

Marta Piwińska

Ballady i romanse

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (36), 32-43

1995

Artykuł został 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.

Marta Piwińska

Ballady i romanse

Chcę wrócić do kwestii zarzuconej — a może odrzuconej — w badaniach i spojrzeć na *Ballady i romanse* jako na cykl. Wszyscy się zgadzają, że one są cyklem, dobitnie to stwierdzała M. Grabowska¹, wnikliwie bada wzajemny stosunek utworów K. Cysewski.² Traktowane to jest jako oczywistość, która nie wymaga ani specjalnych dowodów, ani zgłębiania. Ostatni poważnie zajął się tą sprawą Jarosław Maciejewski, który wskazał w jaki sposób Mickiewicz świadomie kształtował cykl i adaptował do niego ballady napisane wcześniej. Cykl ten, o wyraźnej jedności fabularnej, miał — wedle niego — być pierwotnie wydany w jednym tomie z *Dziadami* i pełnić wobec nich funkcje wprowadzające. Nie doszło do tego z powodów cenzuralnych, więc Mickiewicz adaptował cykl po raz drugi, wtedy do niego włączył *Panią Twardowską* i *Tukaja*.³ Hipotezy edytorskie nie potwierdziły się w badaniach nad rękopisami, jednak pewne argumenty Maciejewskiego warto, jak sądzę, podjąć. Cyklicznością nie zajmowali się właściwie Zgorzelski ani Opacki,

¹ M. Grabowska *Primula veris romantyzmu polskiego*, w: *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978, s. 25, 37.

² K. Cysewski *O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1987, zwł. str. 5, 221, 227.

³ J. Maciejewski *Historia powstawania „Dziadów” litewskich*, w: *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.

choć jej nie przeczyli i w swych badaniach ukazywali pewną jedność świata ballad. Bo też dotychczasowe próby skupiały się na określaniu kompozycji cyklu. Szukano logiki jego układu. Próby uporządkowania go na ballady „wodne”, „żartobliwe”, „historyczne”, czy też na część o „kobietach nieczułych” i „kobietach niewiernych” zniechęcają do podobnych przedsięwzięć. Toteż wydawcy *Dzieł wszystkich* piszą z niejaką rezygnacją:

Mimo pomysłowości włożonej w interpretację odtwarzającą myśl kompozycyjną autora w układzie *Ballad i romansów* żadna z nich nie wychodzi poza ramy konstrukcji hipotetycznej. Zagadnienie pozostaje zatem otwarte i – kto wie – czy możliwe w ogóle do rozwiązania bez rozszerzenia znanego dziś zespołu źródeł.⁴

Nie znalazłam nowego źródła. Pozwałam sobie jednak podjąć tę sprawę i nie godzę się z przegraną. Wychodzę od romantycznego pojęcia cyklu. Nie ma hasła „cykl” w *Słowniku Literatury Polskiej XIX wieku*. Zbyt wiele temu słownikowi zawdzięczam, podobnie jak wszyscy, by zgłaszać pretensje. Podobne luki też bardzo pomagają. Gdyby jednak takie hasło tam było i mnie przypadło je pisać, brzmiałoby ono inaczej niż hasło „cykl” w *Słowniku terminów literackich*. Romantyczny cykl to nie tylko – a może nie zawsze – szereg utworów, z których każdy stanowi samoistną całość, ale wszystkie łączą się w nadrzędną strukturę na zasadzie kompozycyjnej – może nią być wspólny narrator, bohater, środowisko, powtarzający się motyw, idea, fabularne punkty styczności itp. W takim hasle cytowałabym Łempickiego, który pisał, że cykl jest znamieny dla stylu romantycznego i dla jego filozofii, ponieważ

idea nieskończoności odbija się w dwojaki sposób pod względem formalnym w poezji i sztuce. Niemożność ujęcia nieskończoności w formie prowadzi do fragmentu. [...] Niemożność ujęcia nieskończonej idei w jeden utwór prowadzi do cykliczności, w której się odbija romantyczna tendencja uniwersalistyczna. Fragment i cykl to typowe romantyczne formy wypowiedzenia.⁵

Przypomniałabym, że w muzyce cykl bywa serią wariantów, także kontrastowych. Tworzy go też tam jedność lub tożsamość tonacji. Przypomniałabym też ogromną ilość romantycznych cykli, od *Dywanu* Goethego przez *Orientalles* Hugo po ezoteryczne sonety Nerval'a.

