

Maria Żmigrodzka

"Ballady i romanse" wobec tradycji niemcewiczowskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 47/Zeszyt specjalny, 122-149

1956

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.

MARIA ŻMIGRODZKA

„BALLADY I ROMANSE“
WOBEC TRADYCJI NIEMCEWICZOWSKIEJ

„Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza “¹ — to stwierdzenie poety, znane, wielokrotnie wykorzystywane, pochodzi z ułamkowych notatek Malewskiego, przekazujących treść jednej z rozmów z Mickiewiczem toczących się w ciągu roku 1827.

Pobył Mickiewicza w Rosji, w obcym środowisku literackim, i wywołany tym pewien dystans wobec warszawskich dyskusji — przy jednoczesnej świadomości, że jego twórczość jest w dalszym ciągu osią krytycznych polemik w kraju — pogłębiły tendencję poety do wykorzystywania zjawisk europejskiego życia literackiego jako argumentów dyskusyjnych, do rozpatrywania własnej poezji na szerokim tle walki o nową literaturę, walki toczącej się wspólnie od Paryża po Moskwę. Jednocześnie przecież konfrontacja dróg rozwojowych piśarstwa polskiego z dziejami literatury całej Europy kazała doceniać wagę tradycji rodzimej, wskazywała, jakie atuty daje poecie w rękę przeszłość kultury narodowej — i jakie ograniczenia mu narzuca. Cytowane zdanie o Karpińskim i Niemcewiczu jest nie tylko trybutem wdzięczności wobec mistrzów młodości — dowodzi ono również, jak Mickiewicz rozumiał mechanizm oddziaływania wpływów obcych i tradycji rodzimej, jak wyraźnie widział deterministyczną wprost zależność poety od tej tradycji. Przytoczmy to zdanie w szerszym, zazwyczaj pomijanym kontekście:

W innym języku europejskim napisać nie podobna. Nie ma „stoff“ cywilizacja. Przodki kształcą język, to poeta znajdować musi, to na niego oddziaływa. Nim w Polsce język, jakim *Don Zuan* pisany, ukształci się, długo czekać trzeba. Są metafory utarte; jedno słowo, jak „*quos ego*“, znajome już, przypomina resztę, można przeskakiwać.

¹ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Wydanie Sejmowe. T. 16. Warszawa 1933, s. 50.

Zygmuntowscy pisarze zadali cios; gdyby pisano jak romanse w wiekach średnich, każdy by pisał; byłoby wiele złego, ale własna poezja miałaby na czym się oprzeć, jak angielskiej literaturze to było podstawą. Pisząc po horacjuszowsku, dla niewielu stali się dostępni; niewielu budzili, i ci, kiedy zaczynali pisać, to już duch w te formy musiał się naginać, już to tylko śpiewać mogli. W języku zygmunto-wskim, Trembeckiego, łacińsko-polskim, dziś pisać łatwiej jest, i w tym rodzaju entuzjazm się podsyca.

Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza. Dziś już łatwiej pisać. Każdy, kto zacznie:

I staje, i patrzy, i słucha...

musi myśleć, że upiory, duchy wejdą na scenę. Tak się formy wyrabiają².

W estetycznych wypowiedziach Mickiewicza, od wczesnych wy-stąpien aż po *Literaturę słowiańską*, w różny sposób była wymie-rzana sprawiedliwość „pisarzom zygmunto-wskim“. Cytowane tu ułamkowe zdania mają jednak szczególną wagę dla oświelenia „estetycznej świadomości“ poety we wczesnych latach jego roman-tycznej twórczości. Przemówił tu nie estetyk i nie historyk litera-tury, lecz poeta stający wobec praktycznych spraw warsztatu pi-sarskiego, wobec trudności „wyrobienia form“ literackich. Roman-tyk, biorący udział w szerokim froncie europejskiej walki o nową poezję, rozpoczynający od nowego, nie spopularyzowanego dosta-tecznie ani w literaturze, ani w poetyce polskiej gatunku ballady, odrzucający możliwość wykorzystania szyldu zaaklimatyzowanej już dumy, ma jednakże świadomość, że nowatorstwo w poezji ogra-niczone jest w decydującej niemal mierze zasięgiem tradycji naro-dowej, że z jej kręgu wyłamać się „nie podobna“. Tak należy ro-zumieć zdanie, iż „przodki kształcą język“. Poezie w całej wypow-iedzi nie chodzi o słownictwo ani nawet o utarte ujęcie stylistyczne, gdy wspomina o popularności klasycznych metafor, lecz o całość szeroko rozumianej, wspólnej autorowi i czytelnikowi kul-tury literackiej, w obrębie której dopiero mogą uzyskać pełny rezonans wprowadzone przez pisarza nowatorskie środki artystyczne. Kultura literacka polskich kręgów czytelniczych została nagięta do form „horacjuszowskich“, stała się elitarna i „dla niewielu do-stępna“. Zatarte zostały rysy dawnej literatury rodzimej, kon-iecznej, zdaniem autora rozprawy *O poezji romantycznej*, jako element narodowej tradycji kulturalnej — „własna poezja miała-by się na czym oprzeć, jak angielskiej literaturze to było podstawą“.

² Tamże.

Karpiński i Niemcewicz jako poprzednicy Mickiewicza to zatem twórcy „polskiego języka“ poezji własnej, przeciwstawionego „łacińsko-polskiemu“ językowi pisarzy czasów zygmunto-wskich i czasów Trembeckiego. Język ten umożliwić miał właściwe porozumienie z czytelnikiem, recepcję utworu literackiego przy pełnym wyczuleniu odbiorcy na jego filozofię, nastrój, tendencję artystyczną. Tak więc problem związku Mickiewicza z tradycjami gatunkowymi polskiej dumy-ballady czy nawet częściowo sielanki można próbować rozwiązać nie poprzez inwentaryzację wspólnych motywów, lecz przez zarysowanie stosunku poety do osiągnięć postępowego nurtu polskiego sentymentalizmu i jego epigońskich, reakcyjnych kontynuatorów z początku XIX stulecia. Cenne studium Bruchnalskiego, wykazując zbieżność wątków tematycznych u Niemcewicza i Mickiewicza, zaprzepaściło jednak ogromną różnicę w ujęciu problematyki i w stylu ballad obu pisarzy³. Z drugiej znów strony, nie można się zadowolić wyjaśnieniem Zgorzelskiego, który — wspaniale ukazując artystyczne nowatorstwo ballady Mickiewiczowskiej w stosunku do dumy sentymentalnej — przyznanie się Mickiewicza do długów wdzięczności względem Niemcewicza i Karpińskiego traktował jako fakt w gruncie rzeczy paradoksalny. Jedyne wytłumaczenie tej sytuacji widział Zgorzelski w formalistycznym mechanizmie kształtowania się literackiej tradycji poprzez nawiązywanie tylko do pionierów-nowatorów w zakresie danego prądu artystycznego⁴. Wydaje się natomiast, że mamy tu do czynienia ze świadectwem istnienia pewnej więzi ideowej, łączącej wileński przełom romantyczny z tradycjami postępowego sentymentalizmu.

Badania Bruchnalskiego zgromadziły wiele przesłanek do wysunięcia tezy, która wydaje się niewątpliwa: jeśli filomaci mogli w którymkolwiek punkcie nawiązać do literatury Królestwa Kongresowego, to możliwość tę otwierała tylko poezja Niemcewiczowska. Osobiście kapitulankie stanowisko polityczne Niemcewicza w dobie Królestwa Kongresowego — tym bardziej uderzające, że idące w parze z nieubłaganą nienawiścią do caratu i belwederskiego „monstrum“, z brakiem wszelkich złudzeń co do wartości „konsty-

³ W. Bruchnalski, *Mickiewicz — Niemcewicz*. Lwów 1907. Poprawiona odbitka z Pamiętnika Literackiego (II, 1903; III, 1904; IV, 1905).

⁴ Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*. Pamiętnik Literacki, XXXVIII, 1948, s. 75—76.

tucji“ — nie mogło przesłonić faktu, że dla swych czytelników był on przede wszystkim autorem *Śpiewów historycznych*, żyjącą pamiętką związaną ze wszystkim, co szlachetne w ostatnich dniach niepodległości kraju. Tak też ocenił go po latach Mickiewicz w *Literaturze słowiańskiej*:

w swoich poglądach politycznych i literackich wyobrażał, co było najszlachetniejszego, najsilniejszego w uczuciach tych Polaków, którzy pragnęli jeszcze zachować starodawną niepodległość; ale razem w swych dążeniach, w skłonnościach przeczuwał poniekąd Polskę nowoczesną⁵.

Śpiewy historyczne właśnie przez żywość i szczerść nie kapitulującego patriotyzmu różniły się od pustych deklamacji „obywatelskiej“ literatury Królestwa. Stanowiły one podstawowy składnik tradycji niemcewiczowskiej w dobie Królestwa, przynosiły nowy typ epiki narodowej, obliczonej na jak najszerszy zasięg; w miejsce epepei stawiały gatunek popularniejszy; zmierzały do tego, by dotrzeć wszędzie, stać się nieodłączną częścią życia narodu, dowodem, iż „burzyciele świata [...] nie zatłumią nigdy w ustach matek tych pieśni, którymi one przypominają dzieciom, że mieli ojczyznę“⁶. Ta Niemcewiczowska wersja narodowej „pieśni gminnej“ uzupełniona była jeszcze innymi, nowymi na gruncie polskim elementami — czułymi powieściami „z życia pospolitego“, proweniencji bądź angielskiej, bądź też — w późniejszym wydaniu — sięgającymi do ludowej poezji ukraińskiej.

Te świeże ujęcia poezji narracyjnej stanowiły bezpośrednią tradycję gatunkową, od której wyszli filomaci i Mickiewicz w poszukiwaniu nowych form poezji narodowej.

