętno uniesionej, emocjonalnej wypowiedzi, stwarza złudzenie bliskiego, uczuciowego stosunku autora do przedstawianego świata zdarzeń, postaci i ich otoczenia, wzmagając w ten sposób liryczne akcenty relacji. Najwyraźniej ujawnia się to w powtórzeniach typu bezpośrednich lub bliskich sobie podwojeń. Takich np. jak:

Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody!

Bieży i patrzy, patrzy i bieży.

A gdzie przysięga, gdzie moja rada?

Podobnie — w połączeniu z podchwytywaniem wyrazów z zakończenia jednej części rytmiczno-składniowej przez początek następnej, jak to jest w powiązaniu strof:

Woda się burzy i wzdyma.
Burzy się, wzdyma, pękają tonie...

Albo:

...Z lekka mu stopy załechce.
I tak go łechce, i tak go znęca...

Lub w łączeniu poszczególnych wierszy:

Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!

Ale już sam fakt powiązania powtórzeń tego rodzaju z rytmiczno-składniowym ukształtowaniem wiersza sprawia, iż posiadają one także znaczenie środków, wpływających na intonacyjno-wersyfikacyjne właściwości ballady. I to jest drugie zadanie ich funkcji w „Świteziance“, rola środków, wytwarzających specyficzną melodykę wiersza.

Początek ballady rozwija się konsekwentnie na zasadzie powiązania dwuczłonowej anafory z paralelizmem składniowo-rytmicznym w budowie sąsiednich wersów:

J a k i ż to chłopiec, piękny i młody,
J a k a ż to obok dziewica...

O n a m u z kosza daje maliny,
A o n j e j kwiatki do wianka;
P e w n i e kochankiem jest tej dziewczyny,
P e w n i e to jego kochanka.

Młody jest strzelcem w tutejszym borze:
Kto jest dziewczyna? Ja nie wiem.

S k a d p r z y s z ł a? darmo śledzić kto pragnie,
G d z i e u s z ł a? nikt jej nie zbada.
J a k mokry jaskier wschodzi na bagnie,
J a k ognek nocny przedada.

I trwa tak aż do odpowiedzi tajemniczej dziewczyny, która jakby w przeciwstawieniu do toku zdań młodzieńca wprowadza zasadę chiazmu, podtrzymując jej działanie częstszym użyciem inwersji i rozdzielania dwóch powiązanych ze sobą wyrazów wtrętem trzeciego:

Stój, stój. — odpowie — hardy młokosie!
Pomnę, co ojciec rzekł stary:
Słowicze wdzięki w męczyzny głosie,
A w sercu lisie zamiary.

Więcej się, w waszej obłudy boję,
Niż w zmienne ufam zapaly,
Możebym prośby przyjęła twoje,
Ale czy będziesz mnie stały?

I w tym toku mniej więcej utrzymane są dwie dalsze strofy o przysiędze strzelca i zniknięciu dziewczyny. W następnym czterowierszowym fragmencie, stanowiącym jak gdyby intermedium między obu scenami ballady, dołącza się jeszcze zasada powiązań „podchwytyjących“:

...A on sam jeden pozostał.

Sam, został, dziką powraca drogą,
Ziemia uchyla się grzaska,
Cisza wokoło, tylko pod nogą
Zwiedła szeleszcze gałązka.

Idzie nad wodą, błędny krok niesie,
 B ł ę d n y m i s t r z e l a o c z y m a,
 Wtem wiatr zaszumił po gęstym lesie,
 Woda się b u r z y i w z d y m a.

B u r z y s i ę, w z d y m a, pękają tonie... itd.

W kuszącym, zalotnym śpiewie rusalki powraca znowuż zasada, anafory i paralelicznej budowy składniowej:

C h ł o p c z e m ó j p i ę k n y, c h ł o p c z e m ó j m ł o d y!
 — Z a n u c i c z u l e d z i e w i c a —
 P o c o w o k o ł o Ś w i t e z i w o d y
 B ł a d z i s z p r z y ś w i e t l e k s i ę z y c a?
 P o c o ż a ł u j e s z d z i k i e j w i e t r z n i c y...

Albo:

C z y z e c h c e s z n i b y j a s k o ł k a c h y b k a,
 O b l i c z e t y l k o w ó d m u s k a ć,
 C z y z d r ó w j a k r y b k a, w e s ó ł j a k r y b k a
 C a ł y d z i e Ń z e m n ą s i ę p l u s k a ć.

Zasada ta w strofach o wahaniu strzelca i czarach „modrej fali“ zostaje dodatkowo wzmocniona wprowadzeniem polisynдетonu „i“:

P o d b i e g a s t r z e l e c i s t a j e w b i e g u,
 I c h c i a ł b y s k o c z y ć i n i e c h c e...

Dalej:

I t a k g o ł e c h c e, i t a k g o z n ę c a,
 T a k s i ę w n i m s e r c e r o z p ł y w a...

Coraz silniej wzrasta nastrój niepokoju, którego wyrazem było już polisynдетyczne łącznie zdań krótkich w zacytowanych wyżej fragmentach „Świtezianki“. W następnych strofach zwiększa się nagle doza inwersyj:

P r z y s i ę g ą p o g a r d z i ł ś w i ę t ą...

N o w ą z w a b i o n y p o n ę t ą...

N a ś r e d n i m i g r a j e z i o r z e...

C o j ą w ł u d z ą c y m s k r y ł b l a s k u...

Śpiewny tok strof poprzednich ulega jakby zahamowaniu, mąci się płynność jego dotychczasowej monotonii, mnożą się przedziały międzywyrazowe w ramach pojedynczych wersetów i rytm staje się wolniejszy, bardziej urywany:

I już dłoń śnieżną w swej ciśnie dłoni,
W pięknych licach topi oczy...

Układem, który w poprzednich strofach opierał się na polisyndetonicznym paralelizmie — tu rządzi chiazm:

Bieży i patrzy, patrzy i bieży.

Następuje katastrofa i wraz po niej — kolejne nawracanie do strof z poprzednich części ballady. Opada napięcie akcji i stopniowo powracamy do punktu wyjścia. Zjawiają się jedna po drugiej strofy znane już czytelnikowi, powracają w innym, odmiennym sensie, zabarwione emocjonalnym odbłaskiem katastrofy. Nasamprzód przychodzi anaforycznie zbudowana strofa z przestrogą po scenie przysięgi:

A gdzie przysięga? gdzie moja rada?
Wszak kto przysięgę naruszy,
Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!

Potem powraca strofa wyjęta z intermedium, zbudowanego na zasadzie powtórzeń „podchwytyjących“:

Słyszy to strzelec, błędny krok niesie,
Błędny rzuca oczyma,
A wicher szumi po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna...

Powracają wreszcie trzy początkowe strofy, zmienione, przekomponowane w dwie nowe, zbudowane analogicznie do tamtych, w oparciu o zasadę anafory i paralelizmu składniowo-rytmicznego, podkreślonego za pomocą inwersji:

Woda się dotąd burzy i pieni,
 Dotąd przy świetle księżyca
 Snuje się para znikomych cieni;
 Jest to z młodzieńcem dziewica.

Ona po srebrnym płąsa jeziorze,
 On pod tym jęczy modrzewiem.
 Któż jest młodzieniec? Strzelcem był w borze.
 A kto dziewczyna? Ja nie wiem.

Zamknął się czarodziejski krąg ballady. Zamknęła się też linia jej intonacyjnego rysunku i melodyjnej kompozycji. Od chwili pierwszego nawrotu do wprowadzonej uprzednio strofy z przestrogą mamy już do czynienia z końcową, powoli opadającą kadencją utworu, zbudowaną w całości niemal na zasadzie wariacyj, złożonych z powracających kolejno motywów wcześniejszego układu ballady.

I to jest trzecie zadanie powtórzeń w „Świteziance“, sprowadzające się w kompozycyjnym ukształtowaniu utworu do roli związania całości kręgiem koncentrycznych kół powtórzeń, z których ostatnie, ramowe, powtarzające w wydźwięku ballady jej początkowe strofy, słówkiem „dotąd“ przedłuża akcję zdarzenia w przyszłość bez końca — w wieczność. Stylowa jedność utworu zmierzająca do koncentracji wszystkich jego elementów wokół kulminacyjnego punktu katastrofy znajduje w ten sposób swój wyraz nie tylko w kompozycji ballady, ale także w składniowo-intonacyjnym ukształtowaniu jej toku.

A w końcowym nawrocie do początkowej sceny tkwi jakaś sugestia głębszego znaczenia tych zjawisk, powtarzających się aż „dotąd“ z perspektywą na wieczne czasy, — jeszcze jeden objaw tendencji — w „Świteziance“ leciutko jeno zarysowanej — do stwarzania za pomocą pozornych lub istotnych niedomówień wrażenia jakiegoś ukrytego „zaplecza“ ideowego ballady i niewyczerpanego bogactwa interpretacyjnych możliwości jej głębszych, znaczeniowych pokładów.

Jest to jedna z najbardziej znamienitych właściwości ballady — jako gatunku. I pod tym względem, jako końcowy etap drogi, którą Mickiewicz wyprowadzał swojską, „domową“ dumę na szerokie szlaki „światowej“ ballady, „Świtezianka“ zajmuje wyjątkowe stanowisko. Droga ta, rozpoczęta od żartobliwej ballady „To lubię“, poprzez swobodną, epicką narrację „Świtezi“ doprowadziła go do utworzenia w „Świteziance“ opowiadania realizującego niemal wszystkie postu-

laty idealnego wzoru ballady — „w ogóle“. Ze „Świtezianką“ dopiero wszedł Mickiewicz na linię jej głównych, gatunkowych tendencji. Na linii tej leżą wszakże trzy najbardziej istotne znamiona: a) dążenie do nastrojowej liryzacji poszczególnych elementów fabuły, b) technika dramatycznego odtwarzania jej epizodów i c) tendencja do specyficznej, balladowej zdobności w ukształtowaniu wyrazu poetyckiego i w kompozycji utworu.

Brak w niej tylko jednego z postulatów, tego właśnie, który Mickiewicz określił w „Przedmowie“, zaznaczając, iż ballada winna być „w wyrażeniach prosta i naturalna“. Brak piętna ludowej naiwności i prymitywizmu „poezji gminnej“. Poeta poszedł tu jakby śladem Schillera, o którym sam powiada w „Przedmowie“, powołując się na słowa „Buterweka“, iż „nieco się oddalił.. od naturalności i prostoty, właściwej balladom szkockim“. Dopiski, w które tam i sam zaopatrzył pierwsze ze swych balladowych owoców, sugerując czytelnikom ich związek genetyczny z poezją „gminu“, początkowo miały zbyt skąpe pokrycie, jeśli chodzi o ton szczerzej, prymitywnej naiwności piosnek wiejskich.

