

Wacław Borowy

O "Ucieczce" Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/Zeszyt specjalny, 150-168

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.

WACŁAW BOROWY

O „UCIECZCE“ MICKIEWICZA

Ballada *Ucieczka* jest utworem stylizowanym. Podobnie jak niektóre z ballad ogłoszonych przez Mickiewicza w zbioru z roku 1822. Podobnie jak niektóre z jego utworów późniejszych, np. *Farys*.

Farys jest monologiem śmiałka arabskiego, ukształtowanym w charakterystycznym stylu orientalnym. *Ucieczka* to opowiadanie włożone w usta jakiegoś narratora ludowego z dawnych czasów¹: „stylizacja na prymityw ludowy“, jak się arcyszczęśliwie wyraża Juliusz Kleiner². Narrator ten mówi ze spokojem epickim:

Księżę ucztuje we dworze,
A panna płacze w komorze...

itp.; ale parę razy okazuje bliższe przejęcie się wypadkami, wyraża współczucie (nawnie zresztą) z bohaterką opowieści („Biada wdziękom, biada zdrowiu!“) albo zwraca się do niej z pytaniem: „Panno, panno, czy nie strach?“ A kiedy mówi o oczekiwanym po niej spełnieniu obowiązku religijnego, to sam się też zdaje w tym oczekiwaniu uczestniczyć:

Książd w konfesjonale siedzi,
Czas, o córko, do spowiedzi!

Utwór ma prostotę i surowość pieśni ludowej, chociaż w zakresie środków, którymi osiąga nastrój, wychodzi daleko poza tradycyjne zasoby pieśni ludowej. Dość wspomnieć o krajobrazie.

¹ Wzmianka o „górze Mendoga“ zdaje się wskazywać na czasy, kiedy między Polską a Litwą toczyły się jeszcze krwawe walki. Bohater to rycerz polski najwidoczniej, który zginął na wyprawie do Litwy i pogrzebany został pod Nowogródkiem: „В Литве краю чужом“, jak się wyraża spokrewniona z Mickiewiczowską ballada Żukowskiego.

² J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 1. Lublin 1948, s. 240.

Udział pierwiastka krajobrazowego, plastyka w nim osiągnięta (za pomocą nielicznych wyrazów) to znów rys zbliżający *Ucieczkę* do *Farysa*. Ale zbliża te utwory i rys inny, istotniejszy: jak *Farys* jest obrazem straceńca, który życie za nic waży, byle mógł zakosztować rozkoszy utwierdzenia się w swojej odwadze, tak *Ucieczka* roztacza przed nami w swoim surowym opowiadaniu obraz straceńczego także (straceńczego w o wiele jeszcze większej mierze!) zapamiętania się w miłości. Bohaterka bowiem tej ballady nie tylko łatwo się oswaja z niebezpieczeństwem grożącym jej zdrowiu i życiu, ale waży się na zatrącenie duszy, byle się nie rozstać z kochankiem.

Ta straceńczość jest własnym motywem Mickiewicza, wprowadzonym do artystycznego opracowania wędrownego wątku balladowego. Bo tematycznie *Ucieczka* jest spokrewniona z całym mnóstwem utworów zarówno z literatury ludowej, jak artystycznej. Od niepamiętnych czasów znane są podania o powracaniu umarłych (w tej czy innej postaci) na ziemię, a przede wszystkim o wracającym do życia zmarłym kochanku³. Znane więc jest podanie o Protesilaosie, co zginął pod Troją⁴, a któremu bogowie wskutek zaklęć i czarów jego żony Laodamii pozwolili wrócić na trzy godziny do życia; opuszczona po raz drugi przez umiłowanego Laodamia pozbawia się życia. Dość podobna jest powieść skandynawskiej *Eddy* (starszej, spisanej w XI w.) o bohaterskim Helgi i jego żonie Sigrunie⁵. Podobny jest i wątek starej ballady angielskiej *Sweet William's Ghost*⁶. Nie ma prawie kraju europejskiego, w którym by

³ Wylicza te podania Iwan Sozonowicz („*Ленора*“ *Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской*, Warszawa 1893. Liczne są m. in. podania mówiące o oddziaływaniu na byt zaświatowy zmarłych — boleści i rozpacz ich bliskich.

⁴ *Ilias*, II 700. Ten sam motyw opracowali epicko: Stasinós, Eurypides w zaginionej tragedii *Protesilaus*, a za nimi inni; m. in. Owidiusz (*Heroides*, XIII). Tragedię Eurypidesa rekonstruował z fragmentów w w. XIX F. G. Welcker (zob. Sozonowicz, *op. cit.*, s. 87 i n.).

⁵ W *Eddie* nie ma czarów; Sigrun tęskni; pewnego dnia Helgi się zjawia z orszakiem, oświadczając, że pozwolili na to bogowie; po rozstaniu Sigrun tęskni tak, że wkrótce umiera.

⁶ Duch zmarłego kochanka zjawia się żądając, by mu narzeczona zwróciła dane słowo; narzeczona nie chce o tym słyszeć; pragnie, by kochanek poszedł z nią do kościoła i wziął ślub; wreszcie daje się przekonać, że rozmawia z umarłym; zwraca mu słowo, ale chce iść z nim i położyć się w grobie koło jego trumny; kiedy wyraża to pragnienie, pieje kogut; duch Williama znika; wierna Margreta nie przetrzymuje rozstania i pada martwa.

nie były — w pieśniach czy w baśniach — znane warianty tego tematu. Są i warianty polskie; po raz pierwszy podał o nich wiadomość Krystyn Lach-Szyrma⁷; później ogłoszono liczne inne (w niektórych słyszy się już wyraźne pogłosy utworów literackich). Łukasz Gołębiowski podał wiadomość o „powieści ludu wierszami o upiorach“ i przytoczył z niej cztery wiersze:

Księżyc świeci,
Martwiec leci,
Sukienczka szach, szach, szach,
Panienczko, czy nie strach?⁸

Wypowiadano wiele razy domysł, że Mickiewicz znał tę właśnie pieśń lub podobną, mówi bowiem w przypisku do *Uciezki*:

Niniejszą balladę ułożyłem podług piosnki, którą niegdyś słyszałem w Litwie śpiewaną po polsku. Treść i układ zachowałem wiernie, ale wierszy gminnych ledwie kilka zostało mi w pamięci i te służyły mi za wzór stylu⁹.