Nawiązanie to jednak nie odbyło się tak wyłącznie na płaszczyźnie kultu zasłużonego męża, jak to wyobrażał sobie Bruchnański, nie znający jeszcze korespondencji filomatów⁷. Niemcewicz znalazł się tam pod ostrzałem młodzieńczej krytyki, którą sformułował właśnie Czeczot, wśród filomackiego grona najbliższy tradycji niemcewiczowskiej.

Śpiewy historyczne oraz *Bajki i powieści* Niemcewicza przeznaczano na równi z pismami Karpińskiego jako nagrody ufundo-

⁵ A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Narodowe. T. 10. Warszawa 1952, s. 251.

⁶ J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*. Z uwagami Lelewela. Kraków 1835, s. II (z „Przemowy“ autora do „*Śpiewów historycznych*“ wydania 1816 roku).

⁷ Bruchnański, *op. cit.*, s. 9—11.

wane przez filomatów dla uczniów kowieńskich⁸. Mickiewicz żądał zresztą charakterystycznego przesunięcia w planie tych nagród: przeznaczenia *Śpiewów* Niemcewiczowskich dla klasy najstarszej⁹, przywiązując widocznie większą wagę do oddziaływania wychowawczego tych ostatnich, bynajmniej przecież nie „trudniejszych“ niż poezje Karpińskiego. Dwutomowe wydanie pism Niemcewicza figuruje również jako nagroda w konkursie na pieśń dla filaretów¹⁰ — edycje Niemcewiczowskie były więc w kręgu filomackim książkami cenionymi i upragnionymi. *Śpiewy historyczne* przy tym polecał Zan do czytania na majówkach; sam śpiewał je z Marylą¹¹.

Jednakże Czeczot, rozpoczynając pracę nad swymi „śpiewkami“, podejmował gatunek Niemcewiczowski na płaszczyźnie dyskusji z jego twórcą. Stosunek Czeczota do Niemcewicza może być wykładnikiem niejednoznacznej oceny, z jaką w oczach Mickiewiczowskich towarzyszy spotykała się tradycja postępowego sentymentalizmu.

Czeczot w listach z Warszawy z 1821 r., pod wrażeniem ideowego marazmu i epigońskich form życia kulturalnego klasycznej stolicy, przesyłał kolegom gorzkie uwagi filomaty, zaznaczając jednocześnie w relacji z posiedzenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk: „jednego tylko Niemcewicza obecność mię cieszy“¹². Krytyczniejszy Małewski sformułował werdykt ostro: „Wszyscy niby grają, ale Linde jeden kalukuje, bo najuczeńszy. Inni, nie wyjmując kochanego Ursyna, prawią bąki, aż wstyd“¹³. Ciekawszy charakter ma wymiana zdań o Niemcewiczu w listach Czeczota i Mickiewicza z okazji „śpiewków“. Czeczot, odstępując (intencjonalnie) od wzorów Niemcewicza, szukał teoretycznych uzasadnień dla swej praktyki poetyckiej i prosił o zdanie przyjaciela, będącego dla filomatów autorytetem nie tylko w zakresie praktyki poetyckiej, lecz także i w dziedzinie estetyki:

Reguły będą w uczuciu. Lecz nawiasem rzucam ci te uwagi, a ty, jako estetyk, i tam dalej, podaj mi reguły¹⁴.

⁸ *Archiwum Filomatów*. Część I. *Korespondencja 1815—1823*. Wyd. Jan Czubek. T. 2: 1820. Kraków 1913, s. 35.

⁹ *Tamże*, s. 47.

¹⁰ *Tamże*, t. 3, s. 173.

¹¹ *Tamże*, t. 2, s. 49 i 248.

¹² *Tamże*, t. 4, s. 57.

¹³ *Tamże*, s. 136.

¹⁴ *Tamże*, t. 5, s. 147.

Czczot wysuwał pod adresem *Śpiewów* zastrzeżenia bardzo znamienne. Nie umiejąc wyjść poza zasięg pojęć ideowych i typ moralistyki patriotycznej reprezentowanej przez *Śpiewy*, widział jednak, jak dalece pedantyzm historycznego wykładu ograniczał krąg ich ideowego i emocjonalnego działania. Próbował więc zmodyfikować gatunek „śpiewków“, przede wszystkim przez zerwanie z ambicją ilustracji historycznej, i cały nacisk położył na drugi składnik ideowej problematyki utworów Niemcewicza — na ukazanie moralno-patriotycznego wzoru do naśladowania. Czczot poświęcił swe „śpiewki“ kobietom nie tylko z sentymentalnej galanterii i nie tylko przez wzgląd na ich adresatkę — Zosię Malewską. Było to bowiem wyrazem dążności do upowszechnienia obywatelskiego wzoru osobowego, do jego jakby „uprzywatnienia“, wprowadzenia w zakres obowiązków i możliwości każdej jednostki. Czczot pragnął ukazać bohaterstwo nie jako przywilej i obowiązek przedstawiciela możnego rodu lub nieodłączny atrybut szlacheckiego króla, wodza czy męża stanu, dlatego pisał „śpiewki o kobietach, których dzieła heroiczne są cnoty i czyny znakomite przypadkowe, a nie są tak, jak królów panujących, którzy ciągle czynni, zło lub dobro robią“¹⁵. Toteż oświadcza wprost, że moralistyka jest osią jego programu artystycznego w zakresie „śpiewków“:

zdaje się, że dobrze trafiłem w duch moralizowania i w niektórych, np. w *Rzepisie* [!] raczej w morały jak w historią się wdałem. Historia sucha, nawet Niemcewicz tym niezmiernie przegrywa; morały są dobre¹⁶.

Drugim istotnym elementem poetyki „śpiewków“ był ich pieśniowy, muzyczny charakter. Czczot uważał to za nieodzowny warunek ich popularności i wychowawczego oddziaływania. Ale i tutaj zdawał sobie sprawę, jak nieatrakcyjny muzycznie, monotony charakter posiada Niemcewiczowska konwencja śpiewów, zwłaszcza gdy „nie ma śpiewać ich *Minnesänger*, ale dziewica, która, jeśli umie dobrze śpiewać, woli lepiej śpiewać arią włoską jednostroflową, a tak różną i do popisania się, i do zajęcia zdolną, aniżeli śpiewek polski...“¹⁷.

Czczot chciał zatem atrakcyjność artystyczną swych „śpiewków“ ratować przez krótkość i rezygnację z „historii czystej“. Charakterystyczna dla tradycyjnego dosyć smaku literackiego filomaty jest koncepcja „poetyczności“ narracji, która w jego ro-

¹⁵ *Tamże*, s. 145.

¹⁶ *Tamże*.

¹⁷ *Tamże*, s. 146.

zumieniu sprowadza się do „ozdób“ i „upiększeń“ rozwlekających tylko materię utworu. Recepta końcowa wypadła więc następująco: „Tak tedy trzeba się pozbyć poezji, uczucia tylko trochę, a że morału potrzeba, więc morału trochę i koniec śpiewku“¹⁸.

Czczotowska próba kontynuacji tradycji niemcewiczowskiej jest przejawem tendencji do ograniczenia żywiołu epickiego oraz do przesunięcia tego gatunku krótkiego wiersza narracyjnego w kierunku utworów o charakterze parenetycznym. Czczot nie umie wywikłać się ze sprzeczności między poetyką pieśni a „suchością“ relacji historycznej, której monotonię powiększa tożsamość dydaktycznej konkluzji, organizującej także i typ przedstawienia akcji każdego „śpiewu“ dla wydobycia tych samych, pozytywnie wartościowanych cech bohaterów. Liryzm ujęcia płacze z morałem, „poetyczność“ utożsamia z ozdobnością i dlatego też ruguje — w imię „prostoty“.

Odpowiedź Mickiewicza dotyczyła przede wszystkim „śpiewności“ Czczotowych wierszy. Nie była to w jego poetyce sprawa błaha. W przedmowie *O poezji romantycznej* — bynajmniej nie na zasadzie stylowej nawyczki klasycznej — „pienia“ są najczęstszym określeniem poezji narodowej, bliskiej ludowi i czerpiącej ze źródeł ludowej kultury. Dlatego też Mickiewicz — ku zdumieniu Bruchnalskiego — określił swe utwory we wstępie jako „ballady i pieśni“¹⁹, dlatego, uwydatniając czy też wprost fingując ich związek z poezją ludu, dawał przypisek: „ze śpiewów gminnych“²⁰.

Owa tendencja znajdzie swój szerszy komentarz, niewątpliwie bardzo bliski postawie Mickiewiczowskiej, w słynnej rozprawie Herdera *Über Ossjan und die Lieder alter Völker*. Polemizując z przekładem Osjana, ujętym w rytm niemieckiego heksametru Klopstocka, Herder występował przeciw dążności do zacierania granic między klasyczną epopeją a archaicznymi pieśniami ludowymi, do których zaliczał utwór Macphersona; bronił praw pieśni, jako prastarej, właściwej ludom europejskim formy epiki. Pieśń była dlań właściwym głosem ludu bliskiego naturze, wolnego.

¹⁸ *Tamże*.

¹⁹ Mickiewicz, *Dziela*, t. 5, s. 178.

²⁰ Przypiskiem: „Ze śpiewu gminnego“ — poeta opatrzył *Rybkę*; przy *Liliach* napisał: „Z pieśni gminnej“. *Kurhanek Maryli* został zaopatrzony w informację: „Myśl ze śpiewu litewskiego“, *Dudarz* — „Myśl z pieśni gminnej“, zaś *To lubię wg sugestii poety* „jest tłumaczeniem wiejskiej pieśni“.

O tym mówił zresztą cały rewolucyjny dla literatury europejskiej zbiór *Stimmen der Völker in Liedern*:

*Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternant das Volk ist, desto weniger müssen auch seine Lieder für's Papier gemacht und todte Letternverse sein: vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmässigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Nothdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Sylben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch — und Nationalliede gehören, und mit diesem verschwinden — davon, und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft ab, den diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein!*²¹.