Ale równolegle do linii: „To lubię“, „Świtez“ i „Świtezianka“ rozwijają się także dwie inne. Obie nawiązują do tendencji, zarysowanych już w „To lubię“. Pierwsza — rozwijając żartobliwy charakter „balladki dla Johasi“ — znajduje swój wyraz w „Tukaju“ i „Pani Twardowskiej“. Wkracza przy tym na nowe drogi wyrazu artystycznego, osiągając coraz wyższy stopień balladowej prostoty i przygotowując w ten sposób drogę dla tendencji stylowych trzeciej linii wileńsko-kowieńskich ballad Mickiewicza. Wiedzie ona poprzez nieudaną „Rybkę“ ku najwyższym osiągnięciom zbioru, ku „Liliom“ i „Powrotowi taty“. Opowieść o Krysi, zdradzonej przez „pana“, stoi jakby na pograniczu między pierwszą i trzecią linią ballad, reprezentując pośredni etap w drodze od artystycznej stylizacji „To lubię“ i „Świtezi“ — ku prostocie, prymitywizmowi i naiwności zarówno „Lilij“ jak i „Powrotu taty“. Obie ostatnie zajmują stanowisko szczytowe, analogiczne do pozycji „Świtezianki“ w szeregu ballad, reprezentujących pierwszy kierunek. Obie są końcowym etapem w drodze Mickiewicza ku prostocie i naturalności naiwnego na świat spojrzenia: „Lilie“ — jako stylizacja na prymityw ludowy, a „Powrót taty“ — jako wyraz dążenia do prymitywizmu dziecka¹.

¹ Por. Kleiner, *Mickiewicz, l. c.*, s. 277.

VI. Ballada „z pieśni gminnej“

Wątek „Lilij“ zgodny jest w najogólniejszych zarysach z rozwojem fabuły w dumach, opartych na motywie niewierności małżeńskiej¹. I tu i tam węzeł akcji splata się wskutek zdrady, a finał doprowadza do kary. Wina i kara — oto sprawa główna w problematyce, jaka się rysuje poza każdym ukształtowaniem tego schematu fabularnego.

Ale dla dum sentymentalnych nie jest to bynajmniej problem główny: cały ich wysiłek artystyczny idzie przede wszystkim w kierunku takiego przedstawienia sytuacji, jaka wynika w rezultacie zdrady, by wyzyskać wszystkie wzruszające walory wątku o żalonym losie niewinnie skrzywdzonej ofiary, — a potem w kierunku przejęcia czytelników grozą upiora i „larw“ piekielnych, porywających niewianną osobę w czeluści ognistej otchłani. Zgodnie z tradycją poetyki sentymentalnej rządzi tu niepodzielnie prawo prymatu tych stylowo-kompozycyjnych zabiegów, które zdążają ku wzmożeniu wzruszających efektów utworu. Stąd w centrum dum zbudowanych na wątku zdrady miłosnej stoi prawie zawsze postać zdradzona.

W „Liliach“ — odwrotnie: skoro postawiono tu problem winy, to nie mąż zdradzony, ale zdrajczyni stać się musi centralną osobą ballady. A i wina jej w zestawieniu z przestępstwami, jakie popełniają heroiny dum sentymentalnych, spotęgowana zostaje do rozmiarów okrutnej, „niesłychanej“ zbrodni, od której krwawą grozą zabarwia się całe opowiadanie. To nie jest tylko zdrajczyni, — to „męża zbójczyni żona“. Sam fakt zdrady miłosnej, zlekceważony, milczeniem pominięty, odchodzi gdzieś poza ramy czasowe utworu i z dala tylko — podobnie jak każdy szczegół fabuły — nabiera wagi w cieniu grozy, jaki pada nań od zbrodni zabójstwa. Nie pojawia się nawet w wyrzutach sumienia „Pani“. Powraca jeno w środkowych fragmentach ballady w postaci — jakże bardzo odmienionej, — w wątku tragicznie skomplikowanej miłości obu braci-rycerzy i zalecań się ich o rękę, która zabiła im brata.

Wina „Pani“ wobec męża wzrasta jeszcze bardziej, pogłębia się o nowe przekroczenia praw wierności małżeńskiej, obejmujące tym

¹ Takich np. jak Goreckiego, *Mścistaw i Halina, Rozmaitości lwowskie* 1820, s. 183, Szczepańskiego, *Zdziesiąt i Halina, Pamiętnik Lwowski* 1819, I, s. 145—152, Niemcewicza *Alondzo i Helena*, czy Lisieckiego duma w wierszu: *Poeta w fabryce broni, Tygodnik Polski*, 1820, II, s. 193—200

więcej, że dokonane w pełnej świadomości zbrodni, tak jeszcze świeżej, — w obliczu tego, który pogrzebiony „na łączce przy ruczaju“ ściga ją wyrzutami sumienia w postaci niejasnych halucynacji, — i w porozumieniu z tymi, którzy z tytułu związków krwi mścicielami brata, a nie zalotnikami o rękę jego żony, stać się powinni. Zbrodnia rozrasta się siłą jakiegoś fatalnego rozpędu, zagarnia coraz większą ilość osób i bezwolnych, zaślepionych pociąga nieuchronnie ku przepaści.

Ze zbrodnią i winowajczynią nie rozstajemy się ani na chwilę. Jak na przewodzie sądowym, zanim nastąpi wyrok i kara, poznać musimy nie tylko sam czyn i jego zewnętrzne okoliczności, ale także atmosferę moralną, z której wyrasta, — życie wewnętrzne, którego myśl zrodziła decyzję zbrodni. I jest to ważniejsze nawet, niż sam akt dokonanego przestępstwa. Toteż ballada krótko o nim informuje, a bardziej szczegółowe opowiadanie rozpoczyna dopiero od chwili utajonego pogrzebu „pana“ i rytualnej pieśni przy zasiewaniu kwiatów na grobie, w momencie, gdy przychodzi zazwyczaj czas na refleksje, żal i wyrzuty sumienia. I takie też znaczenie ma wszystko, cokolwiek się dzieje od pierwszej sceny począwszy. Są tu nie tylko fatalne, nieodwracalne konsekwencje zbrodni, ale także próba zatwardziałości grzesznika, — sondowanie, jak daleko sięga jego zła wola, chłód serca, egoizm motywów, obojętność na głos przestrogi, odzywający się raz po raz w sumieniu.

Tu właśnie zbieramy materiał dowodowy do wyroku, który nastąpi w finale, i stąd wyrasta poczucie słuszności i nieuniknionej konieczności kary, jaka spotyka w końcu winowajczynię. Ale nie my wydajemy ów wyrok, a kara nie przychodzi tu — jak w dumach sentymentalnych — z zewnątrz i mechanicznie. Jest w niej coś znacznie więcej, niż zemsta zdradzonego męża, więcej nawet — niż wyrok sprawiedliwości bożej. Tu karę przywołuje winowajczyni sama; sama bezwiednie gotuje sobie los, którego chciałaby uniknąć najbardziej. Sama odczuwa napółświadomie wymiar tej kary już wcześniej, zanim jeszcze krąg powiązanych ze sobą zdarzeń zamknął się nad nią ostatecznie, — odczuwa jako wyrok własnego sumienia:

...Ach! Nie dla mnie szczęście!
Nie dla mnie już zamęcie!
Boża nade mną kara,
Ściga mnie nocna mara...

Tragizm losu „pani“ — tak obcy czułym roztkliwieniom dum i sielanek sentymentalnych — ujawnia się już w natychmiastowej reakcji sumienia, które poczyna ją niepokoić od razu po zbrodni:

Pani zapomnieć trudno,
Nie wygnać z myśli grzechu.
Zawsze na sercu nudno,
Nigdy na ustach śmiechu,
Nigdy snu na źrenicy!

Wyratować ją może tylko „szczerą skrucha“, do czego daremnie wzywa pustelnik. Bo „pani“ — to typ zbrodniarki, która nie rozumie głosu sumienia, — to typ krańcowo odmienny od szablonu cnotliwych, sentymentalnych heroin z dum i powieści rycerskich, — to typ namiętnej, lekkomyślnej kobiety, która stara się ten głos zagłuszyć i za cenę wieczności prowadzi targ o powodzenie swych doczesnych zamiarów. Zaślepiona nie widzi, że traci w ten sposób jedyny środek ratunku, i głucha na wyrzuty sumienia, niepomna przestróg pustelnika, brnie w grzechu coraz dalej, zbliżając się nieuchronnie ku katastrofie. Wydaje jej się, że stoi u wrót odbudowanego szczęścia, gdy woła do braci męża:

Oto w wieńcu lilije,
Ach, czyż to są, czyje?
Kto mój mąż, kto kochanek?

— a nie wie, że wzywa w ten sposób męża-mściciela, chociaż ostrzegął ją pustelnik:

I mąż twój nie powróci,
Chyba zawołasz sama.

Nie jest to ś l e p e zrządzenie losu, wynik f a t a l n e g o zbiegu okoliczności. Przypadek, który działa tu w postaci lilij, rwanych na grobie, występuje jak gdyby na mocy upoważnienia nadprzyrodzonych wyroków bożych, nadających głębszy sens zdarzeniom pozornie niezwiązanym ze sobą i wymierzającym słuszną karę tam, gdzie zawodzi sprawiedliwość urzędów doczesnych. W ten sposób element cudowności, świat „dziwów“ tej ballady znajduje podwójne uzasadnienie: psychologiczne, jeśli chodzi o rzekome „przywidzenia“ winowajczyni, nękaney wyrzutami sumienia, i religijno-etyczne, jeśli chodzi o finałowe rozwiązanie wątku za pomocą interwencji upiora.

I tu raz jeszcze mamy okazję spostrzec, jak się gruntownie zmieniają w rękach Mickiewicza dawno zbanalizowane rekwizyty

poezji sentymentalnej. Przedstawicielem tego świata „dziwów“, wkraczającego w rozwój wątku ballady, jest postać pustelnika, nieznaną ani wersjom „gminnego“ pierwowzoru „Lilij“, ani tradycji pieśni ludowej w ogóle. Metrykę jego pochodzenia ustalić nie trudno: zawędrował tu prostą drogą, wiodącą od tzw. „epizodów“ epiki klasycystycznej i dum sentymentalnych poprzez filomackie ballady przyjaciół poety¹ — jako motyw, cieszący się szczególnym upodobaniem epoki poprzedniej. Na nowym terenie pojawił się nawet z całym zespołem dawnego otoczenia (w „dole“, w lesie, „nad strumykiem“, w „chatce“ samotnej). Ale funkcje, do których powołano go w tej balladzie, świadczą, że stary mieszkaniec sielankowych ustroni zaaklimatyzował się już na dobre w świecie romantycznej wyobraźni.