⁴ A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. I: *Wiersze 1817–1824*, Wrocław 1971, opr. Cz. Zgorzelski, cz. 1: *Uwagi edytorskie*, s. 183.

⁵ Z. Łempicki *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, w: *Wybór pism*, Warszawa 1966, t. I, s. 171–172.

Wyliczyłabym sonety krymskie i odeskie, *Zadania i uwagi*, dodałabym, że w jakimś sensie *Dziady* są cyklem, a w nich jest cykl *Ustępu*. Zarys cyklu odnajduje Jacek Brzozowski także w utworach ostatnich, choć nie używa tego terminu.⁶ Mickiewicz lubił całe życie kompozycję cykliczną. A my dziś wiemy o fragmentaryczności sporo, lecz o cykliczności — jak sądzę — mało. Może nie dało by się takiego hasła napisać, nie pozwalał by na to stan badań?

Wydaje mi się, że można *Ballady o romanse* badać nie tylko jako „fabularną introdukcję” do *Dziadów*, nie tylko śledząc falowanie uczuć do Maryli i „sterowanie odbiorem”, które ma czytelnika wprowadzać w romantyczną epistemologię. To znaczy, nie tylko ze względu na ich rolę w biografii Mickiewicza, w stosunku do innych dzieł, w procesie literackim i romantycznym przełomie. Można je badać dla nich samych, jako romantyczny cykl. To znaczy, mówiąc skrótowo, taki typ kompozycji, który łączy formę otwartą z formą zamkniętą i jaki Mickiewicz wyjątkowo sobie upodobał. W romantycznym cyklu fabuły i obrazy rozwijają się w wielu wariantach, także żartobliwych czasem, krążąc jakby wirowo wokół jakiegoś niewypowiedzianego „centrum”, tej najważniejszej „idei”, mówiąc stylem Łempickiego, która wypowiedzieć się nie da, bo idzie w nieskończoność. Oczywiście w takim badaniu odkłada się na bok inne kwestie, na przykład pytanie o stosunek ballad do sentymentalizmu czy ewentualnych źródeł. Wydaje mi się jednak, że to zostało zrobione. Po pracach Zgorzelskiego i Opackiego miejsce *Ballad i romansów* w procesie historyczno-literackim zostało precyzyjnie wyznaczone.

Natomiast badania nad cyklicznością zostały zarzucone.⁷ Dla porządku więc wyjaśniam, że przyjmuje się w nich, jako decydujący, autorowski układ w pierwszym tomie z 1822 roku. Mickiewicz adaptował do niego utwory, które napisał wcześniej i oddzielił cykl od „wierszy różnych”. Kiedy już sprawdziłam stosunek tego układu do chronologii ich powstawania, kiedy dowiedziałam się, w której balladzie on zmienił imiona, co odbierał Karusi i Johasi by oddać Maryli, kiedy

⁶ J. Brzozowski *Fragment lozański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Litteraria 31, Łódź 1991.

⁷ Książka K. Cysewskiego jest wyjątkiem. Autorowi chodzi o „poznanie cyklu jako znaczącej całości”, szuka jego „przemyślanej kompozycji”. W cyklu tym widzi on realizację zamiaru swego dydaktycznego: „Układ cyklu jest oparty na takich zasadach dialogu z czytelnikiem, które wprowadzając go w romantyczny światopogląd i romantyczną wizję literatury, zwiększają stopniowo jego czytelniczą kompetencję”. O *Balladach i romansach*, s. 221.

zauważyłam podobieństwo *Lilji z Dudarzem*, więc ballad, które Mickiewicz pisał już układając tom do druku, przeczytałam w rozprawie Jarosława Maciejewskiego to samo. On prawie trzydzieści lat temu podawał te same dowody, że Mickiewicz świadomie kształtował cykl. Pozostał mi już tylko jeden własny argument przemawiający za tym, na co wszyscy się zgadzają. On jest z innej parafii, czerpię go z obrazowania.