„Pieśniowość“ ballad Mickiewiczowskich nie była jednak mechaniczną zasadą. Analiza toku wersyfikacyjnego *Świtezii*, dokonana przez Zgorzelskiego, wykazuje, że tam, gdzie np. podstawą organizowania epickiej relacji jest opowiadanie narratora, Mickiewicz wprowadza stylizację gawędową, ogranicza „pieśniowość“ w budowie stroficznej²². Założenie „śpiewności“ nowej epiki jest bowiem ogólną zasadą, wprowadzającą w miejsce epopei zespół pieśni liro-epickich, bynajmniej jednak nie jednolitą cechą ukształtowania metrycznego każdego utworu tego typu. Wszak przedmowa do ballad wspomina, obok pieśni, o „powieściach gminnych świata romantycznego“, a także broniąc ballady angielskiej podkreślał Mickiewicz jej charakter „powiastki“²³.

Toteż odpowiedź Mickiewicza świadczy, że „śpiewu“ jako formy krótkiej relacji epickiej poeta nie utożsamiał z utworem przeznaczonym do śpiewania i chciał powściągnąć zapał Czeczota w tym zakresie:

Twoje uwagi względem śpiewów tego rodzaju nie zawsze słuszne. Opowiadania historyczne równie mało zdadzą się do muzyki, jak i morały. Muzyka jest tylko głosem uczucia. Co nie namiętnym, nie jest właściwie śpiewnym. Dlatego śpiewy Niemcewicza są raczej do czytania niż grania i śpiewania.

Uczone kantorki woła włośczyznę, gmin powtarza piosnki Karpińskiego; nikt nie śpiewa o księżęciu Józefie²⁴.

²¹ *Stimmen der Völker in Liedern*. Gesammelt, geordnet, zum Teil übersetzt von J. G. von Herder. Stuttgart und Tübingen 1846, s. 8—9.

²² Zgorzelski, *op. cit.*, s. 100.

²³ Mickiewicz, *Dziela*, t. 5, s. 190 i 195.

²⁴ *Archiwum Filomatów*, cz. I, t. 5, s. 170—171.

Dlatego sugerował Czeczotowi, że silną stroną jego utworów są raczej elementy gawędowe, których — co ciekawe — nie łączył stylowo z cechami poezji narodowej o charakterze „gminnym“, lecz z tradycją staropolską:

Twoje śpiewy mają charakter jakiej[ś] staropolskiej szczerości i rubaszości; wszędzie, gdzie ten charakter przebija się wyraźniej, gdzie przedmiot był stosowniejszy, i traktowanie, i wydanie więcej się podobają. [...] Gdzie tylko jest mentorska powaga, tam się najlepiej udaje naszemu mentorowi²⁵.

Ta wypowiedź z r. 1825 jest bardzo istotna ze względu na charakter, jaki przyjmie w dalszym ciągu balladowa twórczość Mickiewicza w rodzaju *Czat, Trzech Budrysów, Renegata*, wprowadzająca w większym lub mniejszym stopniu realistyczną narrację gawędową.

W odpowiedzi Mickiewicza musi zwrócić uwagę jeszcze jeden moment: poeta miarkuje krytycyzm Czeczota, który autorowi *Śpiewów* zarzuca w dość ostrym tonie niedbałość, rozwlekłość, ogólnikowość relacji historycznej. Mickiewicz pisze do przyjaciela:

Wszakże Niemcewicz nadto u ciebie ganiony; jest on niedbalec, ale ma zawsze coś ujmującego i oryginalnego, zawsze jest lepszy od całej szkoły francuskiej²⁶.

I w tych więc słowach, wyodrębniając Niemcewicza z szeregow „szkoły francuskiej“, podkreślił poeta fakt, że uważa go za jednego z twórców literatury narodowej, do którego dzieł może nawiązać nowa poezja. Nawiązanie to jednak dokonało się przede wszystkim na zasadzie ogólnej sugestii ideowo-tematycznej, wskazującej możliwość wyrażenia narodowych treści w formie nowego gatunku.

Znaczenie *Śpiewów historycznych* jako źródła ideowo-artystycznej inspiracji polskiej ballady nie zostało do dziś dostatecznie wyjaśnione i uczynić tego nie można bez pogłębienia naszej ogólnej, dość nikłej wiedzy o Niemcewiczu. Zapewne nie wszystkie „śpiewy“ odegrały w tym zakresie rolę jednakową. Powstawały w ciągu dość długiego czasu, a w historii ich zaznaczyła się dość wyraźnie charakterystyczna zmiana poglądów autora na ukształtowanie fabuły i typ konstrukcji tego rodzaju utworów epickich. W bardzo interesującej *Przemowie* z 1816 r. Niemcewicz próbował określić różnice gatunkowe, jakie występują między „śpiewami“ a romansami.

²⁵ *Tamże*, s. 171.

²⁶ *Tamże*.

Jakoż wystawując królów naszych w całym przepychu majestatu zasiadających w obradach narodowych, mówiąc o wjeżdżających w tryumfie wodzach, ogromnych narodu z narodem walkach, trudno było używać tego potocznego toku, którym prostych rycerzy dokazywania i miłości opisywane są w obcych pieśniach, r o m a n s a m i zwanych. W tych poeta, nie przymuszony trzymać się ściśle prawdy historycznej, bierze treść z dziejów, upiększa je wszystkimi omamieniami uczucia i imaginacji, miasto tego, co było prawdziwym, pisze to, co rozrzewnia, unosi, zachwyca; przeciwnie poeta dziejopis, nie głosi, jak tylko to, co było: dzieje zaś ludzkie rzadko kiedy są poetycznymi. Sam tytuł *Śpiewów historycznych* oznacza rodzaj wierszopistwa wyższy nad pieśni potoczne, a wkładając na piszącego obowiązek trzymania się prawdy, odejmuje mu najcenniejszą w poezji sprężynę, odejmuje mu imaginację. W dwóch śpiewach z młodości mojej, o Żółkiewskim i o Stefanie Potockim, umieściłem kochanie obok odwagi, jest ono zapewne nierozdzielne z walecznością; lecz nie zdało mi się powtarzać je częściej w pieśniach poświęconych prawdzie, miłości ojczyzny i niezmyślonej sławie przodków naszych²⁷.

Niemcewicz w charakterystyczny sposób dał tu ocenę sentymentalnej dumy z punktu widzenia smaku klasycznego. Zaznaczył jej „niższość“, niemożność oddania w jej „potocznym toku“ patetycznego obrazu historii. Sam autor zdaje sobie sprawę z różnic między bliskimi sentymentalnej romancy, wyodrębnionymi nawet charakterem tytułu — *Dumą o Żółkiewskim* czy *Dumą o Stefanie Potockim*, a resztą „śpiewów“. Różnicę tę upatruje przede wszystkim w istnieniu w nich „uczucia“, we wprowadzeniu romansowego „zmyślenia“. Istnieje jednak utwór także dość wczesny, pozbawiony wątku erotycznego, a dalszy może jeszcze niż dwa poprzednie od typu konstrukcji późniejszych „śpiewów“. Jest to trzecia дума zbioru, *Duma o kniaziu Michale Glińskim*, słusznie nazwana przez Kleinerę pierwszą polską balladą oryginalną — za „nastrojowość i zwanie akcji w scenę (lub sceny) o tętnie dramatycznym, stopniowo rozjaśniającą wypadki“²⁸.

Wydaje się, że pod wpływem atmosfery warszawskiego obozu klasyków w późniejszych „śpiewach“ zarysował się pewien swoisty regres artystyczny. Są one niewątpliwie bliższe klasycznemu widzeniu historii, i to nie tylko w swych cechach stylowych, ale w samej koncepcji fabularnej. Zgorzelski stanowczo podkreśla fakt, że i w późniejszych „śpiewach“ występują obok „kronik“ elementy

²⁷ Niemcewicz, *op. cit.*, s. VIII.

²⁸ J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder“ jako źródło ballad Niemcewicza*. W tomie: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 58.

konstrukcji „balladowej“²⁹, ale nie dowodzi to bynajmniej, że dawny typ dumy, dający pewne możliwości humanistycznego ujęcia postaci historycznej, kontynuowany jest w nowych utworach. Typ ujęcia przeszłości i ton nastrojowy właściwy pseudoklasycznej „dramie“ narodowej panuje niepodzielnie. Momenty fabularnych scen podporządkowane są jednolitej zasadzie pompatycznej wizji historii, mają charakter dekoracyjnych „żywych obrazów“, ilustrujących świetność przeszłości. Wypowiedzi bohaterów to nie dialog, lecz przemówienie, prorocstwo, maksyma moralna.

To tłumaczy, dlaczego trudno mówić o bardziej bezpośrednim związku stylowym poezji Mickiewicza i *Śpiewów historycznych*. Związek ten istniał na płaszczyźnie nawiązywania filomatów do tradycji patriotyzmu Niemcewicza, ale Mickiewicz musiał poszukiwać możliwości nowatorskiego wyrażenia swej ideologii narodowej poprzez różnorodne doświadczenia ideowo-artystyczne, do których poezja Niemcewicza mogła wskazywać drogę tylko w sposób bardzo ogólnikowy.