Dziś wątek ten nazywany jest na ogół wątkiem Lenory — od tytułu ballady Gotfryda Augusta Bürgera *Lenore*, która się stała najgłośniejszym jego upostaciowaniem w literaturze artystycznej. Ogłoszona w r. 1773, rychło otoczona została zachwytem publiczności literackiej, naprzód w Niemczech, a potem w innych krajach. Na angielskie przełożył ją Walter Scott; w Rosji została sparafrazowana (1808) ze zmianą kolorytu lokalnego przez Żukowskiego (pt. *Ludmiła*). Nie trzeba było długo czekać i na przeróbki polskie. Niemcewicz w zbiorze *Bajek i powieści*¹⁰ zamieścił balladę *Malwina*, której treść mimo podtytułu „ballada z angielskiego“ jest w głównych momentach wiernym „odbiciem *Lenory*“¹¹. Wcześniej jeszcze¹² ukazało się „naśladowanie *Lenory* Bürgera“ przez Krystyna Lacha-Szyrmę pt. *Kamilla i Leon*, uzupełnione „uwagami nad balladą

⁷ Pamiętnik Naukowy, 1819, t. 2, s. 277 i n.

⁸ Ł. Gołębiowski, *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony*. Warszawa 1830, s. 171.

⁹ Zupełne zestawienie polskich odmian i ich klasyfikację można dziś znaleźć w znakomitym repertorium Juliana Krzyżanowskiego, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (Warszawa 1947, nr 365). Tamże obszerna bibliografia i wiadomości o występowaniu wątku w folklorze ludów sąsiednich.

¹⁰ J. U. Niemcewicz, *Bajki i powieści*. Wyd. 2. T. 2. Warszawa 1820, s. 175.

¹¹ T. Cieszewski, *Bürger w Polsce*. Wilno 1932, s. 67 i n.

¹² Pamiętnik Naukowy, 1819, t. 1, s. 358—366.

Bürgera *Lenora*“¹³. A jeszcze o rok wcześniej (1818) Tomasz Zan czytał na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów swoją *Nerynę*, która jest przeróbką *Ludmiły* Żukowskiego. W korespondencji filomatów nazwisko Bürgera występuje niejednokrotnie. Mickiewicz w „przemowie“ do *Ballad i romansów* (1822) wspomniał o epokowym znaczeniu *Lenory* dla literatury niemieckiej, a w napisanym równocześnie na prośbę Odyńca artykule o Bürgerze¹⁴ wyraził się o niej, że jest „słusznie zwana królową ballad“¹⁵.

Posypały się i modyfikacje wątku. Do głośniejszych należała ballada o „dzielnym Alonzu i pięknej Imoginie“ (*Alonzo the Brave and Fair Imogine*), włączona do popularnej w końcu XVIII w. powieści sensacyjnej Matthew Gregory Lewisa *The Monk* (1795). Naśladował ją Niemcewicz w „dumie“ *Alondzo i Helena*¹⁶. Motyw powrotu umarłego łączył się tu z motywem kary za złamane słowo. Helena przysięgła wierność Alondzowi, ale — gdy ten długo nie wracał — wyszła za mąż za innego. Podczas uczty weselnej zjawia się Alondzo i porywa tę, co go tak rychło zapomniała. Wśród scenerii rozstępującej się ziemi, gasnących świateł, piekielnych jęków i szczęku łańcuchów oboje zapadają w przepaść, „widać koło nich larwy tańczące“, które piją krew i wołają:

...,„Para niech żyje szczęśliwa:
Mężny Alondzo, Helena fałszywa“.

Otóż motyw niewierności jest zupełnie obcy wątkowi *Lenory*. Zarówno poemat Bürgera, jak utwory poezji ludowej, które do-

¹³ Tamże, t. 2, s. 275—282.

¹⁴ Druk. we wstępie do osobnego wydania Bürgerowskiego *Myśliwca* w przekładzie Odyńcowym (1822).

¹⁵ *Neryna* była drukowana dopiero w r. 1824 w *Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej*, t. 6, s. 149. Zob. J. Kaltenbach, *Kilka słów o balladzie pt. „Neryna“*. Kraków 1889, s. 297—302. Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego AU. T. 13. Wcześniej (*Dziennik Wileński*, 1822, t. 2, s. 213) ogłosił Odyniec *Adelę*, „balladę z Bürgera“, która jest z lekka polonizowanym w szczegółach historycznych przekładem *Lenory*. Wszystkie te transpozycje polskie utworu Bürgera omawia Józef Ujejski (*Ballady Tomasza Zana*. Warszawa 1931, s. 5. Odbitka z *Księgi pamiątkowej celem uczczenia 350-iej rocznicy założenia Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*).

¹⁶ J. U. Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa 1803, s. 491. Zob. J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder“ jako źródło ballad Niemcewicza*. W tomie: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925.

starczyły pożywki jego fantazji¹⁷, mówią właśnie o miłości niezachwianie wiernej i tak mocnej, że nie liczy się z granicą stworzoną przez grób.