To nie wróżbita i nie czarownik według tradycji epiki klasycystycznej, ani sentymentalny przedstawiciel russowskiego hasła „powrotu do natury“, — to ambasador nadprzyrodzonej siły bożej, która z ukrycia rządzi losami ludzi, to powiernik sumienia „pani“, to starzec spokojny, wszystkowiedzący, obdarzony władzą wskrzeszania zmarłych, a jednocześnie sędzia tajemny, który umie dotrzeć do ukrytego wnętrza duszy ludzkiej. W rozmowie z nim, jak w lustrze, odbija się życie duchowe „pani“, jej niepokoje i rozterki wewnętrzne, jej tragiczna bezradność, prymitywizm doznań i ufna prostota naiwnej kobiety. Bo ma on jakąś cudowną władzę wyzwalania zwierzeń ludzkich, może dlatego, że słucha ich z życzliwym współczuciem, z żalem — może nawet z utajoną zgrozą —, ale bez gniewu, bez oburzenia, bez uniesienia strofujących z wysoka upominań. Ta postawa jego wobec grzechu „pani“, dziwnie spokojna, ojcowska i wyrozumiała, ta serdeczna bezpośredniość w stosunku do „córci“ — grzesznicy i mądra wstrzeźliwość przed jakimkolwiek naginaniem jej woli — otacza go aureolą jakiejś nieziemskiej świętości. Ani poznać w nim zbanalizowanej postaci sentymentalnych pustelników!

Podobnie motyw dzieci, jakże częsty w sielankach i dumach poprzedniego okresu, stosowany jako niezawodny sposób roztkliwiania czytelników za pomocą kontrastu dziecięcej niewinności, bezradności i naiwnie ufnego stosunku do świata w zestawieniu z okrucieństwem losu lub ludzi, z żalną dołą sierocą, z wyzyskiem nieczułych opie-

¹ Por. motyw pustelnika w *Wojnie chocimskiej* Krasickiego, w *Jagiellońdziej* Tomaszewskiego, w dumach Niemcewicza (*Edwin i Aniela*, *Zakonnik*, w niektórych śpiewach historycznych), w *Powieści o Leraku* Zana itp.

kunów¹ Tu motyw ten, potrącony jakby mimochodem, króciutko, w jedenastu wierszach zaledwie, bez jakichkolwiek bezpośrednich roztkliwień nad ich dołą, z realistycznym zamknięciem epizodu: „...nareszcie zapomniały...“ (w dumie sentymentalnej dzieci nie zapomniałyby napewno!) — służy nie tylko jako efekt kontrastu dziecięcej naiwności z grozą ich otoczenia, ale też jako motyw silnie uwypuklający trudną sytuację wewnętrzną „pani“: dzieci są dla niej pierwszym zetknięciem się z konsekwencjami zbrodni, budzą wyrzuty sumienia, a zmieszanie, w które wprawia ją ich pytanie, wypływa nie ze strachu przed ujawnieniem zbrodni (— nie trudno wszak było okłamać dzieci —), ale z uświadomienia sobie ciężaru tajemnicy, która obarczać będzie odtąd jej umysł, ze zrozumienia, że w atmosferze kłamstwa żyć już będzie wiecznie, że nie raz jeszcze przyjdzie jej odpowiadać na podobne pytania (w podobnej sytuacji wystąpi o kilkadziesiąt wierszy dalej, przy powitaniu z braćmi), że każde spojrzenie na dzieci przywodzić jej będzie na myśl ich ojca.

I chociaż dzieci zapomniały, „pani zapomnieć trudno“:

...bo często w nocnej porze
Coś stuka się na dworze,
Coś chodzi po świetlicy.
„Dzieci, woła, to ja to,
To ja, dzieci, wasz tato!“

Dzieci właśnie, a nie ją, żonę zbrodniczą, woła upiór, którego widzi nocą w rezultacie wyrzutów sumienia. Wokół dzieci skupiają się odtąd jej myśli o zamordowanym. Raz jeszcze okazuje się dowodnie, jak wszystko w tej balladzie podporządkowane jest postaci zbrodniarki i w przeciwieństwie do poezji sentymentalnej, która wprowadzając motyw dzieci wysuwała go zazwyczaj na czoło utworu jako element o samodzielnej funkcji, „Lilie“ wydzielają mu jedynie służebną rolę jako epizodu, wprowadzonego dla pełniejszego ukazania przeżyć wewnętrznych winowajczyni.

Zupełnie odmienną jest tu także postawa autora wobec stwarzanego przez się świata. Nie mamy w „Liliach“ do czynienia ani z jakąkolwiek — choćby słabo zarysowaną — osobowością narratora, jak było to we wszystkich trzech balladach pierwszej linii, ani też

¹ Por. Niemcewicz *Dzieci w lesie, Bajki i powieści*, II, 1820, Witwickiego *Sielanka, Jasio i Haneczka, Pamiętnik Warszawski*, 1822, I, s. 345—347, L. Szymany, *Zdanek i Helena, Dziennik Wileński*, 1818, I, s. 486—496, Konstanty M., *Brat i siostra, Wanda*, 1823, s. 162—163 i in.

z wyraźnie okazywanym współczuciem wobec nieszczęsnych losów postaci, jak bywa to stale niemal w ujęciu dum sentymentalnych. Tu od początku do końca panuje spokojna, beznamiętna relacja epika, który sam bezpośrednio ani nie sądzi swych postaci, ani też nie okazuje im żadnego współczucia.

„Bo idzie o pęd wypadków, nie o współczucie. Z nikim tu nie współczujemy. Obojętny jest mąż nieboszczyk, obojętni bracia. To właśnie pozwala na ujęcie samego zdarzenia w jego dynamice, w jego nastroju zgrozy“¹. A „dynamika uczuć — jak słusznie zauważa H. Schipper² — usuwa z utworu tony sentymentalne.“

Ta dynamika uczuć i zdarzeń sprawia, iż „Lilie“ mimo swej wielowierszowej rozległości, źle widzianej zazwyczaj w technice balladowej, nie są wcale balladą rozwlekłą. Podobnie jest z jej kompozycją. Mimo że brak tu takiego skoncentrowania fabuły, jak było to w „Świteziance“, a fabuła rozparcelowana jest na większą ilość epizodów sposobem, który przypomina raczej technikę epiki „szerszego oddechu“ niż zasadę balladowego skondensowania akcji, przecie trudno byłoby stwierdzić w niej przewagę elementów epickich. Wręcz odwrotnie: zarówno szybkie, szalone tempo zdarzeń, jak i upodobanie do dramatycznego ukazywania ich w działaniu, tak jakby wszystko się odbywało bezpośrednio przed oczyma czytelników, sprawia, iż wypada tu raczej mówić o przedstawianiu niż opowiadaniu fabuły.

Orzeczenia w ogromnej większości ujęte zostają w formę czasu teraźniejszego, choć nie brak także zestawiania obok siebie różnych form czasownikowych dla tym silniejszego podkreślenia efektu aktualnej sceniczności zdarzeń, szybko po sobie następujących lub trwających równocześnie przez jakiś dłuższy czy krótszy wycinek czasu³. Wystarczy zacytować urywek ze sceny po oświadczeniach braci:

To rzekli i stanęli,
Gniew ich i zazdrość piecze,
Ten to ów okiem strzeli,
Ten to ów słówko rzecze;
Usta sine przycięli.
W rękę ściskają miecze.

¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*, l. c., I, s. 279.

² *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 108.

³ A. Chorowiczowa, l. c., s. 82: „W scenach [Lilij] występują prawie wyłącznie słowa w czasie teraźniejszym; jeżeli kiedy tutaj zapłaczę się forma czasu przeszłego, to tylko wtedy, kiedy występuje jako bezpośrednia antecedencja jakiegoś faktu...“

To wrażenie sceniczności zwiększa w dodatku przewaga fragmentów dialogowych nad narracją. Nawet w odtwarzaniu myśli lub przeżyć wewnętrznych postaci znać tendencje do wypowiedzania ich w formie, którą można by traktować jako zastosowanie tzw. mowy pozornie zależnej. Np. o braciach:

Czekają; myślą sobie,
może powróci z wiosną?

W porównaniu z narracyjnością toku w „To lubię“ lub „Świtezii“ — różnica — zupełnie zasadnicza. Tu nawet wyrzuty sumienia zbrodniarki ujęto w dramatyczne sceny wizji.

Ta dramatyczna dynamika ballady znajduje także swój wyraz w jej ukształtowaniu stylowym. Stanowi ona prawdziwą rewelację poezji romantycznej i wysuwa „Lilie“ na wyjątkowe stanowisko w ewolucji sztuki poetyckiej w ogóle, a balladowej — w szczególności. Przejawia się to nie tylko w lakonicznej, ściągniętej składni zdań, w asyndetycznym ich powiązaniu, w surowej oszczędności słów, w pomijaniu ich tam, gdzie mogą być opuszczone bez szkody dla sensu, w dominującej roli czasowników w stosunku do innych części mowy, — i nie tylko w rytmie, krótkim, urywanym, a w miejscach szczególnego znaczenia uderzającym w męskie, silnie akcentowane zakończenia, ale także w doborze słów, w unikaniu wszelkiej poetyckiej zdobności, w prymitywizacji sposobów wyrazu, w celowej stylizacji na potoczność, powszedniość wypowiedzi, w świadomym nawiązywaniu do ludowej sztuki poetyckiej, a jednocześnie w śmiałych poszukiwaniach nowego wyrazu, czy to przy pomocy wzorów poezji obcej (Lenorowe onomatopeje), czy też w oparciu o tendencje zaznaczone w literaturze ojczystej (dyskusja o rymach męskich, rytmiczne i stylowe zbieżności z „Cyganką“ Zana i ze „Śmiercią zdrajcy“ Goreckiego).

Styl „Lilij“ — to zdecydowane i tym razem już bezkompromisowe zerwanie z szablonem poezji sentymentalnej, z którym w balladach pierwszej linii siedł poeta tam i sam na ugodę. Szczególnie wyraźnie występuje to w porównaniu ze „Świtezianką“: tam — z obliczeń ks. Piaszczyńskiego wypadło, że ilościowy stosunek epitetów do wierszy kształtował się jak 1 do 2,3. (Wszelkie zestawienia „Lilij“ ze „Świtezianką“ nie zmierzają — oczywiście — do wykazywania ewolucji w technice poetyckiej Mickiewicza, co byłoby zresztą niemożliwe ze względu na chronologię obu tych utworów. Chodzi tu jeno

o różnicę stylu między dwoma równoległe rozwijającymi się liniami ballad). W „Liliach“ stosunek ten wyraża się cyframi jak 1 do 14!¹. Rzadko trafiamy także na inwersje, takie zwłaszcza, które w poezji klasycystycznej stanowiły przedmiot szczególnych upodobań. Tak np. znajdujemy tu zaledwie 9 inwersji, polegających na rozdzielaniu przydawki przymiotnej od określanego przez nią rzeczownika, co wobec 353 wierszy ballady stwarza stosunek: 1:39, podczas gdy w „Świtezii“ wyrażał się on cyframi: 1:6,5. Brak również jakichkolwiek elementów typowo literackiej „zdobności“. Zarówno metafory, jak i porównania pojawiają się w „Liliach“ — w zestawieniu ze „Świtezianką“ — bardzo rzadko. Przy tym prawie zawsze należą do zwrotów utartych w mowie potocznej: „lato bieży“, „droga cnoty śliska“, „okiem strzeli“, „zbladła jak chusta“ itp.