Prosta kontynuacja praktyki Niemcewiczowskiej — rozwijanie tak rozumianej poezji historycznej — mogła doprowadzić tylko do epigoństwa wobec pseudo-narodowej literatury klasyków. To też Mickiewicz nie przyjmuje teoretycznych propozycji swego sławnego poprzednika. We wspomnianej *Przemowie* z r. 1816 Niemcewicz włączył swoje *Śpiewy historyczne* w ciąg tradycji narodowej pieśni wojennej — od poezji Tyrteusza, poprzez śpiewy bardów, aż po „hymny Marsylczyków i podobne“, którym wiele zwycięstw zawdzięczały „rewolucyjne wojska francuskie“³⁰. Sądził przy tym, że należy zainteresować się szczątkami zaginionej epiki rycerskiej, o której wzmianek szukał w kronikach. Młody poeta wileński nie chciał wyzyskać tej możliwości. Już w omawianym poprzednio liście Mickiewicza do Czeczota figuruje powołanie się na „*Minnesänger*’a“, na „Wajdelotę, śpiewającego na uczcie“³¹ jako na wzory nieprzydatne do kontynuowania we współczesnej rzeczywistości. Filomaci więc zdawali sobie sprawę z faktu, iż wskrzeszenie tradycji starej poezji rycerskiej i wojennej w duchu mody na średniowieczność — prowadzić może tylko do sztuczności i poetyckiej manieryczności tego rodzaju epiki. Toteż zjawisk podobnego typu znajdziemy w ich poezji bardzo mało.

²⁹ Cz. Zgorzelski, *Duma, poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 42—44.

³⁰ Niemcewicz, *op. cit.*, s. III—IV.

³¹ *Archiwum Filomatów*, cz. I, t. 5, s. 146.

I Mickiewicz pisząc ballady nie chciał stwarzać fikcyjnych „bardów“, ożywiać sztucznie tradycji zupełnie zatartych. Nie działało się to na skutek kultu historycznego czy folklorystycznego autentyzmu, nie tkwiącego bynajmniej w obyczajowości literackiej tej epoki wielkich mistyfikacji — od *Osjana* po *Guzłę*. Mickiewicz dał zresztą dowód braku „pedantyzmu“ w tym zakresie, bez zbytecznych skrupułów szafując w stosunku do swych ballad określeniem: „z pieśni gminnej“. Sposobność wprowadzenia historycznej pieśni Wajdeloty wykorzystał zaś później w konstrukcji *Wallenroda*. Wydaje się więc, że w swoim tomiku Mickiewicz świadomie poprzestał jeśli nie na tematyce ludowej, to w każdym razie na sugerowaniu, że pieśń gminna jest podstawowym i jedynym źródłem wątków balladowych, że jest dla kultury polskiej istotną skarbnicą tradycji narodowej.

Tak należy rozumieć sens modyfikacji, jaką przeszła historia oblężenia Wendy ze śpiewu o Stefanie Batorym, nim stała się wątkiem *Świtezi*. Mickiewicz wprowadził do swych ballad tradycję *Śpiewów* Niemcewicza; wątek relacji historycznej i obywatelskiej moralistyki uległ jednak zasadniczemu przekształceniu. Historia *Świtezi* w fantastycznym ujęciu ludowego podania spleciona z niezliczonymi historiami o zatopionych grodach, odsunięta w czasy odległe i związana z dziejami fikcyjnych lub półlegendarnych książąt, traci wszelkie znamiona tak charakterystycznego dla Niemcewicza wykładu-ilustracji historii. Odstępstwo od techniki Niemcewiczowskiej zaznacza się nie tylko w wyborze dramatycznego momentu w miejsce kroniki czy panoramy historycznej, ukazującej kilka statycznie traktowanych obrazów-ilustracji. Podaniowa mglistość historycznego momentu zaciera konkretność i jednorazowość wydarzenia, nadaje mu walor niemal symboliczny, każe dopatrywać się w nim stwierdzenia pewnej ogólnej zasady, przejawu moralnego ładu świata. Maksyma moralno-polityczna, którą Niemcewicz wysnuwa z biegu wydarzeń jako konkluzję, lub też jako tezę historycznego wykładu stawia na czele utworu, tutaj zasugerowana zostaje czytelnikowi pośrednio — zgodnie z charakterem fantastyki ludowej — przez fakt nadnaturalnego ocalenia kobiet wiernych obywatelskiemu obowiązki. „Cudowność“ ballady jest więc drogą aprobaty określonego typu ludzkiego postępowania — w duchu naiwnej ludowej wiary w zwycięstwo sprawiedliwości. Dydaktyka patriotyczna, potępienie zaborczości i gloryfikacja wojny sprawiedliwej — uproszczone, oczyszczone z koniecznej u Niemcewicza komplikacji kon-

kretniej sytuacji politycznej — splecione zostały z cechami składającymi się na wizję strony cierpiącej w ludowych obrazach krzywdy. Słabość, bezbronność, niewinność — uznane zostały za godne nadnaturalnej interwencji, gwarantującej zwycięstwo słuszności i dobra.

W rozważaniach o stosunku *Świtezii* do śpiewu o Batorym nie jest nawet zresztą istotny fakt, czy rzeczywiście bezpośrednia zależność genetyczna łączy te dwa utwory, czy też historyczną legendę leżącą u podłoża ballady zaczerpnął poeta z opowiadania Onacewicza. Ważna jest różnica w ujęciu tematu u Niemcewicza i Mickiewicza. Istotny jest tu przede wszystkim fakt, iż tylko przez przesunięcie wydarzenia dziejowego w sferę podaniowej „cudowności“, przez odarcie go z historycznego konkretności uzyskał Mickiewicz ludowe zabarwienie legendy, mógł wprowadzić ją jako element ludowej wizji świata. W innym ujęciu stylowym było to podówczas zadanie nie do rozwiązania. Realistyczny obraz ludowego żołnierza zrodzić się miał dopiero w gawędzie czerpiącej z doświadczeń powstańczych.

Przed wystąpieniem Mickiewicza istniały w tym zakresie dwa sposoby wprowadzenia podobnej problematyki do literatury: sielanki Reklewskiego i — bliższe nierównie dumom Niemcewiczowskim i balladom Mickiewicza — dумы Rzezińskiego. Reprezentują one szczególnie przypadek wśród dziewiętnastowiecznych dum sentymentalnych. Zachowują aż do szczegółów schematyczny układ zbanalizowanych motywów, stanowiących konwencjonalny punkt wyjścia typowej dумы sentymentalizmu: tkliwą miłość dwojga kochanków, konieczność rozłączenia wskutek napadu wroga, odjazd bohatera, przysięgi wierności i żale dziewczyny. Elementy te jednak w zamierzeniu autora służyć mają idei patriotycznej przez zastosowanie charakterystycznego dla sentymentalnej moralistyki chwytu — dla dobitniejszej, jaskrawszej wymowy budującego przykładu nosicielką idei heroizmu zostaje „słaba niewiasta“, zaś rzecznikami obowiązku obywatelskiego i patriotycznego są „prostacy“, nie rycerze, lecz pasterze z „ubogiej chatki“.

A więc w utworze, którego schemat konstrukcyjny służyć może tylko artystycznemu zamierzeniu ukazania wiernej i czulej miłości w konflikcie z nieprzyjaznymi jej prawami rzeczywistości, pojawia się obca tej kompozycji fabularnej tendencja patriotyczna, co więcej — próba narzucenia pseudoludowego pokostu fałszywej sielankowości zjawiskom i wydarzeniom jak najdalszym od ludowego

odczuwania świata. Stąd sztuczność, anachronizmy, całkowity brak logiki artystycznej takich np. dum Rzezińskiego jak *Morgal i Skawa* czy *Sobotki*³². Najszerzej rozbudowaną partią obu utworów jest np. patetyczna deklamacja kochanków o słodkim obowiązku obrony ojczyzny, która to deklamacja nie ma żadnego logicznego uzasadnienia ani w akcji pierwszej dumy, gdzie bohater pada ofiarą nie swej patriotycznej cnoty, lecz przysłowiowego „gromu z jasnego nieba“, ani też w drugiej z nich, gdzie kraj ocala rycerski czyn *Sobotki*, nie pozostający w żadnym związku przyczynowym z wyprawą Sieciecha na wojnę i tkliwymi opisami rozstania i przywitania kochanków. Temat staje się po prostu okazją do niania szeregu tradycyjnych „czułych“ sytuacji, pozornie różnorodnych, choć banalnych, silnie kontrastowych w swym nastroju, pozwalających zarysować uczucia kochanków gnębionych niestałością losów ludzkich — od uniesień sielankowego szczęścia do rozpacz rozstania czy żalów pogrzebnych. Ludowość nie organizuje świata pojęć ani stylowego wyrazu ballady. Jest jednym ze sposobów uwznioślenia fabuły przez cofnięcie jej w czasy archaicznej jedności narodu, w sielankową prostotę złotego wieku, z drugiej zaś strony stanowi środek wzmocnienia siły budującego przykładu.

Czy artystyczna konsekwencja w ludowej stylizacji ballady Mickiewiczowskiej świadczy o głębszym ideowym rozumieniu związku między patriotyzmem a sprawą ludu? Ten wniosek byłby tu z pewnością przedczesny. Wmontowanie w świat balladowy historii walki i bohaterstwa świadczy o tym, że element ten był Mickiewiczowi konieczny w świecie ludowego „czucia i wiary“, a z drugiej strony — także i o tym, że moralną sankcją ludowego podania traktował poeta jako potrzebną dla wszystkich momentów narodowego życia. Ciekawe zresztą, jak motyw „bohaterskiej dziewicy“, wchodząc w sferę fantastyki ludowej, zatracą rysy sentymentalnej sztampy, jak pogłębia się jednocześnie i psychologiczny realizm motywacji. Jeszcze w *Zywili*, oczyszczonej z rażących niekonsekwencji właściwych elukubracjom takiego Rzezińskiego, króluje zarówno tkliwy schemat nieszczęsnej miłości, jak aprobaty teatralnego i od dawna już zbanalizowanego gestu dziewicy chwytającej za miecz dla zawstydzenia „niemęskich“ wojowników,

³² J. K. Rzeziński, *Morgal i Skawa*. Duma. Pszczółka Krakowska, 1821. — Tenże, *Sobotki*. Duma narodowa Tamże, 1820.

gestu wspólnego zarówno dumom Niemcewicza (*Hedwiga, królowa polska, Stefan Batory*), jak Rzezińskiego. Fałszywy patos tej sytuacji zdezawuował potem sam Mickiewicz w krytyce *Izory Odyńca*³³, ani słowem zresztą nie wspominając, że jego młody wielbiciel mógł przecież przejąć upodobanie dla tego typu manifestacji nie tylko z tradycji sentymentalizmu...