Na myśl o cykliczności naprowadził mnie *Pierwiosnek*, gdzie biały Kwiatek obiecuje, że jeśli zostanie „wpleciony do wianka” „wianek to będzie nad wianki”. Ten dość irytujący wiersz ma charakter autotematyczny, to już zauważono — a Kwiatek jest w nim „sobowtórem” nazwanego po imieniu Ja. Wiersz ten przedstawia niemal pomysł *in statu nascendi*: wianek to także podrzędna całość złożona z autonomicznych jednostek. Na dodatek ma budowę kolistą. Jeśli wianek jest wskazówką znaczącą w pierwszym wierszu, powinien znaleźć się też w ostatnim. I znajduje się, trudno go przeoczyć. W *Dudarzu* pasterka „plotła wieniec/ To uplecie, to rozplecie”. A Mickiewicz parafrazując w „romansie” z „pieśni gminnej” triolety Zana, kładzie na jej czynność nacisk. Ona się powtarza w piosence zmarłego pasterza, którą śpiewa dudarz: „Komu ślubny splatasz wieniec (...) Jednemu oddajesz wieniec/ Z róż liliji i tymianka/ Kocha cię drugi młodzieniec, /Ty jednemu oddajesz wieniec...” i tak dalej, wszyscy to znamy. Czy pamiętamy zawsze, że w poprzedzających *Dudarza Lilijach* „męża zbójczyni żona” ma też kłopot z wieńcami, które przed ołtarzem „szarpia” „źli młodzieńce” aż do kościoła wejdzie „osoba w bieli” i „Podziemnym woła głosem/ Mój wieniec i ty moja!/ Kwiat na mym rwany grobie...” Otóż w poezji, podobnie jak we śnie, to co się powtarza jest ważne, tam trzeba szukać znaczeń.

Kiedy Mickiewicz był młody, na Litwie pewnie często pleciono wianki. Obyczaje, których ślady zostały w wiankach ślubnych, wieńcach pogrzebowych i w owych wieńcach, które hoże panie przebrane na ludowo podają przedstawicielom państwa, były w dawnej Rzeczypospolitej rozbudowane i rozmaite. Stare obrzędy, anachroniczne zabawy, zabobony sięgające jeszcze pogaństwa trwały długo w wiek dziewiętnasty tam, gdzie nie docierały mody i oświata: na wsi, na Kresach, wśród drobnej szlachty, którą Mickiewicz nazywał ludem. W Zaosiu czy Tuhanowiczach wicie wianków było pewnie czymś zwyczajnym — a jednocześnie silniej chyba odczuwano sens erotyczny i sakralny wianka. Stracić wianek. Dostać wieniec grochowy. Język

pamięta, jeszcze to rozumiemy. A ileż tego było dawniej! Wianki dożynkowe. Wianki Sobótkowe, puszczane na wodę w noc Świętojańską. Wianki święcone w kościele w dzień Matki Boskiej Zielnej. Wianki z ruty, z rozmarynu, z dziewięciu ziół. Wianki w chatach nad drzwiami, przy obrazach, na ścianach. Dworki szlacheckie okadzane dymem z wianków przed burzą... Gloger sądzi, że wianki są czymś charakterystycznym dla kultury słowiańskiej.⁸

Jakże to właściwe dla wyobraźni Mickiewicza, jak często spotykane w dalszej twórczości, że bierze obraz i symbol z tego co codzienne i święte zarazem, że jest to przedmiot drobny, mało materialny. Drastyczność pewnie złagodziła poezja sentymentalna, w której wianek był ulubionym sielskim rekwizytem. Jest to przedmiot oswojony przez wyobraźnię, wszędzie obecny. Do wianków jesteśmy tak przyzwyczajeni, że ich nie dostrzegamy, ich obecność wydaje się naturalna. Nikogo więc nie dziwi, że „straszna martwica” w *To lubię* nosi „wieniec ognisty na głowie”. „Kwiatki do wianka” podaje Strzelec dziewczynie na brzegu „sinej Świtezii wody”, a ona mu nie dowierza i wystawia go na próbę. *Kurhanek Maryli* otaczają krzewy dekoracyjne, lecz kłujące, takie, których nie można dotknąć. Jakby tego kurhanka broniły. Kto nie pamięta z Freuda „tabu dotykania”? Można się pytać, czy to Maryla tak się wzdraga przed dotknięciem nawet leżąc w grobie, czy też nie wolno dotknąć Maryli, nawet umarłej i pogrzebanej temu co pisze, co wymarzył sobie „Tam u niemnowej odnogi, / Tam u zielonej rozłogi, / Co to za piękny kurhanek? / Spodem uwieńczon jak wianek, / W maliny, ciernie i głogi”. Piękny, ale pełen kolców. Ciernisty. Więc może też i ów „wianek nad wianki” ofiarowany w dedykacyjnym *Pierwiosnku* ma być piękny i kolący, ma być i darem i karą jednocześnie, „wieńcem ognistym”? Czymś dwuznacznym, ambiwalentnym, trochę