A jest to nie tyle objaw tendencji do potoczności, czy realistycznej naturalności wypowiedzi, ile raczej zamię świadomej stylizacji na prymitywizm, surowość i prostotę twórczości ludowej. Stąd też wypływa tendencja do unikania wszelkich wyrazów i wyrażeń „literackich“, skłonność do słów zwyczajnych, w pojęciu ówczesnym — „gminnych“. Ta „gminność“ w doborze słów ballady uderzała chyba najsilniej ówczesnych czytelników wychowanych na poezji klasycystycznej, srogo przestrzegającej „szlachetności“ słownika poetyckiego. Tradycja ta ciążyć musiała i na Mickiewiczu, toteż przełamanie jej było dlań niemałą przeszkodą. Poeta bierze ją odważnie, z brawurą i to zapewne sprawia, że wiele z tych nowych — rzekomo „prostych“ czy ludowych — wyrażeń, nawtykanych jak rodzynki tam i sam w zdania ballady, odczuwamy i dziś także jako wyrazy zbyt już gminne i obniżające artystyczny efekt całości. Wystarczy przypomnieć takie wyrażenia, jak: „pani... l e c i“, „...oczy p r z e w r a c a w s ł u p“, „ten, to ów okiem s t r z e l i“, „coś... po krzakach s t ę k a“, a już najbardziej chyba owo zbyt swobodne zachowanie się upiora, gdy według relacji Pani:

I iskry z g ę b y sypie,
I ciągnie mię, i s z c z y p i e...

Jasne, że był to najbardziej radykalny i niezawodnie skuteczny sposób przewycięzania konwencjonalnej słodyczy w stylu dum sentymentalnych, ale prawem reakcji wahadło przesunięto już chyba

¹ 70% tych epitetów występuje w wypowiedziach postaci. W relacji autora trafiają się jeszcze rzadziej.

za daleko w stronę przeciwną i stąd te, odosobnione zresztą, wyrażenia, które mogą sprawiać wrażenie nieumotywowanej wulgaryzacji. Leżało to jednak na linii normalnej ewolucji, dokonywanej przez Mickiewicza w przekształcaniu dumy sentymentalnej na romantyczną balladę i etapu tego nie mógł poeta ominąć.

Ale ujęcie stylu „Lilij“ jako zerwania z szablonem poezji sentymentalnej określa go tylko ze strony negatywnej, nic nie mówiąc o pozytywnej zasadzie, która go kształtuje.

Jak już wspomniano — jest to zasada stylizacji na surowy prymitywizm poezji ludowej. Toteż spośród elementów, kształtujących stylowe znamiona ballad pierwszej linii, zachowane zostają jedynie te, których zastosowanie podkreślało tę zasadę i w mniejszej lub w większej mierze wchodziło w zespół środków stylowych, ustalonych tradycją pieśni gminnej.

Jak znacznej ewolucji dokonał poeta w pojęciu „ludowości“ od etapu „To lubię“, świadczy już choćby rola zdrobnień w stylu „Lilij“. Trafiają się one i tu jeszcze (wietrzyk, strumyk, chatka, łączka, koniki, szabelki, dziatki, kwiatki, chwilka), ale w porównaniu z „To lubię“ lub z „Rybką“ jest ich niewiele i 9 zacytowanych przykładów wyczerpuje bodaj całkowicie ich listę. W dodatku nie występują tu one ani jako jedyny, ani jako główny element stylizacji na prostotę ludową, jak jest to w tamtych utworach¹. Toteż i rola ich staje się tu bardzo znikoma.

Na pierwszy plan występują natomiast powtórzenia². Podobnie jak w „Świteziance“ pojawiają się w różnej postaci i tworzą jednolicie zorganizowany system intonacyjno-składniowego ukształtowania

¹ Por. W. Weintraub, l. c., s. 157. Nie sędzę, żeby to „względne ubóstwo deminutywów“ w *Liliach* wyływało z charakteru motywów ballady, które — zdaniem Weintrauba, — dawały mało okazji do ich zastosowania. Analiza zdrobnień u Mickiewicza — choćby w tychże *Liliach* — świadczy, że poeta potrafi wprowadzać je wbrew tonacji nastroju (por. „wietrzyk wieje“). Zmniejszenie roli zdrobnień w *Liliach* jest wynikiem: a) ewolucji techniki balladowej Mickiewicza i b) zasady stylizacji na wzór poezji gminnej, która wprowadziła szereg nowych i bardziej istotnych elementów ludowych, o jakich nie mogło być mowy tam, gdzie rządziła inna zasada, a ludowość była tylko „udaniem“, maską przybraną, lub motywacją romantycznych „dziwów“.

² O funkcji niektórych powtórzeń w *Liliach* por. Wojciechowski, l. c., s. 260—261.

wiersza. Nierównie częstsze są wypadki kilkakrotnego powtarzania pojedynczego słowa bez oddzielania tych powtórzeń innymi wyrazami:

Jadą, jadą w tę stronę...
Rzą, rzą koniki wrone...
Co, co? jak, jak? mój ojczel!

Jest to najprostszy i najbardziej bezpośredni sposób wyrażania podniecenia emocjonalnego przemawiających postaci, które wskutek wewnętrznego wzburzenia nie panują już nad swą mową w takim stopniu, by ukształtować ją w naturalną postać zdań pełnych, zaokrąglonych i zbudowanych według przestrzeganych zazwyczaj praw logiczno-gramatycznych. Najwyraźniej przejawia się to w powtórzeniach okrzyków, które same przez się nie oznaczają ani radości, ani przerażenia, ani niepokoju — i konkretnego zabarwienia emocjonalnego nabierają dopiero na tle kontekstu:

Pani na kształt upiora
Z krzykiem do chatki leci.
„Ha! ha! zsiniałe usta...
„Ha! mąż, ha! trup!“

Albo:

Ha! ha! mąż się nie dowie!

Prymitywizm powtórzeń tego rodzaju podkreślają dodatkowo onomatopieczne nagromadzenia wyrazów, analogiczne do sposobów oddawania wrażeń słuchowych przez dzieci:

Stuk stuk, stuk stuk!
Traf, traf, klamka odskoczy
Skrzyp, skrzyp i już nad łóżem... i in.

W tym samym prymitywnym stylu silnie wzburzonej wypowiedzi utrzymane są bezpośrednio po sobie następujące powtórzenia krótkich wyrażeń:

Po nim już, po nim już!
Nie czas już, ach, nie czas!
To ja, twój mąż, twój mąż! i in.

Efekt tych powtórzeń wzmożony zostaje kilkakrotnym nawrotem do każdego z zacytowanych wierszy (z wyj. pierwszego). Gdy do tego dodamy jeszcze i takie układy jak:

Bieży p r z e z łąki, p r z e z knieje

Tu z a lasem, z a stawem...

lub:

T e n i t e n się podoba,
lecz k t o weźmie, k t o straci...

to stwierdzona wyżej skłonność do bezpośredniego powtarzania pewnych wyrazów lub ich powiązań, jako prymitywnego-objawu dynamiki uczuć, nabierze funkcji systemu, kształtującego w ten sposób znaczny procent jej wierszy. W niektórych fragmentach staje się to nawet elementem organizującym intonacyjno-melodyjne właściwości wiersza:

J a d ą, j a d ą w tę stronę,
Tuman na drodze wielki,
R ż ą, r ż ą koniki wronie,
Ostre błyszczą szabelki.
J a d ą, j a d ą panowie,
Nieboszczyka bratowie.

Na tej samej linii stylowych tendencji leży także szerokie wykorzystanie polisyndetonu jako jednego ze sposobów wzmaganie nastroju grozy lub wzrastającego niepokoju w oczekiwaniu na coś niezwykłego. W przeciwieństwie do powtórzeń pierwszego typu, występujących przede wszystkim w bezpośrednich wypowiedziach postaci jako znamię ich wzburzenia, polisyndetyczne powiązania zdań stają się także jednym z podstawowych elementów oznaczania wzrostu napięcia emocjonalnego w kulminacyjnych fragmentach narracji autorskiej:

Bieży... i górą i dołem, i górą...

Albo:

I bieży, i staje,
I staje, i myśli, i słucha.

Podobnie w wypowiedziach postaci:

...i już nad łożem
Skrwawionym sięga nożem.
I iskry z gęby sypie,
I ciągnie mię i szczypie.

Raz wpada taki układ zdań w ton żalobnego zawodzenia nad grobem:

A on już leży w grobie,
A nad nim kwiatki rosna,
A rosna tak wysoko,
Jak on leży głęboko.

Tę samą funkcję wzmaganą liryczno-emocjonalnej sugestywności posiada zastosowanie anafory. Jeśli występuje w ramach jednego wersetu, dzieli go na części analogiczne składniowo:

O t o krew, o t o nóż...

K t o weźmie, a k t o straci...

J a k idzie i j a k dysze,
J a k dysze i j a k tupa...

Z paralelizmem składniowym — analogicznym lub przeciwstawnym— wiąże się także anafora niemal zawsze, ilekroć łączy ze sobą dwa sąsiednie wiersze:

Nigdy na u s t a c h śmiechu,
Nigdy s n u n a ż r e n i c y...

Bieży zaraz d o l a s u,
Bieży w dół d o s t r u m y k a...

Coś stuka się n a d w o r z e,
Coś chodzi p o ś w i e t l i c y...

Taki system anaforycznego wiązania narracji w dwuwiersze, analogiczny do stwierdzonej już skłonności bezpośredniego podwajania wyrazów lub ich zestawień w ramach jednego wersetu, kształtuje niekiedy dłuższe fragmenty ballady, organizując w ten sposób intonacyjne właściwości jej toku na wzór monotonnej, urywanej pieśni, czy recytacji przy wtórze melodii:

Do smaku im gospoda
 I gospodyni młoda.
 Jak dwaj u niej gościli,
 Tak ją dwaj polubili,
 Obu nadzieja łechce,
 Obadwaj zjęci trwogą,
 Życ bez niej żaden nie chce,
 Życ z nią obaj nie mogą...

Zbliżone znaczenie posiadają również takie powtórzenia, w których koniec okresu składniowego zostaje jak gdyby podchwycony przez początek następnego. „Podchwytywanie“ takie, znamienne przede wszystkim dla prymitywnej techniki ustnego przekazywania tekstów poezji ludowej, służy tu już nie tyle zaakcentowaniu emocjonalno-li-rycznego tonu ballady, ile raczej stylizacji jej na wzór tradycyjnych sposobów „pieśni gminnej“. Toteż kształtuje ono nie tylko tekst ry-tualnej pieśni nad grobem, ale i jej bezpośrednie otoczenie:

Grób liliją z a s i e w a,
 Z a s i e w a j a c tak śpiewa:
 „Rośnij, kwiecie wysoko,
 J a k p a n l e ż y g ł ę b o k o;
 J a k p a n l e ż y g ł ę b o k o,
 Tak ty rośnij wysoko!“

Podobnie w stylu ludowego pieśniarza informuje poeta o czyn-nościach, zapowiedzianych uprzednio przez słowa postaci, powtarza-jąc bezpośrednio po nich poszczególne ich elementy w układzie od-wrotnym:

„Zaczekajmy dzień jaki,
 Poszlemy szukać wszędzie,
 Dziś, jutro pewnie będzie“.
 Posłali wszędzie sługi,
 Czekali dzień i drugi...¹

¹ Znamienne, że poeta dwukrotnie w podobny sposób oznacza przemija-nie czasu. Po raz pierwszy — między zbrodnią a przyjazdem braci:

Czekają wieczór dzieci,
 Czekają drugi, trzeci,
 Czekają tydzień cały...