W utworze Bürgera bohaterka, gdy jej narzeczony nie wrócił z wojny, popada w rozpacz, bluźni, odpycha z szyderstwem perspektywy szczęścia niebieskiego, wzywa tylko śmierci, która by ją z kochankiem połączyła. W jej lamentacjach, wypełniających kilka zwrotek ośmiowierszowych (całość utworu liczy 256 wierszy), mamy takie wyrażenia, jak: „*Bei Gott ist kein Erbarmen*“; „*Gott hat an mir nicht wohlgetan*“; „*O Mutter, Mutter! was mich brennt, Das lindert mir kein Sakrament!*“; „*Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!*“ I oto spotyka ją kara (do której autor przygotował nas swoim — bezpośrednio wyrażonym — zgorzeniem). Przybywa nocą kochanek — w dziwnej postaci, która stopniowo coraz wyraźniej ujawnia w nim upiora. Kochanek ten władczo zabiera ją na koń, w szalonym galopie wśród nocy przebywa z nią ogromne przestrzenie, wsi i miasta, góry i rzeki, lasy i pola, pełne strasznych widoków, które jeszcze straszniejszymi czynią jego potępięcze okrzyki i szyderczo przerażające zapytania; — aż wreszcie stają na cmentarzu. Rycerz w tej chwili zmienia się w kościotrupa, koń się wspina, parska ogniem, i obaj z jeźdźcem zapadają się pod ziemię. Drżące serce Lenory kołacze się między życiem a śmiercią („*Lenorens Herz, mit Beben, Rang zwischen Tod und Leben*“). W świetle księżycy spływa na ziemię tańczące koło duchów i „wyje“ („*heulten*“) pieśń ze słowami nauki: „Cierp w milczeniu! Choć nawet serce pęka! Nie wadź się z Bogiem w niebie! Zbyłaś teraz ciała; Bóg bądź łaskaw dla twojej duszy“¹⁸.

Podobnie rzeczy się odbywają w *Ludmile* Żukowskiego. Taka sama rozpacz bohaterki, takie same jej wyrzekania i bluźnierstwa; takie samo zjawienie się upiora; taka sama szalona jazda z rychło namówioną kochanką; takie samo straszenie jej co chwila przez potępięca; i tak samo kochanka mu nie dowierza, aż dopiero wy-

¹⁷ Zob. wstęp A. Sauera (s. LV) do wydania *Gedichte Bürgera* w Kürschner's National-Literatur. T. 78.

¹⁸ W oryginale:

„*Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!*
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!“

padki na cmentarzu stają się dla niej nieodpartą a przerażającą rewelacją. Okropności ostatniego momentu są tu jeszcze powiększone i bohaterka, przez Bürgera pozostawiona między życiem a śmiercią, zdecydowanie umiera („Пала мертвая во прах“).

U Mickiewicza inaczej. Bohaterka nie rozpacza ani bluźni, ale pogrążona jest w jakiejś skamieniałej bierności. To jest pierwszy rys, który ją wybitnie różni od bohaterek Bürgera i Żukowskiego, wielosłownie monologizujących, niby heroiny współczesnych im tragedii pseudoklasycznych. Obojętnie patrzy ona i na swata od natarczywego konkurenta-księcia, na jego zapowiedzi, na „swadźbę“, która „jedzie szumnie, tłumnie“. Ból pożera ją wewnątrz. Poznajemy naprzód jego symptomy, przedstawione obrazowo, a zarazem z prostotą i zwięzłością niby pieśni ludowej:

Jej źrenice, błyskawice,
Dziś — jak dwie mętne krynice;
Jej lica, pełnia księżycy,
Dziś nikną, jak księżyc w nowiu...

A kiedy zdobywa się na wyznania, to zamykają się one w słowach tak prostych, że wydają się zdawkowe:

„Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do cmentarza,
A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje...“

Za namową „kumy“, „widmy starej“, ucieka się nieszczęśliwa do czarów¹⁹. Czary te wnoszą swoimi szczegółami (usączaniem krwi z lewej ręki, splątaniem włosów kochanka w „węża“) nastrój niesamowitości, ale bohaterka nie wychodzi ze swojego skamienienia. Musiała wprawdzie, jak wynika z tekstu, wyrazić zgodę, dostarczyć do zabiegu czarodziejskiego jakichś „darów“, które miała od kochanka, i wykonywać inne rozkazy „widmy“; narrator, wyobraziciel mądrości powszechnej w świecie ballady, komentuje to jako jej winę; ale inicjatywa czaru jest sprawą „kumy“; ona też zabieg wykonywa. Czar jednak najwidoczniej zależy od warunków obiektywnych, bo działa:

¹⁹ Czary nieznanne są Lenorze i Ludmile. Przypominają trochę Świetlanę, bohaterkę innej ballady Żukowskiego (*Светлана* 1811), o wątku także po części lenorowym. Występują zresztą w różnych baśniach i balladach ludowych (zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 2. Lwów 1900, s. 555 — komentarz Bruchnalskiego).

Panna grzeszy — jeździec śpieszy,
 Klęto ducha — klątwy słuca;
 Już odemknął zimny gmach:
 Panno, panno, czy nie strach?

Wśród niezmiernej ciszy (do której dostraja się nawet brytan zamkowy) zjawia się oczekiwany:

Wchodzi jeździec cały w bieli
 I usiada na pościeli.

Rzecz znamienna dla Mickiewicza, że te wypadki zajęły u niego 50 wierszy, podczas gdy przedstawienie analogicznych w *Lenorze* i *Ludmile* wypełniło po 100 z górą. Taka jest jego zwiezłość. Podobnie dalej. I w balladzie niemieckiej, i w rosyjskiej toczy się dłuższa rozmowa między kochankami, nim niemiecka „*Liebchen schürzte, sprang und schwang Sich auf das Ross behende*“ (w. 145—146), a rosyjska „дева: родно [...] отхватила — друга нежною рукой — прислонилась к нему главою“ (w. 162—164). U Mickiewicza panuje milczenie i domysł chwil, czy może godzin szczęścia, pomiędzy wierszem: „I usiada na pościeli“, a następnym: „Słodko, prędko czas ucieka“.