⁸ „Wieniec w pojęciach narodu polskiego był zawsze godłem niepokalanego dziewictwa” (Gloger), dlatego nie nosiły go mężatki. Złamała ten zwyczaj Dąbrówka. Wieniec nosiło też czasem duchowieństwo, był to zapewne relikw pogaństwa. Jeszcze w XV wieku edykty kościelne zakazywały księżom noszenia wieńców podczas wesel i tańców. Marcin Bielski pisze w *Kronice*, że prymas Łaski „lecie w wieńcu różanym rad chodził bez czapki”. Wieniec odgrywał dużą rolę w słowiańskich obrzędach weselnych i rolniczych, występuje w ludowej pieśni. Sobótki, dawna Kupała, obchodzone były dość rozpustnie. Aby je „uświęcić”, Kościół wprowadził zwyczaj święcenia wianków w oktawę Bożego Ciała i związał letnie przesilenie ze św. Janem. Z wianków wróżyło się też długość życia, na ziemiach ruskich plotły je dziewczęta dla rusalek, bywały one nagrodą w różnych zawodach. Por. Z. Gloger *Encyklopedia staropolska*, t. IV, s. 410–412; Ł. Gołębiowski *Gry i zabawy różnych stanów...*, Warszawa 1831; Ł. Gołębiowski *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony*, Warszawa 1830.

piekielnym i trochę, może, świętokradczym?

Wcale nie chcę iść w kierunku biografii Mickiewicza. Notuję tylko „tonację” tego cyklu — dwoistą, zagadkową, w której słyhać ból i zauroczenie, pragnienie i lęk, mściwość i fascynację; nic więc dziwnego, że także podwójnie, żartobliwie i poważnie, w dwóch wariantach obok siebie wyraża się scena rozstania⁹: z dystansem, zimno, w przełożonej z Schillera *Rękawiczce*, z pogardą wręcz: „poszedł, i więcej nie wrócił”. I zaraz w następnej balladzie o *Pani Twardowskiej* śmiesznie: od kobiety ucieknie nawet diabeł... Nie chcę tu jednak wskazywać fabularnych pokrewieństw i ujęć wariantowych tak charakterystycznych dla cyklów muzycznych. To jakby zbyt widoczne, wystarczy te ballady i romanse przeczytać, jedną po drugiej.

Ważniejsza dla dalszych rozważań jest kolistość. *Ballady i romanse* dzieją się w przestrzeni niewielkiej, znanej, swojskiej — pisał o tym Zgorzelski, a Opacki wskazał, że ta swojskość nagle okazuje się nieoswojona i dzika, że te znane miejsca — nagle stają się nieznanie.¹⁰ Właśnie ich badania pokazały jak niewielka to jest przestrzeń, wspólna wszystkim utworom, świat „gdzie wszyscy się znają”.

Można śledzić jak powtarza się kolistość przestrzeni od Świtezi jasnego łona przez arenę, którą „wzniosły okrążał krążganek” w *Rękawiczce*, która co prawda nie dzieje się na Litwie, lecz w tym samym pejzażu wewnętrznym. Krajobraz w *To lubię* zamknięty z prawej „zarostkiem” łóz gęstych, z lewej „piękną doliną”, a „przodem”, na pierwszym planie, wypełniony przez rzeczulkę, mostek, starą cerkiew, mogilnik jest „ustawiony” przed oczami Maryli i czytelnika niemal jak scenografia. O pewnej teatralności *Ballad i romansów* zresztą już pisano. Także o pewnym wyłączeniu tej okolicy z reszty świata. Jak długo trzeba jechać do dworu w *Lilijach!* Jak tę odległość, odmienność, swoiste wyłączenie podkreślają ludzie przychodzący z zewnątrz, dudarz czy „cudzy człowiek”! Podobnie można zbadać czas i jego dyskretnie wyłączenie od czasu reszty świata. W pracach ukazujących miejsce tego tomu w procesie literackim pokazano, że jego przestrzeń jest jakby zatrzymana w pół drogi między konkretnym pejzażem, realnym miejscem a miejscem literackim, toposem. Między

⁹ O balladzie noszącej tytuł *Rozstanie* Mickiewicz pisał w listach. Nie ma jej śladów w rękopisach. Nie wiadomo, czy taką balladę napisał czy tylko planował, czy zniszczył napisaną, czy zmienił tytuł.

