

Anna Chorowiczowa

Ze studjów nad artyzmem "Ballad i Romansów" Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 20/1/4, 70-93

1923

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.

odpowiadać powinien strukturze zdania — jeżeli jednak dla wyrazistości lub nastroju potrzebna jest rytmika zdania, niezgodna z wierszem, błędem byłoby naginać słowa do martwego schematu. Urozmaicenie pauz (pod warunkiem, że w miejscu średniówki regularnej zawsze kończy się wyraz), przeciąganie końca zdania do wiersza następnego, rozdzielenie dwuwiersza i grupowanie kilku wierszy w zdanie — to wszystko może podnosić piękność i żywość poezji — ale działa naprawdę wtedy dopiero, gdy ucho słuchacza przyzwyczajone jest do regularności wiersza i zmianę odczuwa jako urozmaicenie. To też zwłaszcza w poezji opowiadającej i refleksyjnej przewagę muszą mieć wiersze regularne. I tak właśnie jest u Krasickiego. W utworach rytmicznie najruchliwszych nie zdarza się przecież nigdy, by wszystkie wiersze były nieregularne. Zwykle poeta zaczyna i kończy regularnie, w środek zaś wkłada wiersze urozmaicone. Nawet „Bogacz i żebrak“ ma ostatni wiersz regularny. W najruchliwszej z innych bajek — p. t. „Jastrząb i sokół“ — tok zwykły, spokojny ma wiersz początkowy i dwuwiersz ostatni. Niemniej ruchliwa historyjka o spacerze człowieka ze zdrowiem, jako dłuższa, ma obok wiersza początkowego tok regularny w obu dwuwierszach ostatnich.

Krasicki spełnił postulat Słowackiego, że rytm powinien być „taktem, nie wędzidłem“. Ale taktem jest u niego zawsze.

Lwów.

ANNA CHOROWICZOWA.

ZE STUDJÓW NAD ARTYZMEM BALLAD I ROMANSÓW MICKIEWICZA.

Uwagi wstępne.

Studja niniejsze — jak w tytule zaznaczono — nie roszczą sobie bynajmniej pretensji do wyczerpania kwestyj, związanych z problemami artyzmu „Ballad i Romansów“. Ujmują one sprawę nie z punktu widzenia genetyczno-historycznego, ale na drodze opisu usiłują z „Ballad i Romansów“ wydobyć te momenty, w których przejawiają się tendencje artystyczne twórcy. Nie ma też to być t. zw. analiza estetyczna, badająca utwór z punktu widzenia wrażen, odbieranych przez czytelnika. Rzecz ujęta ze stanowiska artystycznego, t. zn. chodzi o wydobycie drogą analizy tych intencji artystycznych, które przyświecały Mickiewiczowi przy pisaniu ballad, a tą drogą o uzyskanie nietyle

przyczynków do jego psychologii tworzenia ile raczej do charakterystyki kształtu jego twórców¹⁾.

Z punktu widzenia dalszej twórczości Mickiewicza mają ballady, pierwsze jego drukowane utwory, specjalne znaczenie jako zarodek tego, co w dziełach późniejszych miało wystąpić w postaci spotęgowanej i wzmocnionej. To też z tego stanowiska uwzględniałam w studjach niniejszych też te momenty, które mają znaczenie ze względu na późniejszą twórczość Mickiewicza. W „Dodatku“ pokusiłam się o wykazanie w dalszej ewolucji twórczości Mickiewicza rozwoju jednej z tendencji artystycznych, która, kiełkująca, zauważyć się daje już w balladach.

Zaznaczam, że w studjach niniejszych materiały badań stanowiły wyłącznie „Ballady i Romanse“, zawarte w pierwszym tomiku „Poezji“ Mickiewicza.

I.

Tytuły „Ballad i Romansów“.

Zagadnienie tytułu zarówno w utworze o charakterze epickim, jak lirycznym, traktowane było dotychczas po macoszemu. Jedynie chyba W. Conrad²⁾ zwrócił uwagę na tytuł z punktu widzenia estetycznego. A jest to jednak zagadnienie dość ważne.

Tytuł jest przecież pierwszym momentem, w którym następuje zetknięcie się czytelnika z utworem. Tytuł nastraja odpowiednio czytelnika, wytwarza specjalną atmosferę, właściwą utworowi. Dobrze dobrany tytuł może dla utworu usposobić korzystnie, zaostrzyć uwagę a nawet pewne momenty wyjaśnić. Źle dobrany tytuł może przeciwnie zniechęcić zgóry, może wprowadzić dysonans, który z trudnością da się potem usunąć: I z historycznego punktu widzenia zagadnienie tytułu jest bardzo interesujące. Ewolucja typu tytułu, jego charakterystyczny wygląd w różnych epokach — to zagadnienia, nad którymi warto się zastanowić.

W stosunku do „Ballad i Romansów“ Mickiewicza należy z punktu widzenia tej sprawy wyróżnić dwa momenty: po pierwsze: tytuł „ballady i romanse“, obejmujący całość, po drugie: tytuły ballad poszczególnych. Nazwa „ballady i romanse“ ma charakter programowy i jest wyraźną zapowiedzią

¹⁾ Co do odróżnienia tych stanowisk por. Lempicki Z.: W sprawie uzasadnienia poetyki czystej. (Księga Pamiątkowa ku czci prof. Twardowskiego. (Przegląd filozoficzny, XXIII) Lwów, 1921).

²⁾ Conrad W.: Der aesthetische Gegenstand. (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, t. III (1908), s. 487, 488 i 497, 498).

bojową. Świadczy o zdecydowanym stanowisku młodego poety i o jego odwadze — wniosek zresztą nienowy.

Tytuły ballad poszczególnych mają pewną wartość w stosunku do zbioru, jako całości — przede wszystkim jednak stanowią jedność nierozzerwalną z balladami poszczególnymi.

Wśród tych tytułów wyróżnić się daje parę typów. Przeważa typ, w którym tytuł ma znaczenie jako przygotowanie nastroju z jednej strony, z drugiej ma pewien walor jako zapowiedź tego, co w danej balladzie będzie motywem najistotniejszym. Poeta w tytule wskazuje wyraźnie ten motyw i przez to osiąga ten efekt, że czytelnik w chwili, w której motyw ten występuje, przygotowany jest na coś ważnego, a uwaga jego jest „nastawiona“ i reaguje silniej. Tytuł n. p. „Świtezianka“ wskazuje odrazu, że ośrodkiem akcji będzie jakaś świtezianka, i w ten sposób poeta odrazu uchyla przed czytelnikiem zasłony tak, że czytelnik wie, z kim ma właściwie w balladzie do czynienia. To też, gdy poeta stwierdza „Kto jest dziewczyna — ja nie wiem“, czytelnik wie, że jest to nieświadomość udana i że intencją poety jest, aby również czytelnik domyślał się, kim jest dziewczyna. W ten sposób następuje wprawdzie z jednej strony zachwianie wiary w prawdomówność poety, ale z drugiej strony czytelnik wprowadzony jest odrazu w właściwy krąg fantastyki balladowej i przygotowany jest na to, że będzie miał do czynienia z siłami nadziemskimi.

Podobne znaczenie ma tytuł „Pani Twardowska“. Przez wprowadzenie tego tytułu osiąga poeta ten efekt, że w chwili wystąpienia pani Twardowskiej czytelnik wyczuwa odrazu, że następuje szczytowy punkt ballady.

Podobnie pomyślany jest tytuł „Rybki“, „To lubię“¹⁾ i „Lilij“, przytem tytuł „Lilij“ specjalnie jest charakterystyczny. Motyw lilij ma tutaj znaczenie motywu naczelnego w tym sensie, że nie tylko uwaga czytelnika ma być specjalnie nastawiona wówczas, gdy o tych liljach mowa jest w balladzie, t. j. w chwili ślubu Pani, ale lilje są zarazem mimowolnym narzędziem kary, którą zbrodniarka sama na siebie ściąga. Idea tego tytułu da się może porównać do częstego tytułu ballady o zbrodni i karze, użytego n. p. przez Schillera w „Kraniche des Ibykus“.

Inny typ tytułu występuje w „Świtezi“, „Powrocie taty“, „Kurhanku Maryli“ i w „Dudarzu“. Tytuł „Świtezi“ potęguje pewną niejasność, którą czytelnik wyczuwa przy lekturze tej

¹⁾ Tytuł „To lubię“, zawierający klucz do całej ballady, jest nadzwyczaj plastyczny. Przez użycie tego tytułu poeta położył nacisk na istotną zawartość ballady, podkreślając zgóry, jeszcze we wstępie „Do przyjaciół“, że o potępienie postępowania Maryli, a nie o fantazyjność ballady mu chodziło.

ballady. Niejasność ta wywołała — jak wiadomo¹⁾ — sprzeczności w komentowaniu tej ballady, a przedewszystkiem utrudniała zorientowanie się w intencjach poety co do tego, co jest właściwym jądrem ballady i w jakim celu została napisana. Tytuł tej ballady jest niejasny rzeczywiście, o ile chodzi tylko o tę jedną balladę. W tym związku tytuł ten nie wyjaśnia istotnie, o co poecie chodziło, czy o odmalowanie jeziora, jego piękności i dziejów, czy o naukę moralną, płynącą z opowiadania córki Tuhana. Zupełnie naturalnem natomiast jest użycie tego, a nie innego tytułu, jeżeli „Świtez“ traktować się będzie jako wstęp do grupy ballad, osnutych koło tego jeziora. W tym związku omawiany tytuł jest wstępnym tonem, nadającym zabarwienie całej grupie. W każdym razie tytuł ten jest o tyle tego samego typu, co tytuł „Dударza“, „Kurhanka Maryli“ i „Powrotu taty“, że uwydatnia właściwie tylko pewne zewnętrzne okoliczności, towarzyszące akcji ballady, a nie dotyczy zupełnie jej jądra.