W *Świtezi* widzimy już znamienne przełamanie sentymentalnego schematu. Występuje ono nie tylko w pominięciu perypetii czułych kochanków w obrębie konstrukcji fabularnej ballady. Żeby sięgnąć do określenia Mickiewiczowskiego — „teatralny“, obliczony na efekt dydaktyczny, gest Sobutki czy Żywili zastąpiony tu został istotną dramatycznością losu mieszkanek bezbronного miasta. Sobutka, która „wśród broni szczęku pierwsza uderza z groźnym mieczem w rękę“, nie jest bohaterką ludową, jakkolwiek Rzeziński usilnie zapewnia nas o jej pochodzeniu „spod strzechy“. Nie jest nią również ani obiektywnie, ani w intencjach Mickiewicza księżniczka z rodu Tuhanów. Sam dylemat moralny ballady — niewola i hańba czy śmierć samobójcza — nie ma charakteru ludowego. Tradycje rzymskiego wzoru niewieściej cnoty współgrają tu z wyobrażeniami chrześcijańskimi. Toteż ludowość *Świtezi* nie występuje równomiernie we wszystkich partiach ballady. Najsilniej organizuje opis „dziwów“, mówiących o istnieniu zatopionego miasta bądź będących świadectwem cudownego ocalenia bezbronnych i kary dla napastników. Jest również rzeczą charakterystyczną, że opowiadanie rusałki skierowane do „pana na Płużynach“, jego przyjaciół i sług, zrelacjonowane zostało przez współczesnego świadka, nie zaś przekazane w ujęciu prastarej wieści ludowej. W relacji tej elementy ludowe grają rolę stosunkowo nikłą; nosi ona pewne rysy opowieści rycerskiej. W ten sposób *Świtez* stanowi przykład splecenia tradycji rycerskiej i ludowej, z tym, że o ile ta pierwsza dostarcza wielu elementów fabularnych, to ludowość gra podstawową rolę w ideowej interpretacji ballady. Przynosi ona sankcję moralną dla historii obrony *Świtezi*, służy rozwiązaniu konfliktu w duchu optymistycznej wiary ludowej w zwycięstwo dobra.

Tak więc stwierdzić należy, że linia tradycji niemcewicowskiej, wychodząca od *Śpiewów historycznych*, aczkolwiek niewątpliwie w istotny sposób zaważyła na *Balladach i romansach*, została przez Mickiewicza w podstawowych elementach przekształcona przede wszystkim przez próbę jej ludowej interpretacji. Kierunek tej

³³ Mickiewicz, *Dziela*, t. 14, s. 351.

stylizacji jest najzupełniej różny od modyfikacji, którym tradycja niemcewiczowska uległa w dalszym toku rozwoju dumy sentymentalnej.

Jak się natomiast miała rzecz ze znaczeniem ballad Niemcewiczowskich dla ukształtowania typu ballady Mickiewicza?

Przykład Niemcewiczowski jest bardzo znamieny jako argument przeciw wpływologicznej koncepcji rozwoju literatury opartej o zasadę recepcji nowinek literackich z krajów przodujących kulturalnie. Nigdzie może waga dojrzałości rodzimego środowiska literackiego do przełomu, nigdzie znaczenie przygotowania gruntu nie tylko w zakresie kultury literackiej, ale w sensie ukształtowania w rzeczywistości przesłanek nowego typu życia, nowego widzenia i odczuwania świata, które znajduje swój wyraz i w poezji, nie występują tak dobitnie jak przy porównaniu charakteru, losów i znaczenia Niemcewiczowskich „powieści poetycznych“ oraz *Ballad i romansów* Mickiewicza. Nie tylko różnica w skali talentu i w stopniu oryginalności sprawiła, że utwory Niemcewicza były jaskółką nowego w zakresie stosunkowo bardzo wąskim i pociągnęły za sobą falę naśladownictw, która w niczym nie posunęła naprzód rozwoju literatury; przeciwnie: przez uroki pozornego nowatorstwa utwierdziły panowanie starego smaku. Natomiast ballady Mickiewicza wyznaczyły datę narodzin nowoczesnej literatury polskiej.

Nie chodzi tu także tylko o różnicę w typie wystąpienia obu pisarzy — Mickiewicz uczynił ze swego tomiku manifest nowej poezji i nowych na gruncie polskim pojęć estetycznych. Niemcewicz nie wyodrębnił nigdy w osobny cykl swych „naśladowanych z angielskiego“, czy nawet z ludowej „pieśni ruskiej“, utworów, ani też nie opublikował ich wszystkich od razu; liczba ich zwiększała się stopniowo w kolejnych wydaniach dzieł poety między r. 1803 a 1820. Nie odcinały się one raczej zbyt jaskrawo od innych utworów narracyjnych — bajek, gawęd, alegorycznych powiastek mitologicznych, objętych w wydaniach zbiorowych wspólną nazwą „powieści poetycznych“, która miała podkreślać dominujący w nich charakter fabularny. Terminy: ballada czy romanca, które w europejskim życiu literackim miały już swój określony, chociaż nie zawsze jednoznaczny, walor stylowy, nie stanowiły dla Niemcewicza teoretycznego problemu. Poeta wprowadza je niekiedy idąc za oryginałem, niekiedy zastępuje terminem „powieść“ albo wprost — „bajka“. Określenie „powieść“ przejęte jest zapewne ze zbioru *Tales of Wonder* Lewisa, który, jak wykazał Kleiner, był

głównym, jeśli nie jedynym przewodnikiem polskiego autora na szlakach angielskich nowinek poetyckich³⁴. Ale nie wyłącznie sugestie Lewisa zaciążyły nad charakterem stylowym adaptacji Niemcewiczowskich — charakter ów jest przede wszystkim wyrazem upodobań estetycznych autora.

Pytanie, czy Niemcewicz znał słynny zbiór Percy'ego *Reliques of Ancient English Poetry*, należy raczej rozstrzygnąć pozytywnie. Na przekonywający dowód wskazał Pilat ustalając, że bezpośrednim wzorem Niemcewiczowskiego *Zakonnika* była ballada *The Friar of Orders gray* z drugiej serii *Reliques*³⁵. Można dodać, że tam też zapewne, w uwagach Percy'ego do czwartego wydania zbioru, znalazł nasz poeta wzmiankę o balladzie *Edwin i Aniela Goldsmitha*, którą przełożył także, wcześniej zresztą niż *Zakonnika*. Percy uważał zarówno utwór Goldsmitha, jak własny za współczesne przeróbki starej ballady *Gentle Herdsman*. I tu wkraczamy w zakres spraw decydujących dla interpretacji ballad Niemcewicza, w zakres wyboru tematów i źródeł. Nie przypadkowo zapewne z trzech wersji ballady mówiącej o okrucieństwie dziewczyny i śmierci odtraconego kochanka Niemcewicz pomija najstarszą (zresztą bynajmniej nie ludową, noszącą cechy siedemnastowiecznej sielanki), a przekłada aż dwie jej literackie wersje, bliźniaczo podobne w tonie uczuciowym i typie optymistycznego rozwiązania. Niemcewicz bowiem konsekwentnie wybiera z angielskiej tradycji balladowej wątki ukształtowane przez sentymentalizm. Opracowania Percy'ego i Goldsmitha rozwijając stary motyw poezji pastoralnej — skrucę nieczułej dziewczyny — kładą cały nacisk na analizę skomplikowanych uczuć ludzkiego serca. W obu balladach moment niespodzianki — odnalezienie rzekomo zmarłego kochanka — staje się przede wszystkim okazją do wprowadzenia krańcowej zmiany tonacji uczuciowej utworu, stwarza możliwość jeszcze jednej wariacji sentymentalnego tematu. Niewielka różnica między *Zakonnikiem* a *Edwinem i Anielą* polega na opracowaniu identycznego niemal wątku fabularnego według dwóch odmiennych nieco planów, lecz w duchu identycznego sentymentalnego widzenia świata. Oba utwory są apoteozą uczuć „czułych“ jako jedynej wartości życia. W *Zakonniku* myśl ta występuje w dialogu

³⁴ Kleiner, *op. cit.*, s. 55—63.

³⁵ R. Pilat, *Historia literatury polskiej*. T. 4, cz. 2. Lwów—Warszawa 1908, s. 80. Por. także M. Szykowski, *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*. Kraków 1917, s. 27—39.

dziewczyny z mnichem, w kolejnym dezawuowaniu wszystkich obiekcji dyktowanych względami życiowego rozsądku przeciw wyłączności uczucia. W balladzie Goldsmitha „chatka pustelnika“ staje się siedliskiem szczęścia, miłości, prostoty — wbrew wszystkim urokom „świata“, które niszczą i krzywią uczucia ludzkie.

Problem wyboru tradycji sentymentalnej wystąpi jeszcze wyraźniej w stosunku do innego wiersza Niemcewicza pt. *Cień Eweliny*. Zarówno zbiór Percy'ego, jak Lewisa przytaczają starą balladę *Piękna Małgorzata i luby William*, spopularyzowaną podówczas szeroko w Europie także dzięki świetnemu tłumaczeniu Herdera w *Stimmen der Völker* oraz dzięki dość płaskiemu, sentymentalnemu opracowaniu podobnego motywu przez Malleta w wierszu pt. *Duch Małgorzaty*.