¹⁰ Por. I. Opacki „*W drodze niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.

„piękną doliną” a konkretnością Hnilicy, Cyryna czy góry Żarnowej. Między światem gotyckich strachów a jeziorem Świteż, jakie jest. Pewnie Mickiewicz chciał, by tak było. W komentarzach do *Zofiówki*, napisanych w roku wydania *Ballad*, pisał: „w malowaniu okolic najhniej od natury upięknionych i godnych podziwienia, śliski jest nader środek między pochwałą zbyt ogólną deklamacyjną, a dokładnym tylko, topograficznym szczegółów wyliczeniem.”¹¹ On też chciał pewnie utrzymać ten „środek”.

Zbierzmy: kolistość, swoiste zamknięcie przestrzeni, pewna teatralność, zawieszenie między literackością a „topograficzną” konkretnością, to cechy, które wskazują jak Mickiewicz dokonywał wyboru z rzeczywistości. Jak ją przekształcał. Jak poezja opisowa, w której poeta był „malarzem”, przemieniała się u niego w poezję kreacyjną. Inaczej mówiąc, jak pejzaż zewnętrzny czynił ekspresją pejzażu wewnętrznego. Żeby ukazać jedność cyklu wypadało by teraz opisać topografię, klimat, pory dnia i pory roku w tej przestrzeni, która, oczywiście, jest także romantyczną „nocną stroną”.

Bo przecież widać, że chociaż jest to ta sama Litwa, którą opisał w *Panu Tadeuszu*, to jednak jest to zupełnie inna Litwa. Leśna i nocna, jesienna, mglista, dżdżysta i księżycowa.

Od dawna miałam wrażenie, że w porównaniu z *Panem Tadeuszem* *Ballady i romanse* są jak film czarno-biały. Żeby sprawdzić swoje odczucia liczyłam. Najpierw inne kolory. Przy okazji pozwalało to zobaczyć z czego, z jakiej materii Mickiewicz w młodości tworzy swój poetycki świat. Jest tam czerwień — ogień bucha w pięknym mieście Świteż, w ogniu i dymie wlatuje Józio, we krwi Tukaj ma umoczyć pióro, żeby podpisać diabelski pakt, skrwawiona jest męża zabójczyni — widzimy, że owa czerwień to nie tyle kolor, co żywioł lub materia. Nawet dość konwencjonalne ust korale i różaność Świtezianki też są bardziej substancjalne niż barwne. Nie „farba” więc, poeta nie ma w rękę pędzla; używa materii, substancji. Zielone są rozłogi — raz, raz jeden mech, raz zielony grób Józia, jeszcze gaj, trawka i zielonkawo „jak jodłowe szpilki/ Kiedy je śniegi pobiela” listki kwiatów-carów nad Świtezią. Mało tej zieleni, bo wszystko co najważniejsze, a więc co opowiadane w balladach, dzieje się zwykle wieczorem albo nocą. Nocą straszny w jeziorze i „szatan wyprawia tam harce”. W „każdą

¹¹ A. Mickiewicz *Komentarze do „Zofiówki”, Dzieła*, wyd. jub., t. V, Warszawa 1955, s. 205.

noc prawie” spotyka się Strzelec z dziewczyną; w *Tukaju* „idą, ciemno, deszczyk kropi”; w *Lilijach* „mrok zapada, ciemno, wietrzno, ponuro”; a choć w *Romantyczności* tłum widzi dziewczynę w dzień biały, to ona przed oczyma duszy ma noc: „tyżeś to w nocy! to ty Jasieńku”. Przykłady można mnożyć. Więc nocna kraina, jesienna, chłodna, dżdżysta i wieje w niej często wiatr. Czy ten słynny „wiatr, odpowiednik stanów duchowych”, który powoduje, zwłaszcza u romantyków, przemiany, duchowe przebudzenia? Raczej nie. Są tam różne wiatry – lekkie zefirki i wicher, co „szumi po gęstym lesie”, wiatry burzą fale, otwierają przepaście, gaszą świece i poprzędzają upiory – ale na ogół te wiatry nie rozwiewają mgieł. Opacki pisał o tym, że bardzo rzadko niebo tam jest czyste a jezioro przejrzyste. Zostaje w pamięci obraz Świtezi z podwojonym księżycem – ale zwykle księżyc w *Balladach i romansach* prześwieca przez pochmurne niebo i mgły. To kraj niespokojny, nieprzejrzysty, ciemny. Nocna strona świata i ciemność ludzkich serc.