W „Powrocie taty“ poeta nawiązuje w tytule do zupełnie zewnętrznej okoliczności, zaznacza tylko warunki czasowe i przypadkowe tego, że cud skruchy w sercu zbrodniarza zaszedł podczas powrotu taty. Jak dalece okoliczność ta ma charakter przypadkowy zilustruje uprzytomnienie sobie faktu, że przecież skrucha ta nastąpić mogła także podczas wyjazdu n. p. ojca. Inna sprawa, że użycie tu rzeczownika w formie zdrobniałej (taty) wyklucza zgóry tragiczne zakończenie ballady. Gdyby ballada miała się kończyć źle, możeby ją nazwał poeta „Powrotem ojca“, albo jakoś inaczej — w każdym razie nie „Powrotem taty“.

Do okoliczności zewnętrznych, w tym przypadku lokalnych, tak, jak w „Powrocie taty“ do czasowych, nawiązuje poeta w tytule „Kurhanek Maryli“. Jest to zresztą tytuł o charakterze tytułu sentymentalnego.

W tytule „Dударza“ podkreślona jest znowu pewna okoliczność zewnętrzna, a mianowicie fakt, że o całej sprawie dowiaduje się czytelnik z ust dudarza, przypadkowego towarzysza nieszczęśliwego młodzieńca i przypadkowo zjawiającego się w wiosce, gdzie mieszkała jego ukochana.

Zupełnie odmienny charakter ma symboliczny tytuł „Pierwiosnka“ i programowy „Romantyczności“.

Zaznaczyć wreszcie należy w stosunku do wszystkich ballad, że Mickiewicz nigdy nie podkreśla w tytule momentu dydaktycznego. Jedynie w tytule „Tukaj albo próba przyjaźni“ można zauważyć, że poecie chodziło o pewne wartości etyczne. „Tukaj“ zresztą, jako fragment, jest z punktu widzenia problemu tytułu mało charakterystyczny.

Obok więc dwóch ballad o tytule symbolicznym i pro-

¹⁾ Por. Bruchnalski W.: Niemcewicz — Mickiewicz. (Pamiętnik Literacki, III, II, str. 263).

gramowym, wyróżnić można wśród ballad dwa typy tytułów: ballady, w których tytułach poeta zwraca uwagę na motyw, posiadający w rozwoju akcji znaczenie specjalne, i ballady o tytule mało mówiącym, w którym poeta nawiązuje do pewnej okoliczności zewnętrznej, niezależnie od tego, czy są nią warunki czasowe („Powrót taty“), czy lokalne („Kurhanek Maryli“), czy wreszcie pewna osoba, odgrywająca w balladzie rolę, wprawdzie ważną, ale w gruncie rzeczy przypadkową.

Jeżeli zanalizuje się tytuły późniejszych utworów Mickiewicza, ta ostatnia tendencja zauważyć się daje dość wyraźnie („Sonety Krymskie“, „Pan Tadeusz“). Ciekawym tytułem z związku z typami tytułów ballad i romansów są „Dziady“. W tym tytule poeta z jednej strony nawiązuje do pewnej okoliczności zewnętrznej, z drugiej podkreśla ten moment, który w rozwoju akcji będzie miał istotne znaczenie, wytwarzając znamienne spoidło dla poszczególnych części dzieła. Typ tytułu, jak „Konrad Wallenrod“ i „Grażyna“, zrobiony zresztą bodaj na modłę poematów Byrona, nie ma wśród ballad i romansów właściwego odpowiednika.

II.

Ekspozycja w „Balladach i Romansach“.

Zadaniem ekspozycji jest wprowadzenie czytelnika w krąg spraw, omawianych w pewnym utworze. Autor zaznajamia czytelnika z osobami działającymi, z tem, co zaszło przed rozpoczęciem akcji, aby w ten sposób umożliwić mu zrozumienie i współżycie z dalszym przebiegiem akcji. Technika tego, coby w epice nazwać można też ekspozycją, bywa w epice zupełnie odmienna, niż w dramacie. W epice może sam autor powiadomić czytelnika o antecedenjach akcji, może opisać zarówno otoczenie bohatera, jak wszystko to, co się działo przedtem. W dramacie o tem wszystkim powiadomić musi czytelnika jedna lub parę osób działających. Ekspozycja w dramacie przedstawiana była w sposób najrozmaitszy i ujmowana w najrozmaitsze schematy. W każdym razie jej cechą charakterystyczną jest to, że o antecedenjach dramatu dowiaduje się zawsze czytelnik, względnie widz z ust osoby działającej.

Ekspozycja w balladach Mickiewicza jest ujęta w sposób analogiczny. Przeważna część ballad rozpoczyna się od razu od pewnego obrazu, od pewnej sceny. Autor nie opowiada zupełnie o tem, co było, lecz od razu wprowadza czytelnika *in medias res*, roztaczając przed jego oczami pewną scenę, i to scenę końcową, bliską katastrofy, a w każdym razie będącą jej punktem wyjścia. W ten sposób zbudowana jest „Romantyczność“, „Świtezianka“, „Rybka“, „Powrót taty“, „Kurhanek

Maryli“, „Pani Twardowska“, „Tukaj“, „Lilje“ i „Dudarz“. We wszystkich balladach poeta przed nie wiedzącym o niczem czytelnikiem roztacza pewną scenę, podnosi jakby przed nim kurtynę i każe przypatrywać się przedstawieniu, którego treści domyślać się może najwyżej z tytułu. O antecedenjach opowiada jedna z osób działających (jak w dramacie!), jej relacja bywa uzupełniana przez inne osoby („Romantyczność“, „Pani Twardowska“). Nawet tam, gdzie epiczny wstęp jest nieodzowny, poeta z upodobaniem wkłada dłuższe nawet opowiadanie w usta osoby działającej (w „Powrocie taty“ przemowa matki).

W tym związku nadzwyczajnie ciekawe są „Lilje“. Tu poeta w ekspozycji od razu opowiada o pewnym fakcie, powiadamia czytelnika o tem, co się stało, a więc ekspozycja jest utrzymana raczej w tonie ekspozycji epickiej. Jednak to tylko pozorne. „Lilje“ rozpoczynają się właściwie także od pewnej sceny, a mianowicie od sceny zabójstwa. Najwyraźniej uwydatnia się to przez porównanie „Lilij“ z początkiem pieśni ludowej, na tle której została ta ballada osnuta.

Początek ten brzmi:

„Stała się nam nowina:
Pani pana zabiła,
W ogródku go schowała,
Rutki na nim zasiała i t. d.“

Początek zaś „Lilij“ brzmi:

„Zbrodnia to niesłychana,
Pani zabija pana.
Zabiwszy, grzebie w gaju,
Na łączce przy ruczaju,
Grób liliją zasiewa,
Zasiewając, tak śpiewa.“

Początek zatem pieśni ludowej opowiada o fakcie dokonanym, o tem, co się już stało, a wyrazem tego jest forma dokonana czasowników i czas przeszły, w którym są użyte (stała, zabiła, schowała, zasiała). Natomiast ekspozycja w „Liljach“, to właściwa scena zabójstwa, rozgrywająca się przed oczami czytelnika, a wyrazem tego są czasowniki w formie niedokonanej i w czasie teraźniejszym (zabija, grzebie, zasiewa, śpiewa).

Dwie tylko ballady mają odmiennie skomponowaną ekspozycję, mianowicie „Świtez i „To lubię“. Obie te ballady to opowiadania ramowe; konstrukcja ich zresztą aż do szczegółów, dotyczących techniki opisów przyrody, a przede wszystkim aż do typu fantastyki, zupełnie analogiczna. W obydwóch tych balladach przeważa epika¹⁾. To też i ekspozycja początkowa,

¹⁾ Por. Bruchnański W.: Niemcewicz — Mickiewicz (Pamiętnik Literacki, III, II, s. 259).

t. j. właściwie ekspozycja ramy, utrzymana jest w tonie odmiennym, niż w pozostałych balladach. Występuje tu sam autor, który opowiada długo i szeroko o pewnych zdarzeniach, przygotowuje w ten sposób czytelnika do dalszej akcji. Ekspozycja w opowiadaniach wewnętrznych t. j. w opowiadaniu córki Tuhana („Świtez“) i w opowiadaniu martwicy („To lubię“) traktowana jest analogicznie. Oba te opowiadania mają charakter opowiadania wspomnieniowego i w tym charakterze informują o szeregu zdarzeń w następstwie chronologicznem. Stąd też i ekspozycja musi mieć charakter raczej ekspozycji epicznej niż dramatycznej.

Typ ekspozycji dramatycznej, w przeważającej liczbie występujący w „Balladach i Romansach“ Mickiewicza, jest dość częsty dla tego rodzaju utworów. Nie brak zresztą ballad o typie ekspozycji epicznej, rozpoczynających się od szerokich zwrotów epickich, w których sam autor opowiada o antecedenjach ballady. Dość tu przypomnieć ballady Uhlanda.