Niemcewicz znów nie docenił piękna starej ballady, prostoty jej tonu, szlachetnej powściągliwości w wyrazie uczuć, uroku niedopowiedzenia, kryjącego się w eliptycznej konstrukcji fabuły i w smutnej ironii pointy. Przełożył utwór Malleta. Zamiast historii kochanków, z których jedno wyrzekło się swego uczucia dla „względów światowych“ (istnieją inne wersje mówiące, iż William za namową rodziny porzuca Małgorzatę dla bogatszej narzeczonej), wybrał utwór nader charakterystyczny dla typu sentymentalnej ballady. *Duch Małgorzaty* to obszerny monolog upiora zdradzonej dziewczyny, pełen skarg, rozwlekłych wyrzutów — Niemcewicz skrócił je zresztą znacznie — i moralistycznych sentencji. Polski poeta uzupełnił poza tym utwór Malleta zakończeniem wziętym ze starej ballady — historią krzewu róży i głogu, które wyrosły z serc kochanków i splotły gałęzie pod dachem kościoła. Ten częsty motyw balladowy gra bardzo istotną i wieloznaczną rolę w *Pięknej Małgorzacie i lubym Williamie*: z jednej strony, podkreśla zwycięstwo uczucia nad rachubą, z drugiej jednak — wnosi też akcent pesymistyczny. I ta bowiem możliwość połączenia zostaje zniszczona przez ludzi — kościelny ścina oba krzewy. U Niemcewicza brak pesymistycznej pointy. Róża złączona z cierniem jako pomnik wiernej miłości stanowi nieoczekiwaną konkluzję historii o zdradzie i karze, świadczy o braku odczucia diametralnej odrębności tonu obu utworów z angielskiego zbioru i o bezwzględnej predylekcji do sentymentalnej stylizacji wątków balladowych, do której poeta polski dostrajał także elementy czerpane z innych źródeł.

Cień Eweliny łączy w sobie skargi bohaterki na nieczułość i niewierność kochanka z makabryzmem w opisie zjawy. Podpo-

rządkowane to zostało sentymentalnej moralistycy, wskazującej na nietrwałość ludzkiego losu: życia, potęgi, szczęścia, wobec której jako jedyne wartości ostają się tylko cnota i uczucie. Niemcewicz w przekładzie wiersza Malleta wzmacnia nawet te akcenty przy pomocy zabiegów stylistycznych. Makabryzm jest bowiem podstawową formą i uzasadnieniem występowania w dumach Niemcewiczowskich „cudowności“ — „zmyślenia dziwnego“. Pojawia się ona w charakterze poetyckiego ornamentu i słusznie uznana została za jedno z istotniejszych źródeł genezy elementów „grozy“ w polskich dumach sentymentalnych i balladach reakcyjnego romantyzmu. Oddziaływa tu Niemcewicz jako tłumacz *Alondza i Heleny*, *Cienia Eweliny*, wreszcie — Bürgerowskiej *Lenory*, utworu, który jako przedmiot niezliczonych przekładów i „naśladowań“ stał u kolebki ruchu balladowego w wielu literaturach. Otóż stwierdzić trzeba, że tej cechy balladowego stylu nie przejął Mickiewicz ani od Niemcewicza, ani bezpośrednio od Bürgera, cenionego przezeń zresztą jako „poeta ludowy“.

Jednym z uderzających rysów Mickiewiczowskiego tomiku jest odcięcie się od tradycji upiorności tego typu, brak *Lenory* w debiucie młodego poety. *Ucieczka*, napisana później, w okresie, gdy dalszy rozwój Mickiewiczowskiej twórczości balladowej szedł już w zasadzie inną drogą, jest zjawiskiem zaskakującym i — mimo jej całej artystycznej dojrzałości — wydaje się raczej ćwiczeniem formalnym, popisem maestrii stylizatorskiej poety, który bierze na warsztat wątek, zdawałoby się, całkowicie zbanalizowany, odświeża go sugestiami tematycznymi wersji polskiej i daje utwór będący adaptacją wątku i techniki Bürgera, a przecież oryginalny.

Lilie, ballada najbliższa temu kręgowi tematycznemu i stylowemu, wykorzystująca wiele elementów techniki Bürgera, wykazują właśnie ogromne różnice w typie problematyki i poetyckiego ujęcia. Punkt ciężkości przeniesiony został na problem moralny: mistrzowskie wykorzystanie balladowego „zewnętrznego“ typu narracji dla zobrazowania konfliktu psychicznego sprawiło, iż poetyka ballady nie została tu naruszona. Przy takim ujęciu tematyki elementy „grozy“ i „nastroju“ spełniają zupełnie inną funkcję, służą zbliżeniu do świata uczuć i przeżyć bohaterki. Zjawienie się upiora, jakkolwiek budzące grozę, jako świadectwo surowości moralnego wyroku i potępienia zbrodniarki, jest jednocześnie dalekie od taniego makabryzmu, tak popularnego wśród epigonów Bürgera.

Poetyka „grozy“ pojawiła się w kilku jeszcze balladach Mickiewicza, ale w ujęciu bardzo specyficznym: bądź w relacji naiwnego świadka, traktowanego przez autora pobłaźliwie, z mniejszą lub większą dozą żartobliwości (*To lubię, Świtez*), bądź też na płaszczyźnie groteskowej deformacji motywu należącego do repertuaru balladowej „grozy“, lecz przekształconego od początku lub stopniowo tak, by budzić tylko efekt humorystyczny, jak w *Pani Twardowskiej* i *Tukaju*.

Mickiewiczowska „cudowność“ nie jest bowiem ornamentem „udziwniającym“ rzeczywistość, lecz najgłębszym dostępnym wówczas poecie sposobem jej odkrywczej interpretacji. Natomiast u Niemcewicza elementy „grozy“ stanowią podstawę estetycznej stylizacji, a oprócz tego są podporządkowane tendencji moralizatorskiej. Przekład Niemcewicza wprowadza z reguły amplifikacje w tych momentach, gdzie poecie wydaje się, iż oryginał nie wyzyskuje wszystkich możliwości dydaktyzmu tego typu (*Alondzo i Helena*), bądź też — gdzie chce, jak w *Malwinie*, podkreślić środkami stylistycznymi negatywną ocenę zachowania buntującej się bohaterki („Skrwawionym okiem naokoło toczy, I straszne jęki wydaje“; „odezwie się z krzykiem I z postacią prawie wściekłą...“).

Malwina jest, jak wykazał Kleiner, przeróbką angielskiej adaptacji *Lenory*, która wprowadziła wobec oryginału wiele zmian w duchu sentymentalnym i zatarła cechy stylowe cenione przez romantyków (m. in. słynne Bürgerowskie onomatopeje). Nie można zatem oceniać Niemcewicza przez zestawienie *Malwiny* z oryginałem *Lenory*. Że jednak przeróbki Spencera zgadzały się ze smakiem polskiego poety, świadczy nie tylko fakt wyboru, ale i jego własne interpolacje. Do nich należy owa jazda przez „powietrze płynne“, przez napowietrzne „umarłych krainy“, niezbyt konsekwentna wobec obrazu „ziemskiego“ galopu konia, gdzie „Z każdym podkowy w ziemię uderzeniem Ostre iskry w górę lecą“. Skąd się u Niemcewicza wzięły elementy składające się na obraz kraju umarłych: „te wiatry świszczące, Te smutne wszędzie ruiny, Te w białych runach chmury latające“ — wskazać nie trudno. Krajobraz osjaniczny jeszcze bardziej zaciera to, co w balladzie Bürgerowskiej wzięło się z ducha niemieckiej pieśni ludowej.

Moralistyka wreszcie zadecydowała o typie przeróbek wprowadzonych przez Niemcewicza do przekładu angielskiej ballady *Dzieci w lesie*. Nie tylko końcowy morał z apostrofą do uczciwości opiekunów uległ znacznemu rozbudowaniu; moralistyka ukształtowała

także zwrotki wstępne, służące przeniesieniu angielskiego wątku na grunt polski. Szlachcic znad Dniestru, który „Kochał ojczyznę, swe dzieci i żonę, Nie pragnął dobra cudzego, Jak mąż cnotliwy życie swoje trawił, Ludzie go czcili, a Bóg błogosławił“ — staje się więc sentymentalnym wzorem cnoty i pomiarowości, a dalsze jego losy układają się również w myśl sentymentalnej filozofii: „Nie ma na świecie szczęśliwości trwałej...“ Moralistyczna stylizacja jest przyczyną nie tylko fabularnych wtężeń, ale organizuje również tok narracji. Ona to rozstrzyga o charakterze klasycystycznego, pełnego patetycznych peryfraz i epitetów stylu Niemcewiczowskiej dumy. Te elementy stylowe wkraczają z reguły po to, by stać się wykładnikiem autorskiego potępienia dla zbrodni stryja:

Najął dwóch zbójców z okropnym wejrzeniem,
By w las dzieci wprowadzili,
I tam w ustępie między gęstwy cieniem
Niemilosiernie zabili.
Sam zaś rozgłosił przez piekielną sztukę,
Że je do miasta posłał na naukę.

Narracja Niemcewicza odbija uderzająco od toku ballady angielskiej, bardzo prostej, celowo naiwnej w ukształtowaniu stylowym, powstrzymującej się w partiach fabularnych od komentarza autorskiego.

Przykłady powyższe wskazują, że zarówno wybór, jak i stylowa adaptacja ballady angielskiej u Niemcewicza nie mogły się stać uderzeniem przeciw estetyce pseudoklasycyzmu i sentymentalizmu, które w Polsce współżyły stosunkowo zgodnie, na zasadzie wzajemnej tolerancji.