Po raz wtóry — między przybyciem braci, a ich oświadczeniami — w dwu na-wrotach:

Łączy się to także z systemem nawracania raz po raz do tych samych lub analogicznych sformułowań, powtarzających w mniejszych lub większych odstępach pojedyncze wiersze lub całe ich zespoły. System ten — obok wyraźnej skłonności do parzystego szeregowania składniowo-rytmicznych elementów wiersza — stanowi nie tylko podstawowy czynnik stylowego ukształtowania „Lilij“, ale staje się także jednym ze sposobów wznoszenia i wiązania ze sobą kompozycyjnego rusztowania ballady. A równocześnie służy jako jeszcze jeden objaw stylizacji na wzór prymitywnej techniki poetyckiej, stosowanej zazwyczaj w ustnych przekazach tekstu, gdy śpiewak dla ułatwienia sobie zadania powraca do wprowadzonych już raz formułek na oznaczenie tych samych lub podobnych czynności, zdarzeń, czy dekoracyj scenicznych.

Z takimi nawrotami większych zespołów wierszowych spotkał się także w „Świteziance“, ale tam ograniczały się one do trzech zespołów, powtarzały się tylko dwukrotnie i wszystkie zmierzały ku silniejszemu zaznaczeniu kulminacyjnego punktu ballady, ujmując ją w krąg kół zarysowanych niemal koncentrycznie.

Tu natomiast mamy do czynienia z systemem równoległych nawrotów, z których każdy idzie własną, odrębną drogą. Jedne polegają na kilkakrotnym powtórzeniu wiersza. I wówczas zasięg ich ograniczony zostaje do ram pewnego fragmentu ballady, jak to jest np. w zakończeniu utworu z trzykrotnie powracającym wierszem: „...To mój, to mój, to mój!“, wyzyskanym przez nawiązanie doń w końcowej odpowiedzi upióra:

Mój wieniec i ty moja,
Kwiat na mym rwany grobie...
...Wy moi, wieniec mój...`

Zachodzi drogę pani:
„Bracia moi kochani...
...Wszak czekaliście dłużej,
Czekajcie trochę jeszcze!“
Czekają. Przyszła zima,
Brata nie ma i nie ma.
Czekają; myślą sobie,
Może powróci z wiosną?

Po czterech wierszach: „...I wiosnę przeczekali...“, a po trzech następnych — jeszcze raz:

Że chcą jechać, udają,
A tymczasem czekają,
Czekają aż do lata,
Zapominają brata.

Ale w tejże przemowie upióra powtarza się także wiersz:

To ja twój mąż, twój mąż!

To ja twój mąż, wasz brat!

który z jednej strony jest — podobnie jak i poprzednie wiersze — odpowiedzią na słowa braci: „To mój, to mój, to mój!“ — z drugiej zaś — stanowi jeszcze jedno powtórzenie analogicznych odezwań się widma w poprzednich fragmentach ballady. Po raz pierwszy w wezwaniu do dzieci:

Dzieci, woła, to ja to,
To ja, dzieci, wasz tato.

Po raz drugi — w wizji pani, której się wydaje, że coś „szepce do niej“: „To ja twój mąż, twój mąż!“ Słowa te po sześciu wierszach powracają raz jeszcze, jako wytwór echa.

Równolegle i w powiązaniu z tą linią powtórzeń idą inne, uderzające wciąż w ten sam motyw „męża“. W pierwszych fragmentach ballady słowo to kojarzy się z wyobrażeniem trupa:

Ha! mąż, ha! trup!
Gdzie on? gdzie mąż? gdzie trup?

W drugiej połowie — jakby na oznaczenie zmiany w psychicznej postawie „pani“ i odtworzenie przedmiotu jej pożądań — dwukrotnie powraca rym: zamęcie — szczęście, a „mąż“ kojarzy się ze słowem: „kochanek“. Pierwszy raz w słowach pustelnika: „Ten mąż twój, ten kochanek“, drugi raz w zapytaniu zbrodniczej żony: „Kto mój mąż, kto kochanek?“

Z podobnie skomplikowanych linii składa się znaczna część ballady. Jedne z nich podkreślają analogię powtarzającej się sytuacji i stanowią jak gdyby słupy graniczne, oddzielające poszczególne części utworu. Tak jest np. z powtórzeniem całych zespołów wierszowych, związanych z dwukrotną wizją „pani“ u pustelnika. Inne stają się jakby powracającym motywem akompaniamentu, którego zmiany w ukształtowaniu słownym są jednocześnie wyrazem zmian, które w międzyczasie zaszły w rozwijającym się wątku akcji. Stanowią one z jednej strony jakby zewnętrzny wyraz i miarę tego rozwoju, z drugiej zaś — zatrzymują uwagę na jakimś szczególe, dla przebiegu akcji pozornie niepotrzebnym, z niedomówioną sugestią, że poza nim

jak poza symbolem, ukrywa się jakiś głębszy sens całego opowiadania, myśl większej wagi, — szerszy, bogatszy plan „znień“ ballady, których wyrazem jedynie są zdarzenia akcji i postaci biorące w niej udział.

Takie symboliczne znaczenie, dzięki któremu fabuła odkrywa jakieś nieskończone, ogólno-ludzkie i wiecznie aktualne perspektywy ideowe, posiada tytułowy motyw lilij. Na nim się opiera główne trzykrotne powtórzenie czterowierszowego zespołu o kwiatach, które rosną tak wysoko, „jak pan leży głęboko“. Umieszczone na początku, w środku i w końcu ballady, zaznaczają w najogólniejszym zarysie podział jej na dwa główne fragmenty. Zmiany wprowadzone do sformułowania słownego tego czterowiersza służą jednocześnie jako miara tych zmian, które w międzyczasie zaszły w rozwoju akcji: upływa czas, mija zima i wiosna, i lato, a kwiecie wciąż rośnie i rośnie, jak rosnać będzie już zawsze nad cerkwią, która zapadła się w głąb kryjąc w ziemi wszystkich aktorów ballady. Przy tym one to — jedyny świadek zbrodni — stają się podobnie jak żurawie w Schillerowskiej balladzie o Ibikusie¹, głównym motywem akcji, dzięki któremu dokonywa się akt nieodwołalnej sprawiedliwości.

Powtórzenia stanowią w „Liliach“ jeden z podstawowych, ale bynajmniej nie jedyny czynnik stylizacji na wzór prymitywu ludowego. Przejawia się to zwłaszcza w dziedzinie składni, w której działa cały system środków, nieznanych sztuce poetyckiej dum i sielanek sentymentalnych. Budowa zdań w „Liliach“ opiera się na zasadach zupełnie innych, niż było to w „To lubię“, „Świtezi“, lub „Świteziance“. W pierwszych dwóch występowała nieśpieszna, epicka narracja, zbliżona do potocznego toku swobodnej gawędy; w „Świteziance“, przybranej w szatę kunsztownej poezji, zdania rozwijały się jakby według praw śpiewu, powiązane były w płynną melodyjność intonacyjno-rytmicznych kadencji; w „Liliach“ od razu, od początku uchwyce ni jesteśmy w wartki prąd zdań, rwących naprzód, analogicznie do błyskawicznego toku zdarzeń. To już nie narracja gawędy, ale dynamiczne sprawozdanie świadka odtwarzającego w krótkich, urywanych, ściągniętych zdaniach to, co się równocześnie rozgrywa przed jego oczyma. To nie jest śpiewna, kunsztowna mowa poetyckiej stylizacji, ale nerwowe, szybkie i zmienne tempo powiązań składniowych, uzależnionych jakby w swej wewnętrznej strukturze od charakteru i przebiegu zdarzeń, które przedstawia.

¹ Por. Chorowiczowa A., l. c., s. 72.

Stąd tak znaczna ilość zdań ściągniętych, z pominięciem słów zbędnych, wyrażen tego rodzaju, jak:

Pani zapomnieć trudno,
Nie wygnać z myśli grzechu,
Zawsze na sercu nudno,
Nigdy na ustach śmiechu...

Lakoniczna energia tych zdań wzrasta przez zestawienie ich z wyrażeniami, składającymi się wyłącznie niemal z orzeczeń. Stąd tak znaczna przewaga czasowników w stylu „Lilij“ — jeszcze jeden objaw dramatyczności ich wyrazu artystycznego:

Czekają. Przyszła zima,
Brata nie ma i nie ma.
Czekają; myślą sobie,
Może powróci z wiosną...

Albo:

I staje, i myśli, i słucha,
Słucha, zrywa się, bieży...

Dążenie do lakonicznej dramatyczności i ludowego prymitywizmu składni powoduje przewagę asyndetycznych sposobów łączenia zdań ze sobą i wiązania ich na zasadzie stosunku współrzędnego. W rezultacie spotkamy w „Liliach“ stosunkowo niewiele zdań złożonych podrzędnie, przy tym większość z nich przypadnie na fragmenty dialogu postaci, a nie narracji autora. Osłabia to jeszcze bardziej logiczną nić powiązań kompozycyjnych, wzmacniając jednocześnie konstrukcyjną rolę jej zdarzeń. Dynamika akcji wkracza tu jako decydujący czynnik rozwijania zdań, zestawionych współrzędnie i najczęściej bez powiązania ich za pomocą spójnika:

Kłóca się źli młodzieńce;
Ten mówi, ten zaprzecza,
Dobyli z pochew miecza,
Wszczyna się srogi bój,
Szarpią do siebie wieńce:
„To mój, to mój, to mój!”

A jednocześnie — skutek całkowitej niemal zgodności składniowego i metrycznego podziału słów — tok wiersza układa się najczęściej w następstwo krótkich siedmiogłoskowych wersetów, z których każdy niemal stanowi wydzieloną, autonomicznie samodzielną całość składniową. Podkreśla to jeszcze bardziej przedziały metryczne, wysuwając je na stanowisko głównego elementu intonacyjno-melodyjnej struktury wiersza.