Ale oto rzy koń, jęczy sowa, zegar bije: znaki, że trzeba się rozstać. Teraz dopiero bohater zaczyna mówić. I w przeciwieństwie do bohaterów *Lenory* i *Ludmiły* nie wywiera żadnej presji moralnej na dziewczynę. Bürgerowski Wilhelm, ledwo zapukał do drzwi, od razu władczo oznajmia *Lenorze*, że przyszedł zabrać ją z sobą („*Ich habe spät mich aufgemacht Und will Dich mit mir nehmen*“), odmawia jej pocałunku, nie chce wejść do jej pokoju, zbywa lekceważąco jej skrupuły i nagli ją do pośpiechu („*Komm, schürze, spring und schwinge Dich Auf meinen Rappen hinter mich!*“). Jedną z racji pośpiechu jest to, że „goście weselni czekają“ („*die Hochzeitgäste hoffen*“) i „komnata ślubna gotowa“ („*die Kammer steht uns offen*“), nie mówiąc już o kilkakrotnie wspomnianym łożu (*Brautbett, Hochzeitbett, Hochzeitbettchen*). Podobnie i *Ludmiłę* przynagla jej kochanek, acz bez obrazów uczt weselnej i łoża („Едем, едем, час настал; Едем, едем, путь далёк“; i raz jeszcze: „Едем, едем, путь далёк“). Na bohaterkę Mickiewiczowską kochanek nie wywiera żadnego nacisku. Przeciwnie, ofiaruje jej zupełną swobodę wyboru: „Bywaj zdrowa! [...] Albo wstawaj, na koń siądz I na wieki moją bądź!“

I ani wzmianki o tym, żeby dziewczyna się wahała: w jaskrawym przeciwieństwie (znowu) i do *Lenory*, i do *Ludmiły*, których

dłuższe rozmowy są oczywistym wyrazem ich niepokoju wewnętrznego (Lenora: „*Ach, Wilhelm, erst herein geschwind! Den Hagedorn durchsaust der Wind*“ itd.; Ludmiła: „*Переждем хоть время ночи*“ itd.). Bohaterka *Ucieczki* decyduje się prędeż na opuszczenie domu z kochankiem niż Grażyna na odprawę posłów. Tylko narrator się niepokoi i swój niepokój wyraża — narrator, przedstawiciel rozważnych i duchowo zdrowych:

Miesiąc świeci — jeździec leci
Po zaroślach i po krzaczach:
Panno, panno, czy nie strach?

Ale ta panna, zaiste, nie zna strachu. Ona się nie boi niczego — ani na tym, ani na tamtym świecie.

Toteż i szalona jazda z potępieńcem odbywa się w polskiej balladzie inaczej niż w niemieckiej i rosyjskiej. U Bürgera kochanek kilka razy straszy Lenorę, i to z coraz bardziej diabelską złośliwością, wzmiankami i pytaniami o umarłych, a ona nie chce o nich słyszeć. Opowiadanie Bürgera płynie znacznie równiej niż Mickiewiczowskie i ujęte jest w regularne strofy. Oto jedna z nich: „Na prawo i na lewo jakże przebiegają przed ich oczyma błonia, gaje i pola! Jak tętnią mosty! »Czy nie strach ci, kochanie? Księżyc świeci jasno! Hurra! Umarli jadą szybko! Czy nie masz, kochanie, strachu przed umarłymi?« — »Ach nie! Ale daj spokój umarłym«²⁰.

Stopniowo jednak determinacja Lenory się zmniejsza. Za drugim powtórzeniem pytania upiora zamiast zdecydowanego: „*Ach nein!*“ — powiada tylko: „*Ach! Niech umarli spoczywają*“ („*Ach! Lass sie ruhn die Toten*“); za trzecim razem wykrzykuje przede wszystkim słowa: „*O, biada!*“ („*O, weh!*“). Podobnie jest z Ludmiłą w balladzie Żukowskiego.

²⁰ W oryginale:

„*Zur rechten und zur linken Hand
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid' und Land!
Wie donnerten die Brücken! —
»Graut Liebchen auch?... Der Mond scheint hell!
Hurrah! Die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?« —
»Ach nein!... Doch lass die Toten«.* —

U Mickiewicza kochanka ani przez chwilę nie ujawnia lęku. W ciągu szalonej jazdy nocnej zadaje ona swojemu towarzyszowi kilka pytań i zwraca się do niego z kilku prośbami. Ale jej pytania mają charakter praktyczny; ich celem jest zaspokojenie zrozumiałej ciekawości: „Gdzie mnie wiesziesz?“, „Czy masz zamek?“, „Co to za smętarz?“, „A te krzyże, te mogiły?“ Podobnie i jej prośby o wstrzymanie konia stąd płyną, że jej na lęku źle siedzieć, a potem, że koń bokiem sadi. Kochanek odpowiada jej bez tego ironicznego diabelstwa, które cechuje upióra Bürgera. Oszczędził mu też Mickiewicz szyderczego, makabrycznego dowcipu, którym się odznacza upiór z *Lenory*, zapraszający na ucztę weselną spotkany orszak pogrzebowy i wisielców z szubienicy. Niemniej jest rzeczą w atmosferze ballady jasną i stopniowo coraz jaśniejszą, że droga tego kochanka prowadzi nie tylko do grobu, ale i do piekła.

„Gdzie mnie wiesziesz?“ — „Gdzie? Do domu.
Dom mój na górze Mendoga;
W dzień otwarta wszystkim droga,
W nocy jeżdżim po kryjomu“.

Jedyny to ustęp, w którym akcja ballady została wyraźnie zlokalizowana. Wzorem poprzedników przeniósł ją poeta w strony sobie bliskie. Dla nie znających Nowogródzczyzny wyjaśnił aluzję przypisek: „Góra Mendoga pod Nowogródkiem, obrócona na smętarz, stąd w tamtych okolicach Litwy pójść na mendogową górę znaczy umrzeć“. Jeszcze wymowniejsza jest dalsza informacja w samej balladzie:

„Dobra droga, kiedy trwoga;
Krzywo jedzie, kto ucieka.
Śladów nie masz do mych włości...“

Ale jest seria szczegółów jeszcze wyraźniej określających bytowy charakter kochanka i stwarzających zarazem najbardziej dramatyczne momenty w polskiej balladzie. Jak się okazuje, bohaterka *Ucieczki* wybrała się w niepewną jazdę z książeczką do nabożeństwa, ze szkaplerzami, różańcem i krzyżykiem srebrnym na szyi. Bardzo ją to różni od *Lenory* i *Ludmiły*. Ale te wszystkie przybory nabożeństwa służą jej w balladzie na to tylko, aby mogła za ich pomocą wyrazić swoją decyzję pójścia do piekła, byle się nie rozstać z kochankiem.