III.

Opowiadania ramowe w „Balladach i Romansach“.

Wśród „Ballad i Romansów“ Mickiewicza trzy zwracają uwagę swoją specyficzną konstrukcją. Jest to „Świtez“, „To lubię“ i „Dudarz“. Wszystkie te trzy ballady są to opowiadania ramowe. Jądro ballady zawarte jest w opowiadaniu wewnętrznym, ujętem w ramy opowiadania zewnętrznego. Na fakt ten zwrócił już uwagę prof. W. Bruchnalski w swojej niezmiernie cennej rozprawie „Niemcewicz — Mickiewicz“¹⁾, a użycie tej konstrukcji przypisał właśnie wpływowi Niemcewicza. Prof. Bruchnalski stwierdził w stosunku n. p. do „Świtezi“ mniejsze napięcie dramatyczne, niż w innych balladach, podkreślając pewną niejasność co do intencji poety, wynikającą z tej kompozycji. Warto jednak może zastanowić się z jednej strony nad pewnymi walorami artystycznymi, dającymi się uzyskać zapomocą takiej konstrukcji, a z drugiej strony nad jej genezą psychologiczną, nad powodami, które skłoniły poetę do zastosowania tego typu kompozycji. Kwestje te nie są oczywiście poruszone w studjum prof. Bruchnalskiego, ujmującego sprawę przedewszystkiem ze stanowiska zagadnienia wpływu Niemcewicza na Mickiewicza.

Stosunek opowiadania wewnętrznego do ramy, względnie ramy do opowiadania, w niej zawartego, może być różnoraki,

¹⁾ Bruchnalski W.: Niemcewicz — Mickiewicz. (Pamiętnik Literacki, III, II, s. 258). — Por. także subtelną analizę L. Komarnickiego („Historja Literatury Polskiej część II. Wyd. II“, s. 51).

mniej lub bardziej ścisły, mniej lub bardziej luźny. Wśród ballad Mickiewicza „Świtez“ i „To lubię“ to opowiadania ramowe zupełnie typowe. W jednym mianowicie i w drugim występuje rama zamknięta, w jednym i drugim przypadku charakterystyczne jest to, że opowiadanie wewnętrzne stanowi całość, że mogłoby istnieć i bez ramy. Opowiadanie płynie gładko, nie jest przerywane ani uwagami słuchaczy, ani wtrętami samego opowiadającego (specjalnie w „To lubię“ wtręty takie byłyby zupełnie możliwe). Opowiadanie zewnętrzne, rama ma w jednym i w drugim przypadku znaczenie raczej wstępu. Wstęp ten potrzebny jest przedewszystkiem dla wzbudzenia tajemniczości i zainteresowania czytelnika. I w „Świtezi“ i w „To lubię“ poeta posługuje się analogicznymi środkami technicznymi. Rozpoczyna mianowicie balladę od opisu danej okolicy, utrzymanej w tonie pogodnym (zwłaszcza w „Świtezi“), potem przechodzi do wzmianek o strachach i fantastycznych zjawach, operując znowu tu i tam analogicznymi, a nawet niekiedy wręcz identycznymi środkami stylistycznymi. Następnie zaznacza od siebie, że nikt, a więc i sam poeta nie zdaje sobie sprawy z przyczyny tych przypadków, wreszcie następuje opis właściwego zdarzenia, w którym zawarte jest istotne jądro ballady. Rama więc na początku ballady stworzona jest w tym celu, aby wywołać nastrój specjalny. Do tego momentu nastrojowego nawiązują pierwsze słowa zarówno córki Tuhana w „Świtezi“, jak i Maryli w „To lubię“. Potem — jak już było zaznaczone — związek między ramą a opowiadaniem wewnętrznym się rozluźnia. W „Świtezi“ opowiadanie córki Tuhana urywa się nagle, „pani oddała się zwolna“, nie przemówiwszy już ani słowa do otaczających ją ludzi. Dwie ostatnie zwrotki, będące zarazem zamknięciem ramy, mają charakter dość luźnego przydatku, robiącego wrażenie czegoś raczej przypadkowego. Opowiadanie Maryli w „To lubię“ ma charakterystyczne zakończenie. Nawiązuje w niem zjawia znowu do poety, a tem samem powstaje kontakt i z wstępem „Do przyjaciół“. „To lubię“, rozpatrywane razem z tym wstępem właśnie, jest podwójnym opowiadaniem ramowym. Wstęp „Do przyjaciół“ ma znaczenie jedynie z punktu widzenia wartości nastrojowych. Ma wartość pod tym względem negatywną, bo, wprowadzając ton żartobliwy, psuje iluzję, usposabiając zgóry czytelnika sceptycznie w stosunku do zdarzenia opisywanego.

Inny charakter ma typ opowiadania ramowego w „Dударzu“. Opowieść dudarza o zmarłym młodzieńcu jest zrozumiała jedynie w związku z ramą, a przedewszystkiem w związku z zakończeniem, w którym zagadka, tycząca się przyczyny nieszczęścia młodzieńca, zostaje ostatecznie wyjaśniona. Dударz dlatego śpiewa naprzód piosenkę, a potem opowiada o zmarłym młodzieńcu, aby przekonać się, czy pasterka jest istotnie ukochaną, za którą tęsknił jego przyjaciel. W tym więc razie

związek ramy z opowiadaniem wewnętrznym jest subtelniejszy i „Dudarz” z punktu widzenia techniki kompozycyjnej stoi niewątpliwie wyżej, niż „To lubię”, a tem bardziej, niż „Świtez”.

Poza kwestjami artystycznymi, łączącemi się z zagadnieniem techniki ramowej w balladach, nasuwa się pytanie, dotyczące psychiki genezy tego typu konstrukcji. Niewątpliwie przykład Niemcewicza był tu czynnikiem nader ważnym. Ale dlaczego Mickiewicz zapożyczył u Niemcewicza właśnie ten typ konstrukcji? Niezawodnie konstrukcja ta umożliwiała mu wyzyskanie pewnych efektów artystycznych, do których dążył.

Jakich efektów — na to pytanie dać może będzie można odpowiedź w związku z kwestjami, rozpatrywanemi w rozdziale następnym.

IV.

Mowa zależna i niezależna w „Balladach i Romansach”.

Przewaga mowy niezależnej nad zależną zauważyć się daje w balladach na pierwszy rzut oka. Często, jak n. p. w „Pani Twardowskiej”, w „Liljach”, ballada skomponowana jest w ten sposób, że rola poety ogranicza się właściwie jedynie do roli reżysera; poeta opisuje pewną scenerję, potem wprowadza „osoby dramatu” i każe im działać, czuć i mówić. Rzadko tylko opowiada sam o uczuciach i czynach bohaterów — unika opowiadania w osobie trzeciej, z upodobaniem wprowadza opowiadanie czy przemowę w osobie pierwszej.

Analiza szczegółowa prowadzi do wniosku, że Mickiewicz bardzo wyraźnie wtedy, kiedy zamierza przedstawić czytelnikowi jakieś głębsze przeżycia wewnętrzne, usuwa się w cień, a każe opowiadać o nich samym bohaterom, stwarzając w ten sposób fikcję bezpośredniego kontaktu między czytelnikiem a bohaterami ballad. O uczuciach psychicznych sam poeta opowiada wtedy, kiedy nie mają jeszcze siły wybuchowej, gdy są poprostu słabsze. Wtedy poeta pomaga sobie opisaniem gestu, będącego wyrazem przeżycia i w ten sposób otrzymuje to napięcie dramatyczne, które mu w danym przypadku dla danych celów wystarcza.

Analiza dwóch ballad, n. p.: „Powrotu taty” i „Lilij”, uwidocznilić powinna to twierdzenie.

„Powrót taty” zatem rozpoczyna się przemową matki. Niepokój, trawiący ją, znajduje ujście w dwuzwrotkowej przemowie. Przyjazd ojca, radość dzieci i przybyłego, napad, przestrah — to wszystko jest tematem opowiadania; — wszystkie te uczucia, acz silne, wystarczająco jednak działają na czytelnika, gdy się o nich dowiaduje od poety. Gdy jednak przyjdzie do odmalowania przerażenia kupca, błagającego jedynie o życie,

a zwłaszcza, gdy przyjdzie do przedstawienia skrucy zbrojcy — ta technika zawodzi. Poeta odczuwał snąć potrzebę stworzenia iluzji możliwie bezpośredniego kontaktu czytelnika i bohatera (jak w dramacie!), sam się więc usuwa i nie występuje nawet w zakończeniu. Iluzja do ostatniej chwili utrzymana — czytelnik może mieć wrażenie bezpośredniego współprzeżycia skrucy zbrojcy. Między nim a żałującym zbrodniarzem nie staje nikt, nawet sam poeta.