Zwarte, trójakcentowe wycinki metryczne wersetów, opartych o zasadę 7-zgłoskowca, ale od czasu do czasu włączającego także 8-, 9-, 6-, a nawet 4-zgłoskowce, stanowią rewelacyjną nowość w zakresie dotychczasowej wersyfikacji. Polega ona przede wszystkim na zwiększeniu organizującej roli jej tonicznego elementu przy jednoczesnym osłabieniu zasady sylabicznej. Przejawia się to nie tyle w tendencji do trójakcentowca, który w wycinkach 7-zgłoskowych stanowi naturalny i najłatwiejszy sposób rozwiązania stosunków akcentowych, ile raczej w łączeniu ze sobą w jeden łańcuch rytmiczny wierszy różnych ze względu na ilość sylab, oraz w technice wprowadzania w tok wierszy 7-zgłoskowych o zakończeniu żeńskim — odpowiadającym im 6-zgłoskowców z zakończeniem męskim.

Samo wprowadzenie rymów męskich było w „Balladach“ Mickiewicza przekroczeniem zasad poetyki klasycystycznej. Po raz pierwszy pojawiają się one w „To lubię“. Ale tam mieliśmy do czynienia z zachowaniem sylabicznej zasady metrycznej kosztem tonicznej jednolitości toku: na tło ośmiozgłoskowców ze stałym akcentem na przedostatniej sylabie (— — — — — / —) rzucono dwa ośmiozgłoskowce z akcentem na ostatniej (— — — — — — /). Zasada sylabizmu w odczuciu poety okazała się silniejsza od tonicznej.

W „Liliach“ obserwujemy już zjawisko odwrotne: połączenie wierszy, różnych ze względu na ilość sylab (6 i 7-zgłoskowców), ale jednolitych, jeśli chodzi o zachowanie stałego akcentu (na szóstej sylabie) według wzoru:

Zemdlą i upadą,	— / — / — / —
Oczy przewraca w súp,	/ — — — / — /
Z trwogą dokoła rzuca,	/ — — — / — / —
„Gdzie on? gdzie mąż? gdzie trup?“ ¹	— / — — / — /

¹ Raz tylko pojawia się w *Liliach* zjawisko odwrotne: wprowadzenie męskich zakończeń z zachowaniem izosylabizmu, a naruszeniem zasady akcentu stałego:

„Czy nie jadą tu goście?	— — — / — — — / —
Idź na gościniec i w las,	/ — — — / — — — /
Czy kto nie jedzie do nas?“	— / — — / — — — /

Ale stanowi to zaledwie 5,4% wszystkich (37) wypadków wprowadzenia do *Lilij* zakończenia męskiego (dwa z nich realizują 4-zgłoskowce — / — — — a jeden — 7-zgłoskowiec męski łączy się z ośmiozgłoskowcem żeńskim i stanowi wypadek analogiczny metrycznie do połączenia 6-zgłoskowców męskich z siedmiozgłoskowcami żeńskimi) oraz nie podważa bynajmniej słuszności wniosku o przewadze elementów tonicznych w technice łączenia ze sobą wierszy o różnym spadku.

Zarówno krótkość miary, jak i silne zaakcentowanie granic wierszowego układu „Lilij“ stwarza urywany, skoczny tok ich rytmu, który tanecznością swą — jak słusznie zauważono¹ — sprzeczny jest na pozór z „ponurą treścią ballady“. Na pozór — bo w istocie rzeczy stanowi znakomity przykład wyzyskania efektu dysonansu artystycznego jako jeszcze jednego sposobu uwydatnienia grozy przy całkowitej zgodności z naczelną zasadą stylizacji na wzór prymitywu twórczości ludowej.

Zasadę tę realizuje także całkowita swoboda w powiązaniu ze sobą większych kompleksów wierszy. W przeciwieństwie do ballad omówionych wyżej, tok „Lilij“ nie jest powiązany w ścisłe rygory powracających niezmiennie strof: rozwija się bez jakiegokolwiek przyjętej z góry zasady, od czasu do czasu powracają wiersze o odmiennej strukturze metrycznej, powracają identyczne sformułowania słowne — i one to po części zastępują tu strofy w oznaczaniu przebytej już drogi wątku i poszczególnych etapów jego rozwoju, ale daremnie by szukać w tym zasad jakiejś regularnej prawidłowości tkwiącej poza rozwojem wydarzeń. Dynamika akcji jako konstrukcyjna zasada całości i tu uszanowana została w całej pełni.

Znaczenie „Lilij“ w ewolucji sztuki balladowej Mickiewicza polega na konsekwentnym przeprowadzeniu stylizacji zarówno tematyki, jak i materiału językowego na wzór prymitywu ludowego. Jakby na dowód, że stać go również na typ ballady „gminnej“ — już nie z maski tylko jak poprzednio — dał próbkę poezji, o której marzył już w r. 1819 Lach Szyрма, gdy pisząc o „Lenorze“ zwracał uwagę na pieśni ludowe, „z których niejedna warta pióra polskiego Bürgera i z czasem może się go doczeka“². Polską „Lenorą“ stała się później „Ucieczka“, ale „Liliom“ — a nie „Ucieczce“ przyznać należy to znaczenie, jakie w ewolucji sztuki balladowej odegrała gdzie indziej „Lenora“. „Ucieczka“ jest już tylko dalszą konsekwencją artystyczną tej rewolucji poetyckiej, jaką w istocie rzeczy były „Lilie“ w bezkompromisowym dążeniu do całkowitego zerwania ze stylem poezji sentymentalnej, — do porzucenia metody częściowego choćby wykorzystania jej techniki, do wytworzenia nowych środków wyrazu artystycznego w oparciu o prymityw ludowy.

¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*, l. c., s. 279.

² *Uwagi nad Balladą „Leonora“ Bürgera*, *Pamiętnik Naukowy* 1819, II, s. 281.

Jeśli pierwszy tomik Mickiewicza zyskał tak łatwo w krytyce miano manifestu nowej szkoły literackiej — to tytuł ten wysłużyły mu przede wszystkim „Lilie“, a nie „Romantyczność“, mimo jej polemiczno-programowego przeznaczenia. I chociaż pojawienie się tej ballady poprzedzają, a częściowo może i przygotowują utwory innych poetów tego okresu — przede wszystkim „Cyganka“ Zana¹ — to jednak ona właśnie, a nie tamte utwory i nie poprzednie ballady Mickiewicza, zjawia się jako pierwsza rewelacja poezji romantycznej na gruncie literatury polskiej.

VII. „Balladka w siermiędze“

Drugą rewelacją — przez dłuższy czas niedocenianą, skrytykowaną nawet w gronie najbliższych przyjaciół poety, była ballada pt. „Powrót taty“. Wyrosła z tej samej tendencji do prymitywizacji, co i „Lilie“: tam wzorem była twórczość ludowa, tu chodziło o ujęcie fabuły ze stanowiska naiwnego prymitywizmu dziecka². Jego oczyma oglądamy fikcyjny świat ballady i całe to zdarzenie — zdawało by się — tak nieprawdopodobne, jak nieprawdopodobne bywają sny dziecięce o katastrofach rodzinnych, w których tradycyjną postacią są zbójcy. Jak w bajkach dla dzieci jawią się tu oni w „rytualnej“ liczbie dwunastu i z całym przepisowym rynsztunkiem rekwizytów związanych z ich strasznym zawodem. Aparat wyobraźni nastawiony na tory zasłyszanych w dzieciństwie opowieści o takich brodatych mistrzach zbójckiego rzemiosła, rozbudowuje bez trudu każdy szczegół ballady w system powiązanych z nim wyobrażeń, ujmując to nieprawdopodobne zdarzenie w realistyczną oprawę otoczenia.

Fabuła utworu w przeciwieństwie do poprzednich nie opiera się na żadnym z motywów „dziwności“ romantycznej. Cud dokonywa się tu poza sceną głównego zdarzenia i poza możliwościami obserwacji ludzkiej, zachodzi w głębi duszy zbójckiej herszta i ukazany zostaje w bezpośredniej jego relacji. Tajemnicza cudowność zdarzenia znajduje swój wyraz we wstrzemięźliwym niedomówieniu, w urwaniu zdania wskazującego jedynie na okoliczności, które zwiększyły oddziaływanie siły modlitw dziecięcych:

¹ A może i *Śmierć zdrajcy ojczyzny* Goreckiego (por. G. Korbut, *Mickiewicz — Gorecki, Ruch Literacki* 1928, s. 5—6.

² Kleiner, l. c., s. 277.

Słucham, ojczyście przyszedł na myśl strony,
 Buława upadła z ręki...
 Ach! ja mam żonę i u mojej żony
 Jest synek taki maleńki...¹

W zbójckiej duszy obudziło się — człowieczeństwo. Zdarzenie — zdawałoby się — nieprawdopodobne staje się nagle takie jasne, zrozumiałe i proste, jak jasne i oczywiste w odczuciu dziecka winno być przekonanie, iż nie może być złym człowiekiem ten, kto jest takim samym dobrym „tata“ dla maleńkiego synka, jak dla nich jest ich własny „tato“, który „rodzynki w koszyku“ przywozi im z podróży.

Cały zespół elementów fabularnych, skupionych wokół ważnego wydarzenia „w rodzinie“ i przypominających tak żywą wówczas tradycję mieszczańskiej dramy „familijnej“, zarówno jak i oparcie konstrukcji utworu na motywie dzieci¹, z takim upodobaniem wprowadzanych dla roztkliwiania czytelników do fabuły dum i sielanek epoki poprzedniej — mogłyby nasuwać przypuszczenie, że ballada czerpie swe soki z zamaskowanego podkładu sentymentalizmu. Ale — jak słusznie zauważono² — w „Powrocie taty“ „jesteśmy tak daleko od pasywności sentymentalnej, jak daleko jest romantyczny zbój od czułego pasterza“. Przemiana, która się w nim dokonała, nie wypływa ze stopniowej ewolucji wskutek konsekwentnego oświecania umysłu i serca, w myśl pedagogicznych założeń XVIII wieku; zachodzi nagle i nieoczekiwanie, w jakimś irracjonalnym, uczuciowym porywie, zgodnie z teorią romantyzmu, który w zbrodniarzu umiał dostrzec człowieka, „łącząc często zbrodnie ze szlachetnością“³.

A i dzieci, ujęte realistycznie i wprowadzone do utworu jako postaci, biorące żywy udział w przebiegu akcji nie są wcale podobne ani do Jasia i Haneczki z „sielanki“ Witwickiego⁴, ani do synka Zdan-ka i Heliny w „dumce“ Szyrmy⁵, ani nawet do sierot z „dumy“ Niemcewicza, która podobnie jak i „Powrót taty“ stawia obok siebie okrucieństwo zbójców i naiwność bezbronnych dzieci („Dzieci w lesie“). Tam służyć miały tkliwemu rozrzewnieniu czytelnika i dlatego przypadała im zazwyczaj rola biernych, niewinnych ofiar, pokrzywdzonych

¹ Podkreślał to pierwotny tytuł ballady: *Dzieci*.

² Skwarczyńska, l. c., s. 69.

³ Górski Konrad, *Pogląd młodego Mickiewicza na świat*, Warszawa 1925, s. 110.