Tok opowiadania, choć dyskretny, nie zostawia żadnej wątpliwości. Koń źle niesie. Nie czas go wstrzymać, bo, jak mówi

jeździec, „pogoń bieży“. Jaka pogoń? Chyba ludzie księcia, wzgardzonego konkurenta? Ale jaka jest wartość tego argumentu, to można ocenić z faktu, że już ani razu potem nie usłyszymy o tej pogoni. Ale teraz, oświadcza jeździec, trzeba ująć przed nią. A przed koniem przepaść. Należy mu ulżyć:

„Rzucaj książkę! puszczam konia“.

I *Ottarzyk złoty* pada w przepaść, a koń, „jak gdyby zbył ciężaru, Przemknął dziesięć sążni jaru“. Można by powiedzieć, że tu działało na bohaterkę zaskoczenie; a i owa „pogoń“ mogła się wydawać czymś groźnym. Ale już mowy nie ma o zaskoczeniu ani o pogoni, kiedy wypływa sprawa szkaplerzy i koronek. A i język kochanka staje się tu już wyraźnie językiem bezbożnym (acz nie tak melodramatycznie szatańskim jak u Bürgera):

„Sznur przeklęty! sznur znienacka
Rumakowi miga w oczy,
Patrz, jak zadrzał, bokiem skoczy.
Moja luba, rzuć te cacka!“

Naturalnie, i w pierwszym wypadku, i w drugim wchodzi w grę niebezpieczeństwo; ale niebezpieczeństwo dla ciała; a już wyraźnie się zarysowuje niebezpieczeństwo dla duszy. Bohaterki ani przez chwilę nie podobna podejrzewać, żeby się lękała pierwszego; ale też już nie ma prawie żadnych wątpliwości, że lekceważy i drugie — lekceważy, nie wypowiadając słowa, jak nie wypowiedziała go i w pierwszym wypadku.

Nie waha się i za trzecim razem, kiedy kochanek-potępieniec poddaje ją ostatniej próbie i żąda pozbycia się krzyżyka. Ten moment ostatniej próby i ostatniej decyzji poprzedzony został jedyną w czasie straszliwej „ucieczki“ dłuższą i boleśniejszą skargą, po której następuje jedyna już nie pozostawiona naszemu domysłowi, ale w słowach sformułowana pokusa:

„Czegoś stanął; mój kochanku?
Zimna rosa mię splukala,
Zimno wieje wiatr poranku,
Okryj płaszczem, bo drzę cała“.

Dziewczyna skarży się tu jak bohaterka nie nadludzkiej, ale ludzkiej przygody. A wiemy przecie, jakie decyzje ma już za sobą. Rzecz jasna, że jej zmęczenie nie jest tylko zmęczeniem fizycznym i że jej skarga na chłód nie jest tylko skargą na chłód fizyczny. Że się skarży, to rys ludzki, który nas do niej zbliża; a że skarży

się tak po prostu, to wzmaga w nas podziw dla jej hartu wewnętrznego.

Odpowiedzią na skargę jest pokusa: cztery wiersze najbardziej emocjonalne w całej balladzie, najbardziej poetycko intensywne, chciałoby się powiedzieć — najbardziej manifestacyjnie Mickiewiczowskie:

„Moja luba, przytul skronie!
Na twych piersiach głowę złożę.
Głowa moja ogniem płonie
I kamienie ogrzać może“.

Po tych słowach, przypominających Gustawa z IV cz. *Dziadów* (ale o ileż od jego słów bardziej zwartych!), zwycięża ostatecznie jeździec-potępieniec. Miłość już ponad wszelką wątpliwość okazuje się w sercu bohaterki silniejsza od nakazów wiary i troski o własną duszę. Bez słowa — jak i przedtem — decyduje się na ostatnie szaleństwo: krzyż pada. W tym świecie balladowym, w który nas utwór wprowadził, w świecie, w którym każdy gest ma znaczenie, jest to kulminacyjny moment akcji. W tym momencie także piekło wyraźnie zaznacza swój triumf:

Jeździec pannę wpoły ścisnął,
Z oczu i z ust ogniem błysnął,
Rumak ludzkim śmiechem ryknął.
Przeskoczyli cwałem mury,
Biją dzwony, pieją kury.

Żadnego potem nie ma morału jak u Bürgera i Żukowskiego. Ani się duchy żadne nie pojawiają, żeby go wygłosić, ani narrator z nim nie występuje; ba, żadnym nawet napomknieniem swojego sądu nam nie zdradza. Ballada się kończy pełnym powagi, epickim, bezosobistym komunikatem:

Na smętarzu cisza była,
Stoją krzyże, głowy leżą:
Jedna bez krzyża mogiła
I ziemia ruszona świeżo.

Ksiądz nad grobem długo stał
I mszę za dwie dusze miał.

Jesteśmy pozostawieni własnej zgrozie i własnemu współczuciu. Jest szerokie, zaiste, pole i dla jednej, i dla drugiego. Trudno o straszniejszą formę miłości. Trudno o jaskrawszy przykład jej siły. Powściągliwy artyzm poety, który przez cały ciąg opowiadania

przejawiał się w obiektywizmie relacji, przejawia się raz jeszcze w zakończeniu — w rezygnacji z wszelkiego komentarza.

Utwór więc tak, zdawałoby się, zależny od całej rodziny poematów o wątku „lenorowym“ jakże się okazuje odrębny. Można przetrzucić całą książkę Sozonowicza²¹ i takiego wariantu się nie znajdzie. Owszem, motyw rzucania książki do nabożeństwa i innych przedmiotów dewocji znany jest pewnym baśniom ludowym, ale zastosowanie tego motywu w wątku jest zupełnie inne²². Kiedy czytamy te baśni, czujemy się o sto mil od Mickiewicza.