Czerń także jest nie tyle kolorem co ciemnością. Jest to ciemność wilgotna, leśna i jeziorna, szeleszczą w niej suche gałązki i kipią bagna. Po imieniu ciemność, czerń i zmrok zostały nazwane 17 razy. Sugerowane są jednak częściej w sposób mało uchwytny w liczeniu. Biel natomiast – o szerokiej gamie odcieni – pojawia się aż 41 lub 43 razy – dwa wypadki naprawdę są wątpliwe, proszę sprawdzić. O bieli jednak będę mówić później. Wracając do kolorów. Zżółkłe liście, mimo jesiennej pory, szeleszczą tylko dwa razy, tyleż razy błyska złoto. A jak liczyć „niebieską Marylkę” i „otchłanie błękitu” – jako kolor, razem z „modrą falą”, czy też raczej jako znak świętości – trudno orzec. Tak czy owak niebieskości i niebios jest mało. Więc pierwsze wrażenie nie myli. *Ballady i romanse* są czarno-białe z rozbłyskami ognia i krwi. Nurt erotyczny jest w nich silny, a przyroda zsubiektywizowana. To cykl ogromnie osobisty. Jedności tego cyklu nie stanowi sama przestrzeń topograficzna, lecz przetopienie realnych krajobrazów na to, co nazywa się pejzażem wewnętrznym.

Im częściej używam tego słowa, tym bardziej drży mi ręka. Pejzaż wewnętrzny nie jest tylko określeniem metaforycznym, lecz pośród licznych lektur nie znalazłam bliższych uściśleń czym on mianowicie jest. Psychiczność wyraża? Emocje? Indywidualny jest tylko, jest swobodną „dyspozycją” do ujmowania zewnętrznego w taki właśnie sposób, czy też jest chwilowym „klimatem duszy” – a może sięga w jakąś (Joungowską) duchowość wspólną ludziom? Tego ustalić mi się nie

udało, choć znalazły się w tych lekturach przekonujące wyjaśnienia dlaczego psychiczność wyraża się w słowach czerpanych z kategorii przestrzennych.¹² Nie sądzę, by dało się zdefiniować pejzaż wewnętrzny — lepiej może go opisywać, jak to robią Francuzi, na przykład M. Grevlund, autor książki *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Memoires d'Outre-tombe* (Paris 1968), który nigdzie, na dwustu pięćdziesięciu stronach, nie wyjaśnił, co rozumie przez pierwszy człon tytułu swej książki. Nie tu jednak miejsce, by rozważać czym jest a czym nie jest pejzaż wewnętrzny; przyjmijmy więc, że to taki pejzaż, który jest znakiem i ekspresją — i już wracam do mglistego, niepokojącego krajobrazu ballad.

W którym się dzieją sprawy niepokojące. Nie to, że zjawiają się strachy, widma i upiory. Inne sprawy. Od dawna wszystkich niepokoi sposób, w jaki Bóg ocalił mieszkanki pięknego miasta „od hańby i rzezi”, a także niezbyt lojalny wobec ukochanego sposób, w jaki Świtezianka sprawdza wierność Strzelca. Jest tam więcej takich spraw. Osobliwy wydaje mi się zwłaszcza stosunek pozostałych ballad — i romansów, oczywiście — do *Romantyczności*. „Miej serce i patrzaj w serce!” — lecz jak się to skończyło dla Krysi, która „kochała pana tak szczerze”, dla Józia, co „poszedł i umarł z miłości”, Strzelca, który „kłał się przy świętym księżycu blasku”, Jasia, który przystanie do Moskali, żeby go „wraz zabili”, rycerza Emroda czy pasterza z *Dudarza*? „Czucie i wiara” — oni wierzyli. Lecz nawet Mefistofeles zawiódł się w *Balladach* na swej wierze w *nobile verbum* pana Twardowskiego. Tylko dzieci czekające za miastem na pagórku zostały nagrodzone za swoją miłość i ufną wiarę — ale też dawno zauważono, że ta jedna ballada przypomina baśń.