W „Liljach“ zjawisko analogiczne. Zestawiając „Lilje“ z pieśnią ludową, na której wątku została ta ballada osnuta, dochodzi się do oczywistego wniosku, że nacisk największy położył tu poeta na akcji wewnętrznej, że podkreślił specjalnie wyrzuty sumienia, dręczące Panią. W jaki sposób dowiaduje się czytelnik o tych wyrzutach sumienia? Bezpośrednio po zbrodni Pani zjawia się u pustelnika. Czytelnik dowiedział się już poprzednio o zbrodni, ale tylko o samym fackie zabójstwa, a więc o czemś, co z punktu widzenia istotnej fabuły „Lilij“ jest czemś błahem, właściwie tylko motywem, wywołującym, wyzwalającym właściwą akcję wewnętrzną ballady. O tej akcji wewnętrznej, o wyrzutach sumienia, trapiących Panią, dowiaduje się czytelnik już w mowie niezależnej, bezpośrednio z ust samej zbrodniarki w scenie spowiedzi u pustelnika, którego egzystencja uzasadniona jest wogóle potrzebą stworzenia kogoś, coby tej spowiedzi mógł wysłuchać. Pani wraca od pustelnika względnie uspokojona. Okres od tej chwili aż do czasu przyjazdu braci jest chwilą zastoju w rozwoju dramatu, jakim są niewątpliwie „Lilje“. To też i wyrzuty sumienia nie występują tu z tak żywiołową siłą, jak przedtem, i potem — poeta opowiada o nich i to narazie wystarcza. Ale to nie wystarcza, gdy przeżycia się wzmagają. O dalszym przebiegu akcji wewnętrznej dowiaduje się czytelnik znowu z ust Pani. Poeta usuwa się na plan drugi, opowiadanie w osobie trzeciej zostaje zastąpione spowiedzią w osobie pierwszej.

Z analizy „Powrotu taty“ i „Lilij“ wynika, że Mickiewicz uczucia silne, głębokie, przedstawiał w ten sposób, że kazał o nich mówić bezpośrednio samym bohaterom, ograniczając się do roli komentatora i reżysera. I w pozostałych balladach da się zauważyć fakt analogiczny: mówią więc o swoich uczuciach, a nie poeta opowiada o nich, i Karusia („Romantyczność“), i Kryśka („Rybka“), nawet i Tukaj, choć ta ballada przecież groteskowa, bezpośrednio czytelnikowi opowiada o lęku przed śmiercią; w mowie niezależnej skarżą się bohaterzy „Kurhanka Maryli“ i w podobny sposób rozmawia poeta z pierwioskiem.

Nawiązując obecnie do pytania, poruszonego na końcu rozdziału poprzedniego, a mianowicie do zagadnienia, dlaczego Mickiewicz aż w trzech balladach wprowadził typ konstrukcji ramowej, dochodzi się do wniosku, że wprowadził ją dlatego, aby w ten sposób umożliwić sobie stworzenie dla pewnego,

ściśle określonego celu opowiadania w pierwszej osobie. Córka Tuhana spowiada się z przeżyć bardzo głębokich o charakterze doznania mistycznego, Maryla informuje o przeżyciach, które ściągnęły na nią męki piekielne — w obu więc przypadkach zastosowanie techniki ramowej było o tyle zgodne z intencjami autora, że umożliwiało mu wprowadzenie opowiadania w pierwszej osobie. W stosunku do „Dudarza“ sprawa z tego punktu widzenia przedstawia się trochę inaczej. Nie należy zapominać, że w tej balladzie nie chodzi o uczucia młodzieńca, lecz o te uczucia, przełamane w pryzmacie opowiadania Dudarza. Czytelnik ma się właściwie dowiedzieć nie o uczuciach młodzieńca, ale o tem, co o tej sprawie mówi i co czuje Dudarz. To też Dudarz przemawia znowu w pierwszej osobie, a umożliwione to jest jedynie przez wprowadzenie techniki ramowej.

Wnioski, wysnute z rozważań niniejszych, znajdują potwierdzenie i w późniejszej twórczości Mickiewicza¹⁾. Jeżeli często pisano o dramatyczności utworów Mickiewicza, przypisać to należy przede wszystkim — poza naturalnie ukrytą siłą wybuchową, kryjącą się w jego utworach — przewadze mowy niezależnej, zapomocą której poeta wyrażał stany uczuciowe swoich bohaterów.

V.

Czas w „Balladach i Romansach“.

Czas trwania akcji w „Balladach i Romansach“ nie jest jednakowo długi. Z tego punktu widzenia wyróżnić można wśród ballad pierwszego tomu „Poezji“ Mickiewicza cztery zasadnicze typy:

1) Ballady, w których akcja trwa krótko, parę chwil do paru godzin. Do tego typu należy „Romantyczność“, „Rękawiczka“, „Powrót taty“.

2) Ballady, w których akcja trwa również krótko, ale z tą różnicą, że są one traktowane jako krótkie sceny dramatyczne, akcja jest więc zawarta w dialogu, co wpływa na specjalne ukształtowanie się warunków czasowych. Do tych należy: „Pierwiosnek“ i „Kurhanek Maryli“.

3) Ballady, w których akcja ciągnie się przez dość długi okres czasu: „Rybka“, „Lilje“, „Świtezianka“ (cokolwiek odmienna).

4) Ballady o typie opowiadania ramowego, które trwają właściwie krótko, ale w których otwiera się daleka perspektywa w przeszłość.

¹⁾ Por. „Dodatek“.

„Tukaj“ pominięty tu jest celowo ze względu na swoją fragmentaryczność.

W zakresie tych czterech typów technika rozmieszczenia zdarzeń w czasie ukształtowała się rozmaicie. Technika ta zależna jest od stanowiska autora względem zdarzeń opisywanych. W typie pierwszym autor opowiada to, na co się w tej chwili patrzy, opisuje pewną scenę, którą widzi teraz, a nie opowiada o tem, co widział niegdyś. Stąd w balladach tego typu absolutna przewaga form czasu teraźniejszego. W „Romantyczności“ ani jedno zdanie ze strony autora nie zawiera czasownika w czasie przeszłym. Podobnie traktowana jest „Rękawiczka“ i „Pani Twardowska“. W „Rękawiczce“ charakterystyczna jest n. p. zmiana w pierwszej zwrotce formy czasu przeszłego, figurującej w niemieckim oryginale, na formę czasu teraźniejszego. W tych wszystkich, omawianych tu, przypadkach używanie czasu teraźniejszego nie ma nic wspólnego z t. zw. *praesens historicum*. Intencją poety jest przekonanie czytelnika o tem, że dana scena rozgrywa się w danej chwili przed jego oczyma, używa więc formy czasu teraźniejszego dla uwydatnienia tej teraźniejszości, dla zaakcentowania równoległości czasowej między czytającym tom „Poezycji“ a zdarzeniami, rozgrywającymi się w balladach.

Zjawisko to potęguje się w stosunku do ballad typu drugiego. Tu rola autora ogranicza się do roli reżysera, opisującego scenerję, na tle której rozegrać się ma dana rozmowa. To też przewaga czasu teraźniejszego jest tu czemś zupełnie naturalnem. W „Kurhanku Maryli“ za wynurzenia autora uważać można słowa Cudzego Człowieka i Dziewczyny; w ich przemowach występuje tylko raz jeden słowo w czasie przeszłym i to wtedy, gdy Dziewczyna wyraźnie nawiązuje do przeszłości („Maryla żyła w tej wiosce“).

Ballady o typie trzecim z natury rzeczy muszą mieć odmienną technikę rozmieszczenia zdarzeń w czasie, a, co za tem idzie, musiał się też poeta posługiwać także innymi formami gramatycznymi. „Rybka“ rozpoczyna się od pewnej sceny, w stosunku do której intencją poety — jak zwykle w balladach — jest, aby czytelnik przeżywał ją, patrzył się na nią razem z nim, w chwili, kiedy ją czyta — dlatego też czasowniki występują tu w czasie teraźniejszym. Później zadaniem poety staje się opowiedzenie o całym szeregu zdarzeń, będących w wzajemnej chronologicznej zależności. Jednak poeta nie decyduje się na spokojne opowiadanie o przebiegu zdarzeń; czytelnik nie ma wrażenia, że poeta zgóry wie o tem, jak się dana sprawa zakończy. Poeta sam przeżywa swój dramat, sam jest jego widzem i bohaterem. Stąd w balladach tego typu nie znajdziemy tego epickiego rozmachu, który cechuje n. p. opowiadanie córki Tuhana, wiedzącej, jak się zakończy oblężenie Świtezi. Poeta z całego splotu zdarzeń wyrzyna pewne sceny —

jakby akty dramatu — i w tych scenach technika przedstawienia, a przede wszystkim sposób posługiwania się formami czasownika zbliża się do sposobu, stosowanego w typie pierwszym i drugim. W „Rybce“ są właściwie trzy sceny: rozpacz i śmierć Krysi, pojawienie się sługi z dziećciem i zagadkowa śmierć niewiernego kochanka i jego żony. W tych trzech scenach opowiadanie utrzymane jest w czasie teraźniejszym, a tylko w przejściach znajdziemy słowa w czasie przeszłym (n. p.: „Wierny sługa wyszedł z lasu“, „Bo właśnie teraz pan z panią poszli przechadzką nad rzeczkę“).