W krytyce można się nieraz spotkać z podziwem dla *Lenory* Bürgera jako „mocnego i naiwnego obrazu namiętności, która nie widzi niczego poza sobą i która rzuca niebu śmiało wyzwanie“. Tymi słowami wyraża się o niej Bossert²³. Ale czymże jest śmiałość

²¹ Zob. przypis 3.

²² Stefania Ulanowska (*Łotysze Inflant polskich*. Cz. III. Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej. T. 18. Kraków 1895, s. 349—351) ogłosiła baśń łotewską, w której motyw ten występuje. Narzeczony-zmarły zjawia się tu i zabiera dziewczynę (sam zamienia się w konia). „Zrobiło mu się ciężko, [...] mówi: »Miesiąc świeci, gwiazdki mrugają, żywy z umarłym jedzie, — czy strach, panienko?« — Ona odpowiada: »Nie mam strachu!« — Pyta on: »Co tam masz ciężkiego?« — »Nie mam nic, tylko szkaplerz!« — On mówi: »Rzuć!« — Ona rzuciła szkaplerz“. To samo powtarza się z różańcem i książką do nabożeństwa. Kiedy jednak potem przyjeżdżają do kościoła i na cmentarz, i kochanek-upiór zaczyna jeść trupy, dziewczyna ucieka. Upiór ją goni. Dziewczyna po drodze znajduje rzucone przedtem przedmioty nabożeństwa; okręca każdy trzy razy koło głowy, i każdy zwalnia bieg upióra. Dziewczyna chroni się w chatce, gdzie znajduje trupa. Ten na wezwanie upióra zaczyna wstawać; ale przedmioty nabożeństwa hamują go, a kogut ostatecznie odgania. Przerażona jednak dziewczyna umiera. W. Wollner (*Der Lenorenstoff in der slavischen Volks poesie*. Archiv für Slavische Philologie. T. 6. Berlin 1882, s. 239) podaje streszczenie podobnej baśni czeskiej: jest w niej także rzucanie przedmiotów poświęconych, także ucieczka i schronienie się w trupiarni; dziewczyna tylko nie ginie. Sozonowicz (*op. cit.*, s. 156) przytacza baśń litewską (ze zbioru: A. Leskien, K. Brugmann, *Litauische Volkslieder und Märchen*. Strassburg 1882, s. 497), w której dziewczyna, zrozumiałwszy w pewnej chwili, że jest w pobliżu piekła, zaczyna uciekać i rzuca modlitewnik, żeby powstrzymać pogoń potępieńców. Chroni się potem w jakiejś chacie i różańcem obwiązuje klamkę. Dość podobną baśń białoruską przytacza Michał Federowski (*Lud białoruski na Rusi litewskiej*. T. 1. Kraków 1897, s. 66). Są i inne (zob. Krzyżanowski, *op. cit.*, nr 365).

²³ A. Bossert, *Histoire de la littérature allemande*. 8-e ed. Paris 1928, s. 363: „Ce que cette ballade a d'admirable, ce n'est point ce cortège fantastique qui entraîne deux fiancés vers la tombe, c'est la peinture énergique et

Lenory, która wprawdzie wiele i wyzywająco mówi, ale która w czasie piekielnej jazdy coraz bardziej traci pewność siebie („O, weh!“) i którą w końcu widzimy opanowaną przez drżenie serca; czymże jest ta śmiałość w porównaniu z prawie bezmowną zapamiętałością bohaterki Mickiewiczowskiej, bez chwili wahania idącej w imię miłości na zatracenie?! W niedrukowanym wariacie elegii *Do D. D.* użył Mickiewicz wyrażenia „piekielny kochanek“. W *Ucieczce* przedstawił, bez przenośni już, zaiste piekielną kochankę. Z taką prostotą, z taką siłą mógł ją przedstawić tylko w świecie balladowym, świecie wyobrażeń surowych i naiwnych. O żadnym też może z poetów, którzy sięgali po motywy „lenorowe“, nie można w tej mierze co o nim powiedzieć, że wszystkie elementy zaczerpnięte z tradycji literackiej i folkloru tak celowo w swojej kompozycji zużytkował. Tak celowo zużytkował, a zarazem taką w tym zużytkowaniu okazał oryginalność twórczą! Autor tytułu poematów miłosnych stworzył w tej balladzie jeszcze jeden — o jakże odmiennej od innych ekspresji.

Ucieczka miała szczęście, jakiego się nie wszystkie utwory Mickiewicza doczekały: stała się przedmiotem rozważań jednego z wielkich krytyków generacji współczesnej: Julian Klaczko poświęcił osobne (i obszerne) studium porównaniu jej z *Lenorą* Bürgera²⁴.

Dużo tu bardzo bystrych obserwacji, które na zawsze pozostaną chlubą krytyki polskiej. Na przykład charakterystyka baśniowo-ludowej scenerii ballady:

W jakiejże to pełni [...] tu objęte [...] objawy ludowego życia! Jakież to całkowite, a jednak w przelocie zrobiony przegląd [...] typowych figur z życia i baśni gminu: ten książę i ta swadźba, ten ksiądz w konfesjonale i ten ksiądz nad grobem, ten klecha i ta kuma, nawet o tym psie, o tym wiernym stróžu domu, co na widok nocnego gościa „jakby głosu nie miał, z cicha zawył i oniemiał“, nie zapomniał poeta w tej swojej małej *Odyssei*, jak o nim też w swojej wielkiej nie zapomniał i Homer. Jakież starannie zebrane [...] świadectwa i znaki ludowej wiary, zarówno i ludowego

naive d'une passion qui ne connaît qu'elle même et qui jette au ciel un audacieux défi, ce sont les tours abrupts d'un style qui dédaigne les transitions et les nuances, procédés d'un art raffiné, inutiles à l'explosion soudaine d'un sentiment simple et primitif“.