Jeśli *Romantyczność* zapowiada, że będzie mowa o miłości absolutnej i wierności nieskończonej, za grób — ballady opowiadają historie o braku miłości, o miłości wiodącej do rozpacz, do zguby i na ztraconie; opowiadają o zdradzie, zawiedzionym zaufaniu, o podstępach i wystawianiu na okrutne próby, o złamanych przysięgach. Zwłaszcza o nich. To też jest dziwne, ten formalno-magiczny system sprawiedli-

¹² Pisze o tym J. Bronowski rozważając rolę zmysłów wzroku i słuchu w procesie poznawania świata i komunikacji człowieka z innymi ludźmi. O zależności między fizyczną a psychiczną stroną rzeczywistości, powołując się m. in. na „oko wewnętrzne” W. Wordswortha, pisze A. Toynbee *Człowiek a czas, przestrzeń i przyroda*, w: A. Toynbee i in., *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977. O „klimatach duszy” i jej chwilowych „krajobrazach” pisze Amiel w *Pamiętniku*.

wości działający w „okolicy” ballad. Przecież tylko formalnie — bo z nią samą — zdradził Strzelec Świteziankę, a został ukarany równie bezwzględnie jak pan, który „przysięgał” poślubić biedną Krysię z *Rybki*. Dziwne też, że „męża zabójczynie żona” nie poniosłaby kary, gdyby formalnie, wołając męża, nie złamała „tajni wyroku”. Ta formalność, humorystycznie i jawnie, widoczna jest w karczmie, „co Rzym się nazywa”. Nazwa, słowo, przekroczenie jakiejś granicy, przypadkowe „to lubię” sprawiają, że nadchodzi kara, że coś się wydarza, że znane staje się nieznanym, że wydarza się cud. Nie można tego zrozumieć. Nie można też tego wypowiedzieć?

Stąd — może — słynna seria przemilczeń. Od retorycznego tylko „choć powiem, nikt nie uwierzy” — *Świtez*, przez „ja nie wiem” — *Świtezianka*, przez milczenie starego sługi, który „Otrze pot na licu zbladłem/ I kiwnie głową trzy razy, /Jakby chciał mówić: „już zgadłem” — ale jednak nic nie mówi, po *Dudarza*, który „nic nie wiedział, może i wiedział/Ale nie mówił przed zgrają”. Wszyscy oni nie mówią, choć wiedzą — lecz to, co wiedzą i przemilczają, to jakby coś więcej niż fakt, że dziewczyna była świtezianką, niewierny zamienił się w głazu kawał, a pasterka winna jest śmierci. Wiedzą, że zobaczyli cud, który nie da się wypowiedzieć, bo nie da się wyjaśnić — i dlatego jest niepokojący. Religioznawca, Rudolf Otto pięknie pisał o „czarującym uroku upiornych historii” tłumacząc, że właśnie obcość, niepojętość, inność, dziwność mirum, cudu jest tym, co „budzi w psychice nienasycone zainteresowanie.”¹³ Nienasycone, czyli idące w nieskończoność.

Wydaje mi się, że jedność cyklu tworzy szereg wariantów, które krążą wokół tego przemilczanego centrum — cudu, mirum. Jego tajemnica nie mieści się w sensacyjnych fabułach właściwych gatunkowi i nie wyraża się przez upiory i nimfy wodne. Wiąże się raczej ze zgubną i do wszelkich nieszczęść prowadzącą miłością. Jest to tajemnica jakoś święta, ale i przeklęta, niezbyt chrześcijańska. Bo można nie wierzyć kochankom, ale trzeba wierzyć w cud. Romantyczny poeta, który w jednym utworze nie może ująć nieujętego, pisze cykl, wirujący wokół tego, co najważniejsze i co przemilczane. Gdyby można to było nazwać, ująć szkiełkiem i okiem, wskazać w interpretacji, ten cykl mijałby się z celem.

¹³ R. Otto *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, przedm. J. Keller, Warszawa 1968, s. 57.

Można zgadywać, wyczuć, próbować się przybliżyć. Na koniec chce wskazać jeden tylko z powtarzających się, i najsilniej może związanych z mirum *Ballad i romansów*, obrazów. Na białe kwiaty. Których „straszna władza”. Pierwiosnek, cary, lilie.