Coś zupełnie analogicznego znajdziemy w „Liljach“. W „Liljach“ mamy scen siedm: zabójstwo, spowiedź u pustelnika, przyjazd braci, oświadczyzny braci, rozmowa z pustelnikiem, ślub. Wszystko inne jest tylko przejściem, traktowanem dość pobieżnie. W scenach występują prawie wyłącznie słowa w czasie teraźniejszym; jeżeli kiedy tutaj zapłaczę się forma czasu przeszłego, to tylko wtedy, kiedy występuje jako bezpośrednia antecedenca jakiegoś faktu; wtedy poeta dla uwydatnienia następstwa chronologicznego słowo, określające antecedencję, kładzie w czasie przeszłym. Gdy czytamy:

„Pani ze strachu zbladła,
Zemdlała i upadła;
Oczy przewraca w słup,
Z trwogą dokoła rzuca“ i t. d.,

to znaczy, że Pani najpierw zbladła, zemdlała i upadła, a potem (po przyjsciu do przytomności) oczy przewraca w słup i z trwogą rzuca pytania. Taka konstrukcja bardzo zresztą częsta w balladach — dość uważnie przeczytać n. p.: „Świteziankę“. W przejściach między scenami w „Liljach“ występują naprzemian czas teraźniejszy i przeszły. O ile w tych przejściach, ale tylko w przejściach, występuje czas teraźniejszy, to zbliża się do tej figury stylistycznej, którą zwykło się nazywać *praesens historicum*. Na te sprawy, które mają miejsce w przejściach, poeta nie każe nam patrzeć, on o nich opowiada, a więc czas teraźniejszy służy tutaj tylko dla ożywienia akcji. Okazuje tętno dramatyczne, bijące tak silnie, że łamie utarte formy gramatyczne.

Analogiczne zjawiska dadzą się zaobserwować i w „Świteziance“.

Czas teraźniejszy, użyty istotnie w znaczeniu *praesens historicum*, występuje dopiero w balladach ramowych. Nie w ramie, bo we wszystkich trzech balladach rama, jest także sceną pewną, poprzedzoną w „Świtezi“ i w „To lubię“ opisem przyrody, obserwowanej jakby bezpośrednio wspólnie z poetą przez czytelnika, a więc jakby oglądaną w danym momencie przez niego, — lecz w opowiadaniach wewnętrznych. Najwyraźniej występuje to w „Świtezi“. Całe opowiadanie córki Tuhana

utrzymane jest w czasie przeszłym, w spokojnym tonie opowiadania epickiego. Dopiero, gdy zbliża się katastrofa, t. j. w chwili, gdy Tuhana ma wyruszyć na boje, opowiadająca zaczyna stale używać czasu teraźniejszego. Trwa to aż dotąd, kiedy się kończy bezpośrednie wspomnienie walki, modlitwy i cudu, do chwili, w której następuje jakby synteza tego, co córka Tuhana przeżyła :

„Takeśmy uszły zhańbienia i rzezi“ i t. d.

Czas teraźniejszy użyty tu zatem wyraźnie właśnie jako *praesens historicum*. Mniej wyraźnie obserwować się da to zjawisko w „To lubię“, natomiast zupełnie dobitnie w „Dudarzu“.

Z rozważań rozdziału niniejszego wynika, że przewaga czasu teraźniejszego w „Balladach i Romansach“ da się w przeważnej liczbie objaśnić tendencją do stworzenia sytuacji o bardzo mocnem napięciu dramatycznym i chęcią „uteraźnienia“ akcji. Obie te tendencje znajdują również wyraz w przewadze mowy niezależnej nad zależną. Czas teraźniejszy w znaczeniu *praesens historicum* występuje tylko w balladach ramowych, specjalnie w „Świtezi“ i „Dudarzu“.

VI.

Wygląd zewnętrzny bohaterów „Ballad i Romansów“.

W „Balladach i Romansach“ z natury rzeczy, jako w utworach o wyraźnym pierwiastku epickim, wprowadził poeta cały szereg postaci ludzkich i pokazał je czytelnikowi w najrozmaitszych sytuacjach. Na pierwszy rzut oka każdy czytelnik ma wrażenie, że te postacie zjawiają się przed nim plastycznie i żywo. Szczegółowa analiza wykazać może, kiedy ta plastyka występuje żywiej, kiedy mniej wyraźnie.

Pierwszem zagadnieniem, które się w tym związku nasuwa, to zagadnienie, w jaki sposób czytelnik dowiaduje się czegokolwiek o wyglądzie zewnętrznym osób działających. Nigdy prawie opis postaci ludzkiej nie następuje niezależnie od akcji, t. zn. następuje taki opis dopiero wtedy, kiedy może mieć znaczenie ze względu na ewolucję akcji. Najczęściej — bardzo to dla „Ballad i Romansów“ charakterystyczne — czytelnik dowiaduje się czegoś o wyglądzie danego bohatera dopiero wtedy, gdy go spostrzeża inna osoba ballady. Jedynem, drobnym i w pewnym stopniu pozornym tylko odchyleniem od zasady powyższej jest początek „Świtezianki“. W pierwszej bowiem już zwrotce dowiadujemy się, że Chłopiec jest „piękny i młody“. Odstępstwo to jednak dlatego nazwane zostało pozornym, że

początek „Świtezianki“ ma tak wyraźne tętno dramatyczne, że czytelnik sam staje się w gruncie rzeczy osobą działającą; a z drugiej strony nie bez znaczenia jest i to, że na Strzelca patrzy w danej chwili i Dziewica, a więc czytelnik dowiaduje się o piękności i młodości Strzelca przez nią i wraz z nią.

W pewnym stopniu analogicznie jest skomponowany początek „Rybki“.

W „Rybce“ znajduje się jeden z najbardziej szczegółowych opisów urody kobiecej. Obraz ten rozciąga poeta nie wtedy, gdy dziewczyna sama, w rozpacz, biegnie nad brzeg rzeki, ale wtedy, gdy zjawia się przed oczyma sługi; wtedy zdumienie sługi udziela się czytelnikowi i staje się momentem nastrojowym, podnoszącym plastyczność obrazu Krysi.

Jeszcze ciekawiej przedstawia się ta sprawa w „Liljach“. Po zabójstwie Pani ucieka do Pustelnika. Czytelnik wie o niej wtedy tylko to, że jest skrwawiona, a więcej szczegółów dowiaduje się dopiero wtedy, gdy na zabójczynię patrzy Pustelnik. Metoda ta, którąby nazwać można lustraną, przeprowadzoną jest konsekwentnie aż do najdrobniejszych szczegółów. O wyglądzie zatem Pani dowiaduje się czytelnik dopiero wtedy, gdy „spadła zaporą. Wychodzi starzec, świeci, Pani nakształt upiora, Z krzykiem do izby leci“. Dopiero więc wtedy, gdy starzec zaświecił, a Pani weszła do izby, dowiadujemy się o wyrazie jej oczu, bledości ust i t. d., a to dlatego, że dopiero w czasie i po zapaleniu światła mógł ją ujrzeć Pustelnik.

Podobnie nie wiemy nic o tem, jak wygląda Pani, gdy ją w samotności dręczą wyrzuty sumienia. Takie przytem zwroty, jak „nigdy na ustach śmiechu“, można uważać nie za opis właściwego wyglądu zewnętrznego Pani, ale raczej za uplastycznienie jej przeżyć wewnętrznych. Zwrot powyższy nie znaczy bynajmniej, że Pani nigdy się nie uśmiechała, ale to, że nigdy nie mogła być naprawdę wesoła. Kiedy się jednak zjawiają bracia i patrzą na nią, widzą ją, o jej wyglądzie dowiaduje się także czegoś i czytelnik. Nawet to, gdy Pani „włos się na głowie jeży“, ma świadka w postaci goniącej ją Mary, która jej strach i przerażenie widzi.

W „Pani Twardowskiej“ czytelnik dowiaduje się czegoś o wyglądzie diabła wtedy dopiero, gdy go spotrzegają i oglądają goście, znajdujący się w karczmie. Djabła, wyskakując z kielicha Twardowskiego, składa ukłon zarówno przed nim, jak i przed czytelnikiem, a słowa „djablik był to w wodce na dzień“ prezentuje go zarówno przed zebranem towarzystwem, jak i przed czytelnikiem.

W „Powrocie taty“ czytelnik dopiero wtedy zapoznaje się z wyglądem zewnętrznym zbójców, gdy ich spostrzegają ojciec i dzieci; podobnie o korалowych ustach i jasnych włosach córki Tuhana wie dopiero wtedy, gdy się ukazuje ona zebranej gromadzie. Charakterystyczne jest, że w „Kurhanku Maryli“, w którym

główna bohaterka, t. j. opłakiwana dziewica, nie spotyka się naturalnie z żadną drugą osobą, nie dowiadujemy się nic o jej wyglądzie zewnętrznym i nawet w przybliżeniu nie możemy odtworzyć sobie jej obrazu.

Stwierdzenie metody powyższej „lustrzanej“ jest ciekawe w zestawieniu z twórczością późniejszą Mickiewicza, a specjalnie w zestawieniu z „Panem Tadeuszem“. I w „Panu Tadeuszu“ wygląd zewnętrzny bohaterów poznaje czytelnik jakby za pośrednictwem oczu innych osób. Tak n. p. o wyglądzie Hrabiego dowiadujemy się wtedy, kiedy na niego patrzy Zosia i dzieci, — Telimeny wtedy, kiedy ją podziwia Tadeusz, — Gerwazego wtedy, kiedy z nim rozmawia Hrabia. Metoda tego typu wskazuje to, na co zwrócono już uwagę w rozdziałach poprzednich, że balladę traktuje często Mickiewicz jak utwór dramatyczny, posługując się metodami i sposobami o charakterze dramatycznym.