W pierwszych latach XIX w., gdy powstawały Niemcewiczowskie adaptacje, losy ballady europejskiej zostały już skryształizowane dostatecznie jasno. Gatunek balladowy, jak również wzory ballady średniowiecznej, ludowej i rycerskiej, jako nowe źródło wątków fabularnych i sugestii stylistycznych nie były odkryciem romantyzmu. W niektórych przy tym krajach, takich jak Anglia, nie tradycji balladowej nie uległa nigdy całkowitemu zerwaniu, kontakt między twórczością tradycyjną i ludową a literaturą „uczoną“ utrzymywał się stale, istniały rodzaje i utwory graniczne, istniała wymiana motywów i tematów. O ile jednak nawet dla angielskiej publiczności literackiej ballada schyłku XVIII i początku XIX w. była swoistym odkryciem, to położyć je trzeba na karb zasług sentymentalizmu. Inna rzecz, że sentymentalizm nie bardzo

umiał sobie z tym odkryciem poradzić, i można stwierdzić, że w końcu jak bajeczny chciwiec zginął przytłoczony ciężarem znalezionej skarbu. Dopiero postępowy romantyzm zaadoptował nowy gatunek i wykorzystał jego wszystkie walory, potrafił wydobyć zarówno cały blask i piękno starej rodzimej tradycji, przeciwstawionej obcej kulturze klasycznej, jak i uczynić z ballady ważki element nowej literatury — „głos ludu w poezji narodowej“.

Temu zadaniu nie mogła oczywiście sprostać Niemcewiczowska duma i zadań takich przed sobą nie stawiała. Niemcewicz dostrzegł w balladzie tyle jedynie, ile mu wskazać mogli sentymentalni przewodnicy — Goldsmith, Mallet, Percy, Spencer. Od Lewisa i Wordswortha wzięł dreszcz grozy (*Alondzo i Helena*) i niesamowity, pseudo-naiwny ton wiersza o sąsiedztwie świata żywych i umarłych (*Jest nas siedmioro*).

Wśród adaptacji z angielskiego jeden jest tylko wiersz odbiegający od sztopowych stylizacji motywu miłości i zdrady — *Zima*. Prawdziwe nieszczęście ludzkie przemawia z tego wiersza o śmierci uwiedzionej dziewczyny i jej dziecka. Kompozycja i stylistyczne ukształtowanie dumy są niezawodnymi świadectwami jej sentymentalnej proveniencji, ale jednocześnie dla szeregu motywów utworu znaleźć można parentele w pieśniach ludowych, w skargach dziewcząt odtrąconych przez surowych rodziców lub porzuconych przez szukających bogatszej żony kochanków. Jest tutaj pokrewieństwo nie stylu, lecz tematyki, tonacji uczuciowej z ludowymi pieśniami i balladami Burnsa, w których motyw ten odgrywa dość poważną rolę. Spod maski sentymentalnej mitologizacji uczuć wyjrzała realna sytuacja życiowa, prawda ludzkiego losu. Toteż ze wszystkich dum Niemcewicza ta jedna tylko zdradza istotne pokrewieństwo ideowe z tonem uczuciowym ballady Mickiewicza i w stosunku do niej jednej wyszukiwanie zbieżności sytuacyjnych nie jest zabiegiem jałowym, nie mogącym powiedzieć nic istotnego zarówno o balladzie Niemcewicza, jak i Mickiewicza.

Zwłaszcza bowiem w stosunku do *Rybki* zbadanie związków tej ballady z tradycją sentymentalizmu wskazać może, na jakiej zasadzie ta ostatnia mogła współżyć w utworze z sugestiami nasuwanymi przez ludową baśń o dziejach prześladowanej matki. Zawiązek sytuacji fabularnej stanowi tu opowieść ludowa o dziewczynie-rusałce, której kilka wariantów cytuje Stankiewicz³⁶. Mickiewicz

³⁶ S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*. Wilno 1936, s. 133—139.

baśń tę przetworzył i powiązał z tradycją *Zimy* w sposób bardzo znamienny.

Ludowa opowieść zawiera historię krzywdy ubogiej sieroty, wplecioną w zespół wydarzeń o charakterze nierealistycznym. W wątku ludowym „prosta dziewczyna“ zaślubiona przez pana lub królewicza staje się ofiarą zazdroszczącej jej szczęścia czarownicy lub przedmiotem nienawiści swej świekry (może ta sytuacja ludowej opowieści odbiła się też jakoś w koncepcji *Halki-Połoński Wolskiego?*). Ludowa moralność żąda ocalenia niewinnie zgubionej i surowego ukarania zbrodniarki, by nie mąciła dalej szczęścia ludzkiego. Ta baśniowa trawestacja stosunków międzyludzkich została odrzucona przez Mickiewicza w punkcie wyjściowym — w zawiązku sytuacji fabularnej. Świat ballady Mickiewiczowskiej zakotwiczony jest bowiem silnie w realnych warunkach litewskiego życia. Poeta dba o zachowanie konkretności geograficznej, ogólnych rysów historycznej prawdziwości. Fantastyka nie zmienia obrazu stosunków między ludźmi, realne są nieszczęścia, zbrodnie i przewiny bohaterów ballady. Mickiewicz wydobył z historii „rybki“ jej niezmistyfikowaną treść społeczną — los dziewczyn wiejskich, które nie wychodziły za królewiczów.

Jednakże uczulenie poety na ten właśnie przejaw krzywdy ludzkiej wiąże się z całą tradycją literatury sentymentalizmu. W tym właśnie zakresie *Zima* Niemcewicza jest z pewnością poprzedniczką *Rybki*. Jakkolwiek nie sytuacja literacka stanowi źródło pomysłu ballady Mickiewicza, literacka tradycja dostarczyła poecie elementów stylowego ukształtowania utworu. Przerzucając zawiązek sytuacji fabularnej w dziedzinę konfliktów realnego życia ludzkiego, Mickiewicz działał zgodnie z podstawowymi tendencjami swej twórczości balladowej, ale niewątpliwie był także w zgodzie i z sugestiami nasuwanymi przez wątek tematyczny *Zimy*. I być może, iż tradycja ta wpłynęła też na niewyklarowany stosunek Mickiewiczowskiej ballady do sprawy „cudowności“. Z jednej strony „cudowność“ odgrywa podstawową rolę ideową w balladzie, wprowadza moment ukarania krzywdziciela, przewyciężając tym samym pesymistyczne sugestie pełnej rezygnacji dumy sentymentalnej. Bezsilnej skardze bohaterki *Zimy* przeciwstawia się Kryśia-Świtezianka, zbrojna w potęgę „cudowności“ stojącej na straży moralnego ładu świata. Ale ta wczesna ballada Mickiewicza zdradza jeszcze pewne skrępowanie w zakresie operowania konwencją „cudowności“. W technice wprowadzenia ingerencji sił nadprzyro-

dzonych widać pozostałości sentymentalnej tendencji do poetyckiego uprawdopodobnienia balladowych dziwów, choćby przez ich rozwlekły opis lub przez nadmierne podkreślenie w autorskim komentarzu ich niezwykłości i wyjątkowości. Sentymentalna tradycja przejawia się także w charakterze balladowej narracji, w stylizacji jej ludowych elementów, doprowadzającej do konwencjonalnego wygładzenia ludowego toku wypowiedzi bohaterów. Są to cechy stanowiące o artystycznej słabości *Rybki* w zestawieniu z dojrzałszymi utworami tomiku.

Wśród wczesnych utworów Mickiewicza, wykazujących niewątpliwą związek z tradycją niemcewiczowską, *Rybka* reprezentuje więc jeden z najciekawszych przykładów szczególnego zamięszania wątków ludowych i sentymentalnych w układzie fabularnym i w kształcie stylowym nowej ballady.

Po długich dyskusjach w literaturze przedmiotu analiza *To lubię*, w studium Zgorzelskiego *O pierwszych balladach Mickiewicza*, ustaliła chyba ostatecznie, że „zapożyczenia“ z *Zakonnika* czy *Edwina i Anieli* służą w tej balladzie subtelnej trawestacji parodystycznej motywów sentymentalnych, „wpływ“ zatem Niemcewicza ma tu charakter dość szczególny i o „kontynuacji“ trudno jest w ogóle mówić³⁷. Od Niemcewiczowskich ballad „zapożyczonych z angielskiego“ wywodzi się natomiast krótka historia epigońskiej dumy sentymentalnej, która bardzo szybko zaprzepaściła nawet te, nikłe zresztą, elementy literackiego postępu, które kryły w sobie poszukiwania Niemcewicza, i zatraciła dalsze możliwości — nie tyle rozwoju gatunku, ile jego kulturalnej trwałości — w formalistycznej kombinacji motywów fabularnych, przy całkowitym zlekceważeniu życiowego i psychologicznego prawdopodobieństwa, jak również artystycznej logiki obrazu świata.

Niemcewicz przecież nie przestał na adaptacji wątków sentymentalnych ballad angielskich. Miarą żywości jego umysłu jest fakt, że nie pozostał obojętny wobec rosnącego zainteresowania dla folkloru i spróbował w ostatnim okresie także sięgnąć do tradycji dumy ruskiej. Wśród dum powstałych między r. 1817 a 1820 znajdują się *Mołodec* i *Okropna puszcza* — trawestujące ludowe pieśni ukraińskie. Wiersze te jednak nie odegrały poważniejszej roli w okresie, w którym zwrot ku poezji ludowej miał torować nowe drogi literaturze polskiej. Porównać się nawet nie da ich

³⁷ Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, s. 78—84.

znaczenia z takimi np. *Dumkami ze śpiewów ludu ruskiego* Lacha Szyrmy. Dzieje się tak nie tylko przecież dlatego, że Niemcewicz nie zaznaczył w żaden sposób, iż przypisuje tym utworom jakieś poważniejsze znaczenie, jak to zrobił Lach Szyrma poprzedzając swoje *Dumki* listem do redaktora *Dziennika Wileńskiego* o potrzebie podjęcia prac nad zebraniem pieśni i podań ludowych.