⁴ *Sielanka, Jasio i Haneczka, Pamiętnik Warszawski* 1822, I, s. 345—347.

⁵ *Dziennik Wileński* 1818, I, s. 486—496.

przez los lub ludzi, tu są głównym, dynamicznym motywem, ukazanym realistycznie i w ruchu szybko rozwijającej się akcji: „biegą... pod słup“, klękają przed obrazem, modlą się i śpiewają, a potem gwarem radości witają powrót taty: „skoczyły dzieci i krzyczą jak mogą“, by za chwilę — wobec napaści zbójców — uciec w popłochu pod opiekuńczy płaszcz ojca.

Stanowią przy tym w przeciwieństwie do tamtych dzieci z „dum“ i „sielanek“ rozstrzygający element wątku, dzięki nim bowiem dokonuje się szczęśliwe przełamanie komplikacji i wyzwolenie rodziny od katastrofy, która tak blisko już się otarła o ściany ich domowego szczęścia.

„Dzieci“ są tu tak różne od wizerunków „sierot“ sentymentalnych, jak różne są ich modlitwy. Jasio i Haneczka modlą się także, podobnie jak i młodsze rodzeństwo ich „brat i siostra“ z dumy Konstantego M.¹:

Przyszli na cmentarz ponury,
Ręce oboje złożyli,
A wzniośszy oczy do góry,
W ten sposób Boga prosili:

„Boże, co mieszkasz w niebie!
Spojrzyj na sieroty same,
Prosiemy jak ojca ciebie:
Daj nam ujrzeć naszą mamę!“

Konwencjonalizm sentymentalnego, literackiego ukształtowania tej modlitwy i obrazka dzieci przebija w tym urywku z taką samą siłą, jak i troska o odtworzenie naiwności dziecięcej, zrealizowana tu z tak znikomym efektem artystycznym.

U Mickiewicza odwrotnie: ani za grosz konwencjonalizmu lub jakiegokolwiek „literackości“ opracowania, naturalna prostota i realistyczna mechaniczność tej kolejki dziecięcych pacierzy usuwa jakby całkowicie wszelki cień stylizacji poetyckiej². Wpierw zwykle słowa codziennego pacierza, zacytowane bez zmian, jako bezpośrednia wypowiedź modlących się dzieci, potem „skróć“ ich modlitwy w postaci prozaicznego niemal wyliczenia i znowuż powrót do bezpośrednio cytowanych słów modlitwy.

¹ *Brat i siostra*, Wanda 1823, s. 162—163.

² Te „długie dzieci pacierze“ raziły przyjaciół poety, nawet Czeczota, który przyjął *Powrót taty* przychylniej niż inni. (Por. list Czeczota z 3. II. 1821, *Korespondencja Filomatów*, III, s. 136—137).

W innej też oprawie rozgrywają się obie te sceny. Tam — dekoracje ukształtowane modą sentymentalnej poezji: akcja rozgrywa się późnym wieczorem, w obliczu księżyca i grobu, w otoczeniu „ponurego“ cmentarza. U Witwickiego Jasio i Haneczka klękają „na trawce“, a gdy kończą swą skargę do matki:

...I księżyc skrył się za chmury,
I wiatery z lasu leci,
Rozlał się smutek ponury...

Tu natomiast odbywa się wszystko w skąpych, ale realistycznych zarysach otoczenia, w doborze szczegółów rządzi zasada ich powszedniej, codziennej zwykłości. Takie słupy z figurą u rozstajnych dróg poza rogatkami miasta — to przecie typowy szczegół naszego krajobrazu.

Tę samą tendencję do realistycznego ujęcia wątku w chronologicznej kolejności jego faz, bez próby skomplikowania go za pomocą czasowego przetasowania zdarzeń, okrywania mrokiem tajemnicy niektórych jego fragmentów lub intrygowania czytelników częściami ujawnianiem dalszych etapów akcji — zdradza także kompozycyjna technika „Powrotu taty“. W narracji autora znać jakby naiwną troskę o dokładne przedstawienie wszystkiego „po kolei“, pozornie bez skrótów i opuszczeń; znamionujących typ opowiadania literackiego. Pedanteria w wyliczaniu wszystkich czynności dzieci, ze ścisłym oznaczaniem ich czasowej następczości, jest jednym z kompozycyjnych elementów ballady, związanych ściśle ze stylizacją jej na wzór opowiadań prymitywnych.

Prymitywizm ten nie wyklucza dramatycznej techniki ukazywania zdarzeń w sposób analogiczny do tego, którym posługiwał się Mickiewicz także w „Liliach“ i w „Świteziance“. Podobnie jak i tam ogromna większość orzeczeń występuje w formie czasu teraźniejszego. Czas przeszły pojawia się tylko wtedy, gdy w grę wchodzi czynności lub zdarzenia o różnej płaszczyźnie czasowej. Kilkakrotnie występuje także czas przyszły, bądź to na oznaczenie naglej, szybkiej czynności („wyjmą“, „odskoczą“), bądź też w wyrazach zapowiadających cytaty słów którejs z postaci („zawoła“, „odpowie“, „krzyknie“).

I ę bezpośrednie odezwania się postaci stanowią najbardziej znamienny objaw dramatycznej techniki rozwijania akcji w „Powrocie taty“. Stanowią one wyraźną przewagę nad epicką relacją autora. Ballada otwiera się i zamyka zacytowaniem słów postaci. Jak w dra-

macie kurtyna się podnosi i odrazu wpadamy „in medias res“ — w dialog między matką i dziećmi¹. Słowa, które słyszymy, w krótkich, lakonicznych zdaniach spełniają rolę ekspozycji dramatu, wyjaśniającej początkową sytuację wątku i otwierającej wyraźne perspektywy dalszego rozwoju zdarzeń („...i pełno zbójców na drodze...“). W bezpośrednio zacytowanej opowieści „starszego zbójcy“ kryje się właściwe jądro ballady, najważniejsze zdarzenie jej akcji i motywacja pomyślnego rozwiązania komplikacji. Po ostatnich jego zdaniach zapada kurtyna bez słowa dodatku, refleksji lub wyjaśnienia ze strony autora. Ingerencja jego nie jest tu już potrzebna: wszystko, co najważniejsze, zostało powiedziane, a resztę zostawia się czytelnikowi. Owa reszta kryje tu — podobnie jak w „Liliach“ i „Switeziance“ — najbardziej istotny element ballady w ogóle, jej jakieś niedopowiedziane, aluzjami jeno wywołane wrażenie „drugiego“, głębszego „planu“ znaczeń — wbrew pozornej naiwności i prostoty zarówno fabuły, jak i jej kompozycyjnego ukształtowania.

W tym samym kierunku zmierza również stylowe opracowanie ballady. Brak epitetów, metafor, a nawet porównań jest tu jeszcze bardziej wyraźny niż w „Liliach“. Wypływa to z konsekwentnego unikania wszelkich objawów „literackości“, w dążeniu do wywołania iluzji potoczności zarówno w doborze słów ballady, jak i w jej rytmiczno-składniowym ukształtowaniu.

Technika, którą się w tym celu posługuje Mickiewicz, sprowadza się do wplątania od czasu do czasu słów i zwrotów o zabarwieniu wyraźnie potocznym. W ten sposób powstaje czynnik, który siłą swego oddziaływania obejmuje także obojętne elementy materiału językowego, włączając je w zespół środków współdziałających w kierunku potoczności stylu. Wystarczy zacytować choćby kilka przykładów:

Skoczyły dzieci i krzyczą, jak mogą...

[Kupiec] z wozu na ziemię wylała.

Ten sobie mówi, a ten sobie mówi,
Pełno radości i krzyku.

Pierwszy bym pałkę strzaskał na twojej głowie...

...Z początku porwał mię śmiech pusty... itp.

¹ Por. Chorowiczowa, l. c., s. 75.

Jeszcze wyraźniej występuje to w składni, przede wszystkim we fragmentach zawierających bezpośrednio wypowiedzi postaci. Jest tu jakby celowe ograniczanie zdań pełnych, takich zwłaszcza, które stanowią połączenie kilku zdań w stosunku podrzędnym. Niekiedy trafiamy na wyrażenia urwane, bezorzeczeniowe, czasem składające się z jednego lub dwu wyrazów, takie właśnie, jakich mnóstwo używamy w rozmowie potocznej, a unikamy w wypowiedziach uroczystych lub literackich.

Mama, czy zdrowa? ciotunia? domowi?
A ot, rozyнки w koszyku...¹

Kiedy indziej występują luźne zestawienia zdań niepowiązanych żadnymi węzłami gramatycznej współzależności, nawet tam, gdzie istnieje zupełnie wyraźny związek znaczeniowy, który łatwo byłoby ująć w jakieś powszechnie używane kategorie składniowych powiązań:

Dzisiaj nadchodzę, patrzę między chrósty:
Modlą się dziatki do Boga,
Słucham, z początku porwał mię śmiech pusty
A potem litość i trwoga.
Słucham, ojczyście przyszły na myśl strony,
Buława upadła z ręki...

W tej kategorii zjawisk stylowych leży również niechęć do tzw. mowy zależnej i lakoniczność, wyrażająca się w dopuszczaniu postaci do głosu bez uprzedniej zapowiedzi autora. Mickiewiczowi wystarczy w tych wypadkach dwukropek.

Całują ziemię, potem: W imię Ojca...

Z wozu na ziemię wylata:
„Ha, jak się macie? co się u was dzieje?...“.

W kierunku prymitywizacji i potoczności stylu idą także powtórzenia, i tu — podobnie jak w „Liliach“ — odgrywające wybitną rolę w stylu utworu. Przede wszystkim zwraca uwagę znaczna ilość naj-

¹ Zdania ściągnięte, analogiczne do tego o rozyńkach, spotykamy także w relacji autorskiej, np. w strofie o zbójcach: „Brody ich długie, kręcone wąsiska...“ Podobnie: „Pełno radości i krzyku...“, „Pełne zwierza bory...“, „Ja do lasu muszę...“.

prostsze, najbardziej prymitywnego ich typu: bezpośredniego podwajania pewnych słów lub zwrotów jako objawu silniejszego wzburzenia uczuciowego danej postaci. Tak właśnie, jak bywa to najczęściej w wypowiedzi potocznej:

Tato, ach, tato nasz jedzie!

Ach, bierzcie wozy, ach, bierzcie dostatek...

Wtem: „Stójcie, stójcie!“ — krzyknie starszy zbójca...

Pójdźcie o dziatki, pójdźcie wszystkie razem...

Zmiłuj się, zmiłuj nad tatem...

Wrażenie prymitywizmu sprawiają także pozorną niezdarnością swego ukształtowania zwroty, powtarzające na początku (zwykle najzupełniej niepotrzebnie) końcowe słowa zdań lub wyrażen poprzednich:

Im więc podziękuj za to, co się stało,
A jak się stało opowiem...

Ach, ja mam żonę i u mojej żony...

Idzie... aż zbojcy obskoczą dokoła,
A zbójców było dwunastu...