Niezależnie od przedstawienia powyższego nasuwa się w stosunku do zagadnienia, rozpatrywanego obecnie, nieco uwag, dotyczących się pewnych faktów ogólnych w „Balladach i Romansach“ z jednej strony, z drugiej dotyczących się pewnych szczegółów charakterystycznych.

W szeregu obrazów wyglądu zewnętrznego bohaterów „Ballad i Romansów“ wyróżnić można dwa typy: 1) opis zewnętrzny, dany w związku z akcją zewnętrzną, i 2) opis zewnętrzny bohaterów w związku z ich przeżyciami wewnętrznymi.

Do typu pierwszego należą przede wszystkim opisy kobiet. Prof. Bruchnalski w cytowanej już rozprawie „Niemcewicz — Mickiewicz“ zwrócił uwagę na to, że na zasadzie ballad uda się odtworzyć typ piękności kobiecej, który Mickiewicza najbardziej pociągał¹⁾. Takiego typu pięknnością obdarzona jest córka Tuhana, Świtezianka i Krysia. Prof. Bruchnalski zwrócił jednocześnie uwagę i na to, że poeta z lubością podkreśla powieknosć osoby obserwowanej, lekkość jej ruchu. Konstatując i w późniejszej twórczości Mickiewicza zamiłowanie i lubowanie się takim właśnie lekkim ruchem, przypisuje prof. Bruchnalski nastawienie uwagi Mickiewicza w tym właśnie kierunku wpływowi Niemcewicza. Że Mickiewicz na ten wpływ był istotnie wrażliwy, to już, dzięki właśnie prof. Bruchnalskiemu, nie ulega wątpliwości. Zauważyć przytem wypada, że mogły tu także oddziaływać pewne postulaty teoretyczne. Problem piękności w ruchu był aktualny w estetyce angielskiej XVIII wieku, a, przejęty następnie przez „popularnych“ estetyków niemieckich, został filozoficznie wyświetlony przez Schil-

¹⁾ Bruchnalski W.: Niemcewicz — Mickiewicz. (Pamiętnik Literacki, IV, 1, s. 17).

lera w rozprawie „Über Anmut und Würde“. Chodzi tu o pojęcie gracji, tak niezmiernie charakterystyczne dla wysiłków wieku XVIII. Schiller tak definiuje grację „Anmut ist eine bewegliche Schönheit“ i dalej „Wenn nun der Gürtel des Reizes eine objektive Eigenschaft ausdrückt.... so kann er nichts anderes als Schönheit der Bewegung ausdrücken, denn Bewegung ist die einzige Veränderung, die mit einem Gegenstand vorgehen kann ohne seine Identität aufzuheben“.

Z pozostałych opisów zewnętrznych wyróżnić trzeba przede wszystkim Twardowskiego i panią Twardowską. Oba te opisy są bardzo plastyczne, bo w gruncie rzeczy w obydwóch razach czytelnik wie, jak wygląda i Twardowski i jego żona. Na podkreślenie zasługuje fakt, że w obu razach poeta nie daje ani jednego konkretnego rysu zewnętrznego wyglądu osoby obserwowanej. Czytelnik wie właściwie tylko to, że Twardowski „podparł się w boki, jak basza“. O wyglądzie zewnętrznym Twardowskiej nie wiemy nic. Wrażenie plastyczności tych postaci — a niewątpliwie każdy czytelnik takie wrażenie otrzymuje — osiąga poeta pośrednio przez pewne wartości nastrojowe, któremi operuje. Niezawodnie, w stosunku do postaci Twardowskiego przychodzi mu w pomoc ustalona tradycja, związana z postacią Twardowskiego, pewna ustalona już wizja podaniowa, ale przede wszystkim jeden uchwycony charakterystyczny gest jest momentem, uplastyczniającym całe przedstawienie. Charakterystyka zewnętrznego wyglądu pani Twardowskiej jest osiągnięta oczywiście jeszcze bardziej pośrednio przez przestrach diabła i przez użycie trywjalnego, a w swej trywjalności charakterystycznego słowa „samka“.

Przechodząc teraz do charakterystyki drugiego typu opisu zewnętrznego bohaterów „Ballad i Romansów“, t. j. do opisu, związanego z ich przeżyciami wewnętrznymi, należy zaznaczyć, że w balladach mamy dość okazały szereg opisów tego typu, nie wychodzących poza dość utarty szablon. Oznakami rozpaczby bywa zatem w balladach rozpuszczenie włosów (Kryśka w „Rybce“), płacz (Karusia, Kryśka, Cudzy Człowiek w „Kurhanku Maryli“, Józio i t. d.), wzdychanie, omdlenie i t. d. Istotnie nowe pierwiastki wnosi opis Pani (w „Liljach“), Tukaja i diabła (w „Pani Twardowskiej“). Temi trzema osobami targają rozmaite uczucia wewnętrzne i rozmaicie się też uzewnętrzniają. Przerażenie Pani uzewnętrznia się przede wszystkim kolorem ust („zsiniałe usta“), barwą twarzy („zbladła, jak chusta“). Specjalny nacisk położył poeta na wyraz oczu: zwrot „oczy przewracają w słupek“ powtarza się w zastosowaniu do Pani aż dwa razy. Podobnie zresztą sine, przycięte usta, oczy, strzelające w stronę, znamionują wściekłość i zazdrość braci. Usta więc, kolor twarzy i oczy to te momenty, które widocznie najsilniej uderzały poetę już w jego młodości. I w późniejszej twórczości nie brak zresztą przecież charakterystycznych opisów oczu (Konrad Wallenrod,

Konrad i t. d. aż do opisu oczu Wojewody w „Konfederatach Barskich“).

Dla Tukaja uczuciem charakterystycznym jest powątpiewanie, bojaźń. Wszystkie jednak te uczucia ujęte są groteskowo. W związku z tem na uwagę zasługuje fakt, że poeta w „Tukaju“ nie opisywał wcale twarzy Tukaja, że całe jego przeżycie wewnętrzne ujawnia się wyłącznie w gestach i ruchach, przyczem Mickiewicz upodabniał Tukaja — według J. Kallenbacha¹⁾ — do figury palestranta, dobrze mu znanego z czasów jego młodości.

Ruch i gest djabła w „Pani Twardowskiej“, gdy go ogarnia przerażenie z powodu propozycji Twardowskiego, jest bardzo charakterystyczny w swej jakby zakrzepłości i stężeniu. Djabeł, kwapiący się do drzwi, a odpędzany od nich przez Twardowskiego, tężeje w jakiejś nienaturalnej, skrzyżowanej pozycji, w której mógłby być sportretowany.

Czy ta stężałość, zakrzepłość ruchu nie przypomina n. p. ruchu Gerwazego, gdy ze „Scyzorykiem“ rzuca się na umierającego Jacka?

VII.

Układ „Ballad i Romansów“ jako całości.

Po rozważeniu szeregu kwestyj, związanych z problemem techniki „Ballad i Romansów“, nasuwa się pytanie, czy Mickiewicz; oddając do druku swój tomik „Poezj“, komponował z poszczególnych utworów pewną całość, czy też bez namysłu umieścił koło siebie poszczególne wiersze.

Problem układu zbioru był aktualny już w poetyce starożytnych. Scholiaści Homera²⁾, zdawali sobie dokładnie sprawę, iż należy unikać monotonności („*ἐκκλίτων ὁμοειδές*“) i t. p. W formie bardzo wyrafinowanej występuje ta tendencja u rzymskich poetów³⁾. Horacy n. p. swoje zbiory poezji konstruuje w sposób bardzo skomplikowany, biorąc pod uwagę najróżniejsze czynniki treściowe i formalne.

Ciekawe światło na tę sprawę rzucają wyznania samych poetów. I tak Goethe pisze 3 sierpnia 1799 „Zu einer solchen Redaction gehört Sammlung, Fassung und eine gewisse allgemeine Stimmung. Wenn ich noch ein paar Dutzend neue Gedichte dazu thun könnte, um gewisse Lücken auszufüllen und

¹⁾ Kallenbach J.: Adam Mickiewicz. Poznań, 1918, t. I, s. 135.

²⁾ Por. Griesinger: Die ästhetischen Anschauungen der alten Homer-erklärer. Tübingen, 1907, s. 62.

³⁾ Por. Kroll W.: Hellenistisch-römische Gedichtbücher. (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, t. 27, (1916).

gewisse Rubriken, die sehr mager ausfallen, zu bereichern, so könnte es ein recht interessantes Ganze geben“. To też — jak wiadomo — t. zw. wejmarskie wydanie pism Goethego idzie w sprawach układu niewolniczo za ostatniem wydaniem, sporządzonem przez samego poetę.

Nowsze badania dowodzą, że i Schillerowi problem kompozycji zbioru, jako całości, nie był obcy¹⁾.

W ostatnich czasach problem ten stał się na nowo aktualny — dość tu przypomnieć interesujące badania Brechta, który zresztą miał w postaci poezyj C. F. Meyera nader wdzięczny materiał badania i zadanie przez to znakomicie ułatwione.