Zdenek i Halina oraz *Jaś i Zosia* nie są jako adaptacje ukraińskiej pieśni ludowej imprezą artystycznie udaną. Lach Szyrma przyprawił je w ckliwym guście sentymentalnym, „wygładził“, ton „ludowy“ zaznaczył przez nadmiar deminutywów. Jednakże praktyka Niemcewicza budzi jeszcze więcej wątpliwości. Nie wydaje się, żeby adaptacja pieśni ludowej stanowiła dlań w ogóle problem artystyczny.

Mołodec uderza przede wszystkim nieregularną formą wersyfikacyjną. Podstawę stanowi epicki jedenastozgłoskowiec, ale nie brak falowań rytmu od trzynasto- do siedmiozgłoskowca. Nie jest to jednak wierność ludowemu zapisowi, który był jego wzorem, a mógł być popsutą wersją ludowej pieśni stroficznej. Nieregularność rytmiczna wiersza jest artystycznie przemyślana i nosi piętno nie chropowatości ludowego autentyku, lecz świadomej roboty poety. Praktyka Niemcewiczowska jest tu więc odległa od stosunku do pieśni ludowej romantyków, którzy zazwyczaj w takich wypadkach uzupełniali porwaną kompozycję stroficzną. Cechy pseudoklasyczne występują najistotniej w zakresie metaforyki wiersza. Niemcewicz zachowuje wprawdzie parę obrazów ludowych o „śmierci-żonie“ („Że ostra szabla już nas połączyła, A gorejąca strzała spać nas położyła“), ale poza tym wiersz jego roi się od peryfraz i epitetów pseudoklasycznych („Wpóśród ognistych gradów wypuszczonych, Dzieląc z panem twym chwałę, ścierał szyki zbrojne...“ itp., itp.). Co więcej, Niemcewicz zaznacza dystans klasyka wobec „dziwności“ pieśni, w której koń rozmawia ze swym panem, toteż zrzuca z siebie autorską odpowiedzialność za „przemowę“ konia, usiłując jednocześnie uprawdopodobnić niepokojącą go sytuację („I tak, (jak powieść niesie), Czyli sam mówi, czy mówić zdaje się“).

Okropna puszca — będąca, jak się wydaje, kombinacją dwóch ludowych wątków: baśni o strasznym, nieprzebytym lesie i znanego motywu pieśniowego trzech kukulek, tj. trzech kobiet opłakujących zmarłego — zaskakuje brakiem spoistości, ściślejszego powiązania obu motywów, z których Niemcewicz nie umiał ukształtować jednolitej całości. I tu zdarzają się wtręty obce pieśni ludowej (jaskółki

zanoszą ciało zabitego „Na zamek, co go z baszty wysokimi Już dzikie bluszcze obrosły“). I tutaj pseudoklasyyczna metaforyka („Osuszył Zefir swym tchnieniem“) świadczy, że Niemcewicz nie zdawał sobie sprawy ze stylowej odrębności pieśni ludowej, że w tym zakresie jego poszukiwania już nie mogły wskazać poezji polskiej nowych dróg.

Oprócz adaptacji poezji angielskiej i ludowej ukraińskiej — wśród Niemcewiczowskich „powieści poetycznych“ znajduje się jedyna „duma oryginalna“ — *Zamek Jazłowiecki*. Ten utwór Niemcewicza jest bardzo znamieny tak w ukształtowaniu fabuły, na wzór pasjonującej poetów klasycyzmu historii Bolesława Śmiałego, jak w stylizacji „rozczulającej“ zjawy małego aniołka, odkupującego winy ojca. W zakresie kompozycji, typu narracji i traktowania postaci nie wykracza poeta w niczym poza ramy poetyki sentymentalizmu, nie wykorzystuje też raczej techniki balladowej. *Zamek Jazłowiecki* ma kształt „dumania“; relacja epicka starca ujęta została w ramy opisu, szkicującego dokładnie nie tylko miejsce, charakter i sytuację poprzedzającą to opowiadanie, ale mającego także zarysować pewne liryczne perspektywy utworu. Jednakże, co jest charakterystyczne dla wielu dum historycznych Niemcewicza, nie dochodzi tu do organicznego zespolenia pierwiastka lirycznego i epickiego w toku narracji. Liryczny charakter partii wstępnych opiera się na konwencjonalnej refleksji o konieczności przemijania, stanowiącej obowiązujący komunał, nieodzowny we wszystkich, tak popularnych w literaturze sentymentalizmu, „dumaniach u rozwalin“.

Co więcej, refleksja ta ma bardzo luźny związek z tokiem opowiadania. Dumania autorskie mówią o smutku przemijania, opowiadanie starca — o skutkach gniewu bożego. Stąd brak spoistości utworu, podkreślający „literackość“ i konwencjonalizm jego konstrukcji. Ale nie to rozstrzyga o słabości dumy. Historia Jazłowieckiego — magnackiego warchoła i gwałtownika, zbliżona do czytelnika w kulminacyjnym momencie starcia z broniącym prawa biskupem — pozbawiona jest dramatyczności, zwłaszcza w narzucającym się zestawieniu z walką króla przeciw Stanisławowi Szczepanowskiemu. Dzieje się to nie tylko dlatego, że w ujęciu Niemcewicza biskup — kandydat na potencjonalnego męczennika — zostaje po prostu i dosłownie... zrzucony ze schodów, co nie może być bez wpływu na nie zamierzone „obniżenie tonu“ dumy. Historia winy i kary nie angażuje czytelnika uczuciowo ani bezpośrednio,

dramatycznym ujęciem fabuły, ani lirycznym zbliżeniem postaci bohatera — zbrodniarza i pokutnika. Ginie on nam zresztą szybko z oczu ustępując miejsca swojemu synowi. Jest to postać, która w mniejszym jeszcze stopniu wzbudzić może „balladowy interes“. Ona to właśnie stanowi o słabości dumy. Jej „cudowność“ wywołać może artystyczne wzruszenie tylko w ramach wyobraźni i uczuciowości zdecydowanie dewocyjnej. Historia niemowlęcia, które z wyroku bożego ponosi śmierć za winy ojca, ale za to też zostaje aniołem, a co więcej, ukazując się na ziemi „daje przestrogi, pomaga, ratuje“ — cała ta niepojęta dialektyka kary i zasługi nie ma charakteru humanistycznego. Niemcewiczowska „cudowność“ przesunęła konkretny problem moralny w sferę nieprzekładalną na język myśli, uczuć i czynów człowieka, oderwała się od ziemi i mimo swego kaznodziejstwa nie służy jej. A to oznacza jej martwość ideowo-artystyczną.

W tym zakresie nasuwa się potrzeba skonfrontowania tej cechy dumy Niemcewicza z praktyką Mickiewiczowską. Poeta wileński ze szczególną troską dbał o podkreślenie związku swej „cudowności“ z realnym światem stosunków międzyludzkich i konfliktów, będących odbiciem istotnych sprzeczności życia. Kolizje moralne balladowych utworów z pierwszego tomu *Poezji* mają może nie zawsze charakter społeczny, ale zawsze międzyludzki. Problematyka etyczna traktowana jest w płaszczyźnie humanistycznej, mówi o winie człowieka wobec człowieka. Poza zakres zainteresowań poety usunięta została, tak skądinąd bogato reprezentowana w folklorze, sfera przewin człowieka wobec sił nadnaturalnych, kierujących jego losem, chociaż motywy te znalazły szerokie rozpowszechnienie wśród fabularnych wątków współczesnej ballady literackiej. Nie znajdziemy w tym tomie motywu kary za bluźnierstwo i bunt przeciw woli bożej — tak zużytego i nadużytego w niezliczonych trawestacjach *Lenory*. Nie wchodzi tu w grę motyw świętokradztwa, w kręgu bliskim poecie opracowany przez Czeczota w balladzie *Górka dzwoniąca w Pozieniewicach*. Nie ma częściej w gadce ludowej historii strasznych skutków obrazy osoby świętej — występującej choćby w znanych, być może, poecie wersjach ludowego podania o Świtezi.

Zamek Jazłowiecki ma natomiast w zakresie typu „cudowności“ i kolizji moralnej dość wyraźny związek z balladą filomacką. Niewątpliwy wpływ na środowisko filomackie wywarła ta „oryginalna“ дума Niemcewicza również przez rozpowszechnienie rodzaju

liryczno-refleksyjnego „dumania“, które było jednym z pierwszych przejawów poszukiwania nowych form przez młodych przyjaciół Mickiewicza. Nasz poeta w swym okresie klasycznym pozostał raczej oporny wobec tego gatunku. Jego zwrot ku nowej poezji w bardziej pobieżny sposób wykorzystał możliwości pewnego nowatorstwa, podsuwane przez gatunki sentymentalne, niż to robili filomaci, dla których tradycja postępowego sentymentalizmu miała doniosłe znaczenie jako źródło ideowo-artystycznej inspiracji, a także — jako najbliższa im forma poetyckiej wypowiedzi. Wiersze filomackie na ogół, prócz kilku najdojrzalszych utworów, nie wyszły poza doświadczenia sentymentalizmu. Toteż zastąpić one mogą w pewnej mierze to brakujące w obrazie twórczości Mickiewicza ogniwo, które mówiłoby o momencie ideowej zgodności wileńskiej młodzieży z autorem *Śpiewów historycznych*. *Ballady i romanse* są już dokumentem artystycznej polemiki z tradycją „Ursyna“, mówią o związku, jaskrawo uwydatniając przede wszystkim to, co zostało odrzucone i przekształcone, co — rosnąc w innym już klimacie społecznym i kulturalnym — uległo poważnej przemianie. Tak bowiem należy rozumieć problem „wyrobień formy“ Mickiewicza i jej stosunku do tradycji niemcewiczowskiej.