Białość to w tradycji chrześcijańskiej kolor niewinności, światła, czystości, świętości. Z lilią w rękę malowano archanioła Gabriela w scenach Zwiastowania, by symbolizować dziewictwo Najświętszej Marii Panny. Z lilią porównują najczęściej Marię poeci religijni: „liście na liliu mają oznaczać jej skromność i wstydlivość a kwiat czystość.”¹⁴ W cyklu Mickiewicza białość to także kolor sukienek umarłych, ich zimnych dłoni, bledziutkich lic, szat strasznych martwic i upiorów. Jezioro Świtez też jest srebrne, sine, białawe. Biel — biała, śnieżna, łabędzia, bladawa mieni się wielu odcieniami. Występuje najczęściej ze wszystkich barw i prawie zawsze jest niesamowita. Nie tylko wtedy, gdy jawi się biały jak chusta ukochany zmarły, ale także wtedy, gdy w „wodnej lilijek bieli” „łabędzią piersią” wśród „srebrnych kropelek” uwodzi Strzelca Świtezianka. „Wtem jakaś białość nagle mię otoczy” — o ileż bardziej niesamowita jest ta przemiana, niż metamorfoza Krysi w rybkę opisaną tak szczegółowo... Białość jest kusząca i niebezpieczna. Jej dotknięcie grozi „straszłą chorobą” i śmiercią — jak dotknięcie białych kwiatów-carów. Lilie wyrosłe na grobie, znak niewinności zdradzający zbrodnię, były już tajemnicze w ludowym źródle — w *Lilijach* można by je interpretować na dziesiątkach stron. Jedno wydaje się pewne: w „okolicy” *Ballad i romansów* białych kwiatów nie wolno dotykać ani zrywać.

Bachelard omówił „kompleks łabędzia”, którzy kojarzy się w poezji z kobiecą nagością i pisał o sprzężeniu obrazów bieli, wody, kobiecości i śmierci.¹⁵ Obraz białych kwiatów w tym cyklu kojarzy się podobnie, choć ambiwalencja pokusy i zakazu jest chyba silniejsza. Wysublimowany w kwiat Maryi Panny ten erotyczny — chyba — znak zostaje otoczony lękową barierą tabu. Lecz te roślinne znaki groźnej niewinności zdradzają potajemnie może swą diabelską naturę w białym korzeniu, którego ma szukać Tukaj, żeby zapewnić sobie nieśmiertelność.

¹⁴ Hasło „Lilia” w *Encyklopedii Orgelbranda* z 1864 r. t. XXIV, s. 57–58. Za Orgelbrandem idzie, skracając hasło, W. Kobyliński *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

¹⁵ Por. G. Bachelard *Woda i marzenia w: Wyobraźnia poetycka, Wybór pism*, wyb. H. Chudek, tłum. H. Chudek, A. Tatarakiewicz, przedm. J. Błofski, Warszawa 1975. Próbę interpretacji wedle Bachelarda, odmienną od tu szkicowanej, przedstawia A. Zioliowicz *Żywiół wody w „Balladach i romansach”*, „Przełąd Powszechny”, VII–VIII 1986.

Nie można w kwadrans opisać całego pejzażu wewnętrznego *Ballad i romansów*. Mogłam najwyżej wskazać jak jest on różny od słonecznych, urodzajnych, bujnych, kolorowych pól, sadów, ogrodów i warzywników *Pana Tadeusza*. Odmienny też od przejrzystości czystych jezior liryków lozańskich. Tego typu badania, w których łatwo ześlizgnąć się w impresyjność, wymagają drobiazgowych analiz, które znów są bardzo nużące w czytaniu. Ten tekst daleki jest od pełnego opisu topografii i klimatu wewnętrznego świata *Ballad i romansów*. Chciałam tylko wskazać niektóre rzeczy. Na przykład białe kwiaty, które rosną tu niby wcielone znaki mirum w całej jego ambiwalencji, których znaczenia można dociekać w nieskończoność. To tylko jedna z osobliwości tego cyklu. Może więcej: osobliwości naszego wczesnego romantyzmu. Bo te białe kwiaty Mickiewicza wydają mi się i bardziej tajemnicze, i bardziej niesamowite niż słynny niebieski kwiat niemieckiego romantyzmu.*

* Artykuł został wygłoszony na konferencji zorganizowanej przez IBL PAN pt. „13 arcydzieł romantycznych”, która odbyła się w dniach 7–8 listopada 1995.