„Ballady i Romanse“ Mickiewicza powstały, jak wiadomo, w okresie czasu prawie dwuletnim i wobec tego *ipso facto* narzucało się poecie zagadnienie wyznaczenia kolejności balladom poszczególnym. Przedewszystkiem jednak poeta oddzielił ballady i romanse od pozostałych wierszy, stąd w I tomiku znajdują się jakby dwa działy: „Ballady i Romanse“ oraz wiersze różne. W zakresie samych ballad nie stosował poeta zasady kolejności chronologicznej, widocznie ta zasada nie odpowiadałaby jego intencjom. Natomiast na czoło zbioru wysunął „Pierwiosnek“. Rzecz to zupełnie zrozumiała. „Pierwiosnek“ jest właściwie dedykacją poetyczną, umieszczoną obok dedykacji prozaicznej. Zwrócona do tych samych osób, co ta właśnie dedykacja prozaiczna, wprowadza odrazu czytelnika w specjalną atmosferę uczuciową.

Że po „Pierwiosnku“ idzie bezpośrednio „Romantyczność“, to rzecz niemniej jasna. „Romantyczność“ jest balladą o charakterze programowym, wyjaśnia zasadniczo pogląd poety na świat i wprowadza czytelnika w krąg zagadnień balladowych. „Romantyczność“ musi więc stać bezpośrednio po krótkiej dedykacji, którą jest „Pierwiosnek“. Po „Romantyczności“ umieścił poeta „Świtez“ i „Świteziankę“ i „Rybkę“. Te trzy ballady stanowią odrębną grupę. Jest to grupa, osnuta koło jeziora Świtezi, a treść ich związana jest z tem jeziorem mniej lub bardziej wyraźnie. W zakresie tej grupy zauważyć się daje również dbałość o kompozycję. Poważna „Świtez“ wysunięta jest na plan pierwszy, „Świtezianka“ i „Rybka“, będące obie warjacją tematu niewiary mężczyzny, przeciwstawione jej są wyraźnie przez to, że w „Świtezi“ poeta maluje pewien czyn o charakterze pod względem etycznym dodatnim, w „Świteziance“ i „Rybce“ ujemnym.

Po „Rybce“ a więc zarazem po pierwszej grupie ballad następuje „Powrót taty“. Przeskok olbrzymi. „Powrót taty“ pozbawiony jest właściwie zupełnie elementu fantastycznego w ścisłem słowa tego znaczeniu, chociaż motyw modlitwy,

¹⁾ Por. Kettner G.: Die Anordnung der Schillerschen Gedichte. (Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte, t. 3, (1890)).

sprawiającej cud skrucy zbrodniarza, odgrywa kompozycyjnie rolę analogiczną, co element fantastyczny w innych balladach, a zwłaszcza zauważyć się daje wyraźna analogia z ideologią „Świtezi“. W każdym razie „Powrót taty“ przenosi czytelnika na grunt bardziej realny i z tego punktu widzenia jest pomostem między pierwszą grupą ballad a następną. Z pierwszą zresztą grupą powiązany jest „Powrót taty“ — acz chwiejnie i delikatnie — motywem dzieci, występującym także w „Rybce“.

Po „Powrocie taty“ następuje „Kurhanek Maryli“ o charakterze, jeżeli chodzi o fantastykę, jeszcze bardziej realistycznym. „Kurhanek Maryli“ jest przytem wstępem do następnej grupy ballad, którą możnaby nazwać grupą ballad o Maryli, względnie o kobiecie i miłości. Do tej grupy należy „Kurhanek Maryli“ (pierwszy prawdopodobnie ze względu na imię ukochanej, zawarte w tytule, będące tonem zasadniczym w całej tej grupie), „To lubię“, „Rękawiczka“ i „Pani Twardowska“. Jest to więc grupa, zawierająca albo ballady, pozbawione zupełnie fantastyki („Kurhanek Maryli“, „Rękawiczka“), albo o fantastyce groteskowej („Pani Twardowska“). Z tego punktu widzenia „To lubię“ ma specjalne znaczenie, bo w samej balladzie jest wprowadzie fantastyka, utrzymana wyraźnie w stylu ludowym, ale jej siła osłabiona jest przez żartobliwy wstęp „Do przyjaciół“.

W zakresie tej grupy kolejność ballad jest również subtelnie obmyślana. „To lubię“ idzie bezpośrednio po „Kurhanku“, bo obie ballady są opowiadaniem o Maryli, chociaż oczywiście bohaterki ich nie są osobami identycznymi. Przekład „Rękawiczki“ Schillera jest realistyczną ilustracją tej samej idei, którą poeta w „To lubię“ ubrał w szaty fantastyczne. Dlatego też może właśnie ta jedyna ballada tłumaczona weszła do pierwszego tomiku. „Pani Twardowska“ znalazła się bezpośrednio po „Rękawicze“ przez złośliwy kontrast, przez przeciwstawienie „nadobnej Marcie“ rażącej baby.

Jak motywem, wiążącym „Rybkę“ z „Powrotem taty“, był motyw dzieci, tak samo „Panią Twardowską“ wiąże z fragmentem „Tukaja“ motyw czartów, umowy z nimi i wogóle groteskowość obu ballad, jedynych w tym rodzaju w całym zbiorze. Groteska tej ballady jest jednak subtelniejsza, to też tylko jako tako mogła występować w roli przejścia między grupą, omawianą poprzednio, a właściwym zakończeniem „Ballad i Romansów“, jakim są „Lilje“ i „Dudarz“. „Lilje“, ten szczytowy punkt pierwszego tomiku, należą właściwie do grupy o miłości i kobiecie, „Tukaj“ jednak oddziela „Lilje“ od grupy poprzedniej. Zrobił tak poeta może dlatego, aby „Lilje“ zyskały w ten sposób bardziej efektowne oświetlenie, być też może, że chodziło mu o pewne urozmaicenie, na co u Mickiewicza, wychowanego na literaturach klasycznych, mogła działać właśnie klasyczna tradycja.

Ostatnia ballada „Dudarz“ jest końcowym akordem całego tomiku. Jako romans, mógłby stać „Dudarz“ koło „Kurhanka Maryli“, jako warjacja tematu niewiernej miłości kobiety obok „To lubię“ i „Rękawiczki“. To umieszczenie tej ballady na końcu dowodzi pieczołowitości, z jaką Mickiewicz komponował swój zbiorek, i tego, że liczył się przede wszystkim z wrażeniem czytających. Z punktu widzenia tych przyszłych czytelników „Lilje“ nie mogłyby stać na końcu zbioru, bo takie zakończenie wywoływałoby wrażenie zbyt tragiczne, a całemu tomikowi nadawałoby piętno zbyt pełne grozy. To też po „Liljach“ następuje „Dudarz“ o tonacji wyraźnie łagodnej.

Wynikiem rozważań niniejszych jest skonstatowanie u młodego Mickiewicza wyraźnej dbałości o skomponowanie „Ballad i Romansów“, jako pewnej artystycznej całości. Przyszły twórca „Sonetów“ już w pierwszym tomiku okazał zrozumienie czytelnika i zdumiewającą umiejętność liczenia się z jego psychiką. Układ „Ballad i Romansów“ ma na celu z jednej strony nieznudzenie czytelnika, z drugiej wykazanie dobitnie, że poeta skrupulatnie liczył się z możliwym efektem danego ugrupowania i z wrażeniem, jakie wywołać może.

Dodatek.

O pewnym znamienym szczególe techniki epickiej Mickiewicza.

To, co stwierdzono o przewadze mowy niezależnej nad zależną w „Balladach i Romansach“ i co zauważono o przyczynach wprowadzenia techniki ramowej, może mieć też pewne znaczenie w stosunku do dalszej epickiej twórczości Mickiewicza. To zagadnienie łączy się ściśle z zagadnieniem roli poety, jako opowiadacza, i z tego punktu widzenia jest bardzo ważne, zwłaszcza w odniesieniu do wielkich tworców epickich, a więc w stosunku do „Grażyny“, „Konrada Wallenroda“ i „Pana Tadeusza“.

W „Grażynie“ uciekł się poeta do fikcji dość znanej i banalnej, a mianowicie do fikcji rękopisu, przekazanego mu przez jakiegoś, bliżej nieznanego, zmarłego autora. Relację, zawartą w tym fikcyjnym rękopisie, uzupełnia poeta w „Epilogu Wydawcy“ ustną relacją giermka. „Grażyna“ — o ile się uwzględni „Epilog Wydawcy“ — jest właściwie także opowiadaniem ramowym, a szczegół techniczny, jakim jest fikcja rękopisu, nie jest nowy nawet w literaturze polskiej. Ale przez wprowadzenie tej fikcji uzyskał poeta możliwość zaakcentowania istności jeszcze jednej osoby działającej, a raczej jeszcze jednego świadka tego, co się dzieje, t. j. tego jakiegoś autora, który w poemacie przemawia od siebie i którego czytelnik uważa oczywiście za sa-

mego poetę aż do tej chwili, w której w „Epilogu“ następuje — sztuczne co prawda — rozwianie tej iluzji. Przez egzystencję tej fikcyjnej osobistości akcja „Grażyny“, począwszy od opisów przyrody, a skończywszy na najdrobniejszych szczegółach, działa na czytelnika jakby pośrednio, przez pryzmat oka tego niemego świadka. Tę rolę przejmuje często i Rymwid, spokojny obserwator zdarzeń.