²⁴ J. Klaczko, „*Lenora*“ i „*Ucieczka*“. W wyd. *Pokłosie*. Zbieranka literacka na korzyść sierót. Rok drugi, 1853. Leszno. Praca przedr. w tomie: J. Klaczko, *Zapomniane pisma polskie*. Zebrał i objaśnił Ferdynand Hoesick. Kraków 1912. W dalszym ciągu cytaty przytaczamy wg tego właśnie tomu.

zabobonu; tu msza, zapowiedź, spowiedź, kościelne dzwony, ołtarzyk złoty, paciorki, szkaplerze i koronki, i krzyżyk, co matka dała; a tam góra Mendoga, kwiat paproci i car ziele, czarowe obrączki i zaklęcia węża. Jakież to ludowe powiązanie życia ludzkiego z życiem natury, zjawiska ducha z pianiem kurów, krakaniem wron, miganiem wilczych źrenic i skakaniem błędnych ogników; jakież tu w ogóle umiejętnie dla fantastycznej akcji dobrany fantastyczny pejzaż, o którym Bürger ani pomyślał!²⁵

To niewątpliwie nie tylko pięknie wyrażone, ale i trafne. I w tym ustępie jednak zaznacza się już to, co stanowiło największą słabość naszej krytyki romantycznej: skłonność do zagalopowywania się, do zanadto pośpiesznych i zanadto rozległych uogólnień. I te uwagi tracą znacznie na wartości wskutek zbyt pochopnego szafowania w nich wyrazem „wszystek“ i podobnymi. Opuściłem je w powyższym cytacie umyślnie, chcąc uwydatnić trwale wartości obserwacji Klaczki. Ale jemu nie dość powiedzieć, że w *Ucieczce* mamy przegląd typowych figur z życia i baśni gminu; on powiada, że „w s z y s t k i c h typowych figur“; nie dość powiedzieć, że znajdujemy tu świadectwa i znaki ludowej wiary i ludowego zabobonu: on upewnia, że „w s z y s t k i e świadectwa i znaki“. A w ogóle o objawach życia ludowego twierdzi, że objęte tu zostały nie tylko w „pełni“, ale i z „wyczerpaniem“, i to objęte „w s z y s t k i e, i choćby najdrobniejsze“! Znakomity krytyk najoczywiściej przeskakuje tu po „dziesięć sążni jaru“, niczym koń w balladzie²⁶.

Ta skłonność do romantycznego galopu przejawia się nie tylko w szczegółach studium. Teżą Klaczki jest znaczna wyższość artystyczna utworu Mickiewicza nad utworem Bürgera. Widzieliśmy, jaki jest wynik porównania ich scenerii. Podobne są wyniki innych porównań. *Ucieczka* ma więcej kolorytu prymitywnego, jej fantastyka jest dyskretniejsza (a daje „bez porównania“ większe wrażenie), stopniowanie nastroju jest w niej bardziej dramatyczne²⁷, rozwiązanie jej w swoim skąpstwie słowa jest wymowniejsze od

²⁵ Klaczko, *op. cit.*, s. 275.

²⁶ Stusznie też ze znacznymi modyfikacjami powtarza pochwały Klaczki dla ballady Stanisław Zdziański (*Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w.* Studia porównawczo-literackie. Warszawa 1901, s. 132).

²⁷ „Za każdym upuszczeniem jednego ze świętych znaków koń jak gdyby się zbywa ciężaru, który znowu całym swym ogromem spada na wyobraźnię czytelnika; za każdym się wrażenie powiększa, wzruszenie pomnaża, i z tym samym stopniowaniem wzmaga się coraz bardziej gwałtowność czynów i słów“ (Klaczko, *op. cit.*, s. 272). — „Stopniowanie zgrozy u Bürgera jest więcej

„bogatego, rozprowanzonego i potoczystego“ zakończenia *Lenory*²⁸. Układ i „pochód“ *Ucieczki* jest urywany i „skokowy“ i pod tym względem pokrewny poezji ludowej, podczas gdy kompozycja Bürgera ma charakter „opisowy, gładki i potoczysty“. Na uwagi te (z drobnymi tu i ówdzie zastrzeżeniami) można się zgodzić. Ale Klaczko doskonale sobie zdawał sprawę z tego, że różnice szczegółów wtedy dopiero decydująco znaczą, kiedy są wyrazem różnicy między koncepcjami utworów. Otóż, jego zdaniem, naczelną różnicą między *Ucieczką* a *Lenorą* polega na tym, że atmosfera utworu Bürgera jest literacko-niemiecka i protestancka, gdy atmosfera utworu Mickiewicza — ludowo-polska i katolicka. Zaznacza się to, jego zdaniem, już w samym początku obydwu ballad:

Dziewczyna, która wśród powracającego „z brzękiem, dźwiękiem“ z długiej wyprawy wojska szuka na próżno swego ulubieńca i dzikimi słowami rozpaczy, w których Boga nielitościwym, modlitwę niepotrzebną, a ś. Sakrament bezskutecznym nazywa, ściąga na siebie straszną niebios karę; taki jest punkt wyjścia w balladzie Bürgera. Zupełnie on odmienny w *Ucieczce* Mickiewicza. Skutkiem że to katolickiej myśli, oględniejszej nierównie w sądzeniu tajnych bożych wyroków, lub też naszego ludowego usposobienia, daleko mniej pochopnego do wywyższenia się i zaprzeczenia jak germańskie, albo też wreszcie głębszej może znajomości prostego serca niewiasty w ogóle, rzadko kiedy się tak unoszącego, by aż bożego zaprzeczyć miłosierdzia; dość, że dziewczyna w naszej balladzie nigdzie tak wyraźnie i w takich wyrazach, tak świadomie i tak zapamię-

kwantytatywnym niż kwalitatywnym; do tych strasznych scen, które wystawił, można sobie przynajmniej pomyśleć i w myśli dodać wiele innych; w *Ucieczce* to stopniowanie dochodzi do apogii [sic!], poza którą nic już nie tylko straszniejszego, ale nic nawet innego zajść nie jest w stanie; wszystko jest wyczerpanym, i gdy krzyż rzucony, już tylko rozwiązanie nastąpić może i musi“ (*tamże*, s. 273—274).