Podobne znaczenie posiada powtórzenie pierwszej strofy przez trzecią: wyliczenie czynności dzieci w tych samych słowach, w jakich przed chwilą wzywała je do tego matka, tak jakby opowieść wychodziła z ust ludowego narratora, który wykorzystując bieg zdarzeń fabuły chętnie powraca do sformułowań, raz już użytych. Odzywa się w tym technika stylizacji na ludowy prymityw, tak świetnie zaprezentowana już w „Liliach“. Zasada konsekwentnego unikania wszelkich elementów literackiej kunsztowności nie pozwoliła rozwinąć w „Powrocie taty“ innych możliwości powtórzeń, takich np. jak anafory, ale gatunkowe tendencje ballady okazały się dość silne, by wprowadzić przynajmniej jednowierszowe powtórzenie o charakterze jakby refrenu, powracającego trzykrotnie w postaci wyliczenia: „Za miasto, pod słupek, na wzgórek“ (po raz trzeci ze zmianami), lecz funkcja jego jest już nie tyle natury stylowego zjawiska, ile raczej wchodzi w skład kompozycyjnych elementów ballady.

Stylizacja na potoczność znalazła swój wyraz w składniowo-rytmicznych stosunkach „Powrotu taty“. Budowa strofy, podkre-

śląjąca paralelizm rytmiczny obu jej części (11 + 5; 11 + 5), z których każda składa się także z dwu nierównych odcinków, powtarzających (w znacznej większości wypadków) człon identyczny na początku: (5 + 6) + (5 + 3), objawia naturalną skłonność do jednostajnego i ostro zarysowanego „skandowania“, zgodnie z podziałem rytmicznym, zwłaszcza jeśli współdziałało z nim rozczłonkowanie składniowe. „Skandowanie“ takie byłoby jednak sprzeczne z zasadą stylową ballady ukształtowanej w całości na podstawie dążenia do „potoczności“ wyrazu poetyckiego. Toteż jednolity tok rytmicznego ukształtowania zostaje tu od czasu do czasu zamącony za pomocą składniowego zatarcia granicy niektórych wersów:

Tato nie wraca; ranki i wieczory
We łzach go czekam i trwodze...

Całują ziemię, potem: w imię Ojca,
Syna i Ducha świętego...

I litaniją do Najświętszej Matki
Starszy brat śpiewa...

Zabiera konie, a drugi
„Pieniądzy!“ krzyczy i buławą sięga...

Ach! ja mam żonę, i u mojej żony
Jest synek taki maleńki...

„Przerzuty“ składniowe tego rodzaju — bez podtrzymania ich za pomocą wprowadzenia niemetrycznej, składniowej pauzy w środku wersu — nie burzą jeszcze jednolitości rytmicznego toku ballady, zacierają jednak wyrazistość granic wierszowych, urozmaicają monotoność metrycznego podziału zdań, wprowadzają od czasu do czasu zmianę intonacyjnej interpretacji wiersza i w rezultacie nadają mu charakter pewnej swobody, podkreślając w ten sposób jego zbliżenie do struktury mowy potocznej.

Wszystko zatem w „Powrocie taty“, począwszy od zespołu wprowadzonych motywów, a kończąc na rytmiczno-składniowym ukształtowaniu jego wiersza, podporządkowane zostało podstawowej zasadzie jego stylu, zmierzającej do prymitywu naiwności dziecięcej, ku realizmowi w ujęciu zdarzeń i ludzi, ku prostocie i „potoczności“ wyrazu słownego ballady: I stąd ta szarość i jakby przeciętność jej szaty poetyckiej, zwłaszcza w zestawieniu z urokiem romantycznej „Świtezianki“ i z dynamiką dramatyczną „Lilij“.

Była to nowość zbyt daleko idąca, by prawdziwą poezję tej prostoty mogli odczuć czytelnicy współcześni Mickiewiczowi, wychowani w duchu klasycystycznych zasad retoryki i stylu wzniosłej „górnosci“. Toteż początkowo przypadła tej balladzie rola kopciuszka wśród innych utworów poety, pomieszczonych w pierwszym tomiku poezyj; odsuwano ją do kąta z dziecinnymi zabawkami — jako wiersz „dla dzieci“ — pisany nie na serio. Nawet w gronie najbliższych przyjaciół Mickiewicza nie rozumiano wartości „Powrotu taty“. Raziła ich prostota wyrazu, świadomie tu przez poetę zastosowana:

Ostatnia twoja ballada — pisze Malewski do Mickiewicza o „Powrocie taty“¹ — przedziwnie wymyślona, prowadzona, ale bardzo niedbale oddana. Powierzchnowość wcale zaniedbana; za to zaś najbardziej się gniewamy i przeciw wszystkim takim niewypracowanym kawałkom... negative głosuję..., to się sprzeciwia naszemu smakowi... Oprócz tego nie powinieneś się cofać i zaniedbywać. Jakaż pomiędzy „Dziećmi“, a ową do Joasi balladką co do zewnętrznej poezji różnica!

Rozwój talentu poety szedł znacznie szybciej, niż mogli za nim nadążyć jego przyjaciele — choćby nawet najzdolniejsi. Oni wciąż jeszcze tkwili na etapie, który Mickiewicz miał już daleko poza sobą; dla nich wciąż jeszcze miarą „smaku“ była kompromisowa „balladka“ dla Joasi, nazwana przez poetę „To lubię“. I świadomość dystansu między pozycją artystyczną twórcy „Ballad i romansów“, a grupą jego wileńskich przyjaciół — podyktowała zapewne Malewskiemu już w tydzień później słowa częściowego odwrotu, zacierając sens „nagany“ uprzedniej, ale bardzo trafnie podkreślając różnicę między artyzmem „Powrotu taty“ i ballad wcześniej poznanych:

Balladki, którą przysłałeś, prawdziwej wartości nie odgadłem; może jak się wczytam więcej w Göthego, może lepiej uczuję. O d t w o i c h d a w n y c h b a l l a d, c o d o j ę z y k a j e s t s a l t o m o r t a l e, d l a t e g o w y d a j e s i ę j a k w s i e r m i ę d z e...².

I jedynie czuły, sentymentalny Czeczot, sam z praktyki poetyckiej „balladysta“, zajął postawę przychylną wobec zganionej „balladki“, choć i on miał to i owo do przygany, a prawdziwej wartości utworu nie odgadł:

Wielce byłem rad przybyciu twojej balladki — pisał³ — Podobała mi się jej myśl tkliwa, prostota, niewykwintność i łatwość. Zganił Jeż[owski] i ja tuż za nim długie dzieci pacierze. Ale Jarosz [Malewski] nie przebaczył łatwo-

¹ List z 3. II. 1821, *Korespondencja Filomatów*, III, s. 134—135.

² List z 10. II. 1821, *ib.*, s. 156. Podkreślenia moje. — C. Z.

³ List z 3. II. 1821, *ib.*, s. 136—137.

ści i zaniedbania wykwinniejszego ubioru. Jemu twoja „Młodość“ [„Oda do młodości“] siedzi na pamięci. Ja ledwie że nic więcej, a szczególnie przy pierwszym czytaniu, bardzo więcej byłem kontent z balladki niż z hymnu. Tamtego razu nie rozumiałem, a tę — co do słowa.

Balladka „w siermiędze“ stanowiła — wraz z „Świtezianką“ — owoc końcowego etapu w ewolucji poetyckiej, którą reprezentował pierwszy, wileńsko-kowieński tomik „Poezji“ Mickiewicza, niosła w sobie zadatki dalszego rozwoju jego balladowej twórczości, które — utrwalone później wpływem poezji rosyjskiej — poszły w kierunku realizmu i wyrzeczenia się motywów ze świata „romantycznej dziwności“ („Czaty“, „Trzech budrysów“, „Alpuhara“).

Sam autor świadom był jej walorów. Świadczy o tym miejsce, jakie przydzielił w układzie zbioru: „Powrót taty“ i „Lilie“ stanowią jakby dwa szczytowe osiągnięcia, którymi pragnął zamknąć wyodrębnione cykle utworów, zamieszczonych w tomiku. Na początku, w środku i w końcu zamieścił wiersze, w których najsilniej dźwięczała nuta wypowiedzi osobistej: to są „Pierwiosnek“, „Kurhanek Maryli“ i „Dudarz“. Dalej przodujące miejsce wypadło balladzie polemiczno-programowej z manifestacyjnym tytułem: „Romantyczność“. Resztę ballad podzielił na dwie grupy: 1) rusańczaną, osnutą wokół Świtezi („Świtez“, „Świtezianka“ i „Rybka“) i 2) żartobliwą, w skład której prócz „To lubię“, „Pani Twardowskiej“ i „Tukaja“ włączył także epigramatyczną opowieść, przełożoną z Schillera: „Rękawiczkę“. Oba cykle zamknął balladami, które uważał snąć za osiągnięcia artystycznie najcenniejsze: pierwszy — „Powrotem taty“, drugi zaś — „Liliami“. Stojąc na krańcach dwu wyodrębniających się grup ballad, stanowią w kompozycji zbioru jakby refren naiwnego prymitywizmu: pieśni gminnej i bajki dziecięcej¹.

VIII. Z a s t r z e ż e n i a i w ą t p l i w o ś c i

W uwagach powyższych nie chodziło ani o odtworzenie procesu twórczego, ani też o wykazanie, iż wszystkie z omówionych właściwości ballad wypływały ze ś w i a d o m y c h tendencji artystycznych autora. Przedstawiony tu rozwój sztuki balladowej Mickiewicza był — oczywiście — bardziej powikłany, mniej równomierny i uświadomiony, niż w konstrukcji, która się wyłania z analizy stylo-

¹ Por. odmienną nieco interpretację kompozycji tomiku *Poezji* Mickiewicza u Chorowiczowej, l. c., s. 88—90.

wej pięciu wybranych jego ballad. Więcej było w nim zapewne skoków, niż stopniowego rozwijania zamierzonych właściwości, więcej intuicji, podświadomego wyczuwania i niewyrozumowanych decyzji artystycznych, niż rozmysłu i planowania, jasno zmierzającego do wytkniętych celów.

Dokonano tu analizy, której zadaniem było ukazać — jakby za pomocą zwolnionego rozkręcania taśmy filmowej — kolejne etapy w drodze poetyckiej Mickiewicza w ramach kilku równoległych linii jego ballad. W wyniku tej metody dopuszczono się pewnych uproszczeń i przejaskrawień — znowuż analogicznie do „zblizeń“ filmowych, sztucznie wyodrębniających niektóre zjawiska ze splotu otaczających je przedmiotów i okoliczności.

Wykroczenia metodyczne tych zabiegów rozgrzeszyć można o tyle, o ile się udało w uwagach powyższych zakreślić choćby z grubsza przebieg owego procesu, w którym nowe „formy się wyrobiają“ — jak powiada Mickiewicz w cytowanej u wstępu tych rozważań relacji Fr. Malewskiego.

Czesław Zgorzeński

24. III. 1948.