O przeżyciach wewnętrznych bohaterów „Grażyny“ dowiadyje się jednak czytelnik nie od autora, ani też od Rymwida, ale — tak, jak w balladach — z ust samych bohaterów bezpośrednio. Autor (wszystko jedno w tym przypadku, czy Mickiewicz, czy kto inny) mówi tylko o tem, co widzi. Mówi więc o wzburzeniu Litawora tyle tylko, ile może o niem wnioskować na zasadzie wyrazu jego twarzy, ruchów i t. d. Ale o istotnym stanie uczuć Litawora dowiadujemy się dopiero z ust samego bohatera. Autor cofa się wtedy na plan drugi, pozostawia czytelnika w bezpośrednim kontakcie z bohaterem. Podobnie ma się rzecz i w stosunku do Grażyny.

Urozmaiceniem tej techniki w „Grażynie“ jest to, że o wyrazie zewnętrznym przeżyć bohaterów informuje nas raz Rymwid, raz ów anonimowy widz, autor fikcyjnego rękopisu. Wynikiem formalnym takiego stanu rzeczy jest i w „Grażynie“ przewaga mowy niezależnej nad zależną, co zawsze musi być wtórnym objawem tendencji, aby bohaterzy poematu mówili sami o swych przeżyciach wewnętrznych. Drobne odstępstwa tyczą się jedynie momentów podrzędniejszych i nieważkich.

Analogicznie przedstawia się sprawa i w „Konradzie Wallenrodzie“. Przeżycia wewnętrzne, stany psychiczne, opisywane w „Konradzie Wallenrodzie“, mają charakter daleko głębszy i bardziej skomplikowany, niż w „Grażynie“. Przedewszystkiem oczywiście przeżycia samego Konrada Wallenroda. Łatwo można przecież sobie wyobrazić, że o uczuciach, miotających jego duszę, opowiada nam sam poeta. Dość tu przypomnieć technikę chociażby Byrona. Byron najczęściej sam opowiada o uczuciach swych bohaterów, sam powiadamia czytelnika o ich cierpieniach i radościach. U Mickiewicza przeciwnie. Ma się wrażenie, że z chwilą, gdy z fantazji jego wyłoniły się postacie jego bohaterów, gdy zaczęły żyć swoim życiem, stały się także dla poety czemś odrębnem, czemś samodzielnem. Między postaciami temi a poetą wytwarza się jakby pewien dystans i pewna odległość. Trudno się oprzeć wrażeniu, że sam poeta odnosi się w stosunku do postaci, przez siebie samego stworzonych, z wyraźnym szacunkiem, że z lękiem zbliża się do ich wnętrza i woli, aby sami mówili o sobie, niż, żeby on miał o nich mówić. Plastyczność koncepcji działa sugestywnie też na samego poetę.

Wracając do „Konrada Wallenroda“, łatwo w tym poemacie znaleźć mnóstwo dowodów, że tak jest istotnie. Podkreślić należy, że o uczuciach Konrada dowiadujemy się albo pośrednio

na podstawie obserwacji jego wyglądu zewnętrznego — obserwują go zaś najczęściej towarzysze zakonni — albo o uczuciach swych mówi sam Konrad. O uczuciach mówi Konrad z Aldoną i z Halbanem. To, że o uczuciach jego, jako młodzieńca, mówi Halban, to nie zmienia istoty rzeczy, bo Halban (w „Powieści Wajdeloty“) wspomina i powtarza słowa Konrada, a więc znowu w gruncie rzeczy o jego uczuciach dowiadujemy się od niego samego.

W stosunku do „Pana Tadeusza“ sprawa przedstawia się analogicznie, a bodaj jeszcze ciekawiej. Poeta jest w „Panu Tadeuszu“ osobą działającą. Bierze właściwie udział w akcji. Ostatniego zwrotu:

„I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,
A, com widział i słyszał, w księgi umieściłem“,

nie należy może tak zupełnie lekceważyć. Nie można go brać dosłownie — to oczywiste. Wskazuje on jednak, że poeta bardzo wyraźnie zdawał sobie sprawę ze swej obecności w Soplicowie, i poprostu chciał może czytelnikowi w ten sposób o tem przypomnieć. Schemat kompozycyjny „Pana Tadeusza“ przypomina schemat obrazów mistrzów szkoły flamandzkiej. W głębi obrazu malarz maluje jakąś scenę n. p. narodziny Chrystusa, a na przodzie klęczy jakaś ciemna postać — sam malarz, lub właściciel obrazu, to wszystko jedno — i rozmodlonym wzrokiem wpatruje się w świętą grupę. W „Panu Tadeuszu“ taką ciemną osobą na przodzie obrazu jest sam poeta. Nie bierze on bezpośredniego udziału w akcji, ale jest i patrzy rozmodlonym wzrokiem na to, co się dzieje przed jego oczami. Ta ciemna osoba ożywia się niekiedy, rośnie i wtedy z ust jej padają... dygresje liryczne w „Panu Tadeuszu“; wtedy czytelnik dowiadyuje się o jej uczuciach, tęsknotach, bólach i zachwytach. Potem ciemna postać milknie, na cały obraz pada refleks jej rozmodlonych oczu, a na przód sceny występują „*dramatis personae*“, działają i mówią.

Konsekwencją tego stanu rzeczy z jednej strony, z drugiej ewolucją tendencji, jaka zauważyć się daje już w „Balladach“, „Grażynie“, „Konradzie Wallenrodzie“, jest to, że poeta - autor możliwie mało mówi o stanach wewnętrznych bohaterów „Pana Tadeusza“, że raczej samym bohaterom każe o nich mówić. Zjawisko to daje się zaobserwować w różnym stopniu na trzech torach akcji „Pana Tadeusza“.

Akcja miłosna jest bezsprzecznie czemś najmniej ważnem w całej epopei. Uczucia miłosne wszystkich — nawet Tadeusza — są dość spokojne, dość rozważne. Nuta tragiczna zabrzmiała tu rzadko, a jeśli zabrzmiała, odzywa się natychmiast ton drugi, weselszy, prawie żartobliwy. To też o uczuciach Zosi, Tadeusza, o rachubach miłosnych Telimeny opowiada sam poeta, z lekkim uśmiechem otwiera przed czytelnikiem

wnętrza sere gości w Soplicowie, opowiada o nich, pozwala im się przypatrywać, uśmiecha się.

Inna sprawa, gdy przyjdzie do kreślenia rzeczy ważniejszych. Motyw jeszcze nienajważniejszy, ale już przez to, że staje się tłem dla postaci Robaka, niezmiernie doniosły — to waśń rodowa, spór o zamek, a raczej jego antecedencje. O całej waśni rodowej — poza drobnymi szczegółikami, tyjącąciami się sprawy o zamek w ścisłym tego słowa znaczeniu — a przede wszystkim o uczuciach bohaterów, z tą sprawą związanych, nie dowiadujemy się nic z ust poety, o wszystkim opowiadają sami bohaterzy. O nienawiści i pragnieniu zemsty mówi Gerwazy, od niego dowiadujemy się o nieszcześliwych konkurach Jacka. Uzupełnieniem tej relacji jest oczywiście spowiedź Robaka. O jego przeżyciach, uczuciach i bólach, stanowiących właściwy rdzeń epopei, dowiadujemy się wyłącznie z ust samego Robaka właśnie w tej i tylko w tej scenie spowiedzi. Rehabilitacyjna mowa Podkomorzego nie mówi nic o uczuciach Jacka, lecz wyłącznie powiadamia o zdarzeniach z jego życia ¹⁾.

Zjawisko, tylokrotnie już zaobserwowane, występuje i tutaj. Gdy chodzi o przedstawienie głębokich przeżyć wewnętrznych, i to takich przeżyć, które dla rozwoju akcji są momentem ważnym, poeta usuwa się na plan drugi, a między czytelnikiem a bohaterem poematu powstaje kontakt bezpośredni.

Na torach akcji historycznej zjawisko znowu analogiczne. O uczuciach, które ona wywołuje, mówi często sam poeta. Ale wtedy występuje on w swoim imieniu, jako Adam Mickiewicz, jako także bohater epopei. Jeżeli zaś pragnie przedstawić czyjeś uczucia patriotyczne, czyjaś radość, każe tej osobie samej mówić. Więc o tych uczuciach patriotycznych mówi Jankiel, więc na uczcie cała ówczesna Polska przez usta biesiadników cieszy się widokiem wodzów i wojska. Ciekawe jest to, że nawet wątpliwości, nurtujące poszczególnych gości w Soplicowie, znalazły wyraz bezpośredni w słowach i gniewie Maćka, a nie dowiedziały się o nich czytelnik z ust poety.

Kiedy Goethe i Schiller zastanawiali się w swej korespondencji nad istotą poezji epickiej i dramatycznej, doszli do wniosku, że zasadnicza różnica wynika ze stosunku twórcy do opracowywanego tematu. Poezję epicką odtwarza rapsod, dramatyczną mimus. U Mickiewicza w chwilach najwyższego napięcia dramatycznego rapsod milknie, na jego miejsce występuje jak gdyby mimus.

Warszawa.

¹⁾ Niech mi wolno będzie przy okazji zwrócić uwagę na pewien szczegół, z sprawą Mickiewicza wcale niezwiązany. Słynna scena rehabilitacji Kmicica w „Potopie“ Sienkiewicza podczas kazania w kościele powstała pod wyraźnym wpływem mowy Podkomorzego i scenerji, na tle której się rozgrywa. Sienkiewicz związany jest bardzo mocno z tradycją mickiewiczowską i takich reminiscencyj przy bliższej analizie znalazłoby się niemało.