²⁸ M. in. przeciwstawia Klaczko (*op. cit.*, s. 277) jaskrawym zabiegom stylizacyjnym Bürgera w zakresie wiersza, zabiegom, do których należy stosowanie onomatopei („*trap, trap, trap*“; „*und horch, und horch!*“ itp.), Mickiewiczowski „rym i rytm, który się wciąż do każdej sytuacji i do najdrobniejszych jej odcieni najharmonijniej nagina“. Rzeczywiście, rytm Mickiewicza sprawia wrażenie i prostoty, i zarazem bogactwa (a więc i giętkości). Wydobywa jednak Mickiewicz tę ekspresję z tak zwyczajnego wiersza jak ośmioletniogłoskowiec — drogą przeplatania wierszy akatalektycznych z katalektycznymi i drogą przeplatania od czasu do czasu ośmioletniogłoskowców trocheicznych (które ogromnie przeważają) z nietrocheicznymi. Odmiany te nie mają określonych funkcji znaczeniowych, ale stwarzają w obrębie prostego metrum wcale znaczną rozmaitość rytmiczną. Juliusz Kleiner (*op. cit.*, t. 2, cz. 1, s. 242 i n.) w moim przekonaniu zbyt wielkich się tu komplikacji dopatruje.

tale, choć w wybuchu rozpacz, przeciwko Bogu nie grzeszy i że żadne jej słowo nie nosi piętna takiego bluźnierstwa²⁹.

No tak, to prawda: dziewczyna z *Ucieczki* nie bluźni. Ale wiemy, co dzieje się dalej. Otóż tu mamy sposobność do zaobserwowania, co może w krytyce autosugestia. Klaczko widzi tylko jeden grzech dziewczyny z ballady Mickiewiczowskiej: ten, że uciekła się do czarów. Przyznawszy go, zaraz go psychologicznie tłumaczy. Była namówiona przez „widmę“, była zgnębiona bólem i na dobitkę udęczona przez natarczywe swaty księcia. Zapewne, z tym tłumaczeniem można się zgodzić. Ale na tym, zdaniem Klaczki, już i kończą się winy bohaterki. Bo wszystko, co następuje, to tylko konsekwencja czarów. Czary działają: wezwany się zjawia; trzeba za to odpokutować. I to odpowiada słowom ballady, ale już nie ze wszystkim. Bo:

Panna grzeszy — jeździec śpieszy,
Klęto ducha — klątwy słucha...

Ale ballada nic nie mówi o tym, żeby panna musiała z kochankiem jechać. On jej najwyraźniej daje do wyboru: zostać albo jechać i być z nim „na wieki“.

Klaczko zachwyca się tym, że

nasza panna, nawet i w pospiesznej ucieczce, której żadne zastanowienie nie poprzedza, bierze z sobą ołtarzyk złoty i szkaplerz, i koronki, i krzyżyk, co matka dała...³⁰

— ale nie dostrzega bardziej chyba katolickiego od szkaplerzy i koronek aktu wolnego wyboru. Klaczko mówi o „zmorowej fascynacji“, o „magnetycznym posłuszeństwie“ (które nb. ma być „nie-równie piękniejszym“ od zachowania się Lenory). Jakaż jednak podstawa do mówienia o „magnetyzmie“? Kara za czary to postawienie dziewczyny wobec konieczności wyboru. Ależ rzecz najważniejsza to to, jak ona tego wyboru dokonywała!

Swoistej koncepcji katolicyzmu przychodzi u Klaczki w pomoc swoista koncepcja kobiecości. Bohaterka *Ucieczki* — czytamy — „grzeszy czynem, z którego sobie żadnej wcale nie zdaje sprawy“³¹ (mowa o czarach), a potem nie rozumie, „biedna!“, „ni drogi, ni jazdy, ni ruchów, ni czynów, ni słów, ni rozkazów swego kochanka“!³² *Ołtarzyka, różańca* i innych świadectw wiary“ dziew-

²⁹ Klaczko, op. cit., s. 262—263.

³⁰ Tamże, s. 263.

³¹ Tamże, s. 265.

³² Tamże, s. 273.

czyna nie rzuca, ale „upuszcza“ (na „gniewny rozkaz“). Wątpliwa gloria z tej interpretacji i dla katolicyzmu, i dla kobiecości. (I pomyśleć, że Mickiewiczowi dostała się pochwała za to, iż „w żadnej sytuacji się patologicznie, jak Bürger, nie rozmiłował i rozpieścił“!³³) Wychodzi na to, że bohaterka *Ucieczki* idzie do piekła, ale nie z pełną świadomością i nie z powodu grzechów, których nie ma możliwości żałować, a tylko dlatego, że zorientowanie się w tym, co się z nią dzieje, przewyższa jej zdolność pojmowania! Zaiste, ta postać dziewczyny, która się naprawdę wyłania z tekstu Mickiewicza, jest nierównie bardziej grzeszna, ale nierównie ciekawsza.

Można ją, naturalnie, porównywać z Lenorą Bürgera, tak jak można porównywać same te dwie ballady, których są bohaterkami. W wyniku będziemy musieli stwierdzić, że to są utwory o innych założeniach artystycznych; choć też wątki ich są pokrewne, ich środki artystyczne są odrębne i odrębna jest wymowa każdego. Tak samo bohaterki. Panna z *Ucieczki* jest w swojej jednolitości bardziej posągowa; ale Lenora, ulegająca terrorowi potępieńca³⁴, potem coraz bardziej zaniepokojona, wreszcie wołająca „Biada!“ i padająca z drżącym sercem, jest bardziej od niej ludzka (no i jednak bardziej chrześcijańska!).

Przykład ten jest pouczający. Klaczko był naprawdę wielkim krytykiem, wielkim w skali europejskiej. Croce w zakończeniu swojej książki o poezji Dantego, czyniąc przegląd prac poświęconych autorowi *Boskiej komedii*, bardzo nieliczne tylko z nich wyróżnia jako prace przeniknięte prawdziwym zmysłem wartości artystycznej i problemu krytycznego. Wśród nich znajdują się *Causseries florentines* (1880) Klaczki³⁵. I oto krytyk, który tak doskonale pisał o Dantem, zawiódł przy problemacie o ileż drobniejszym od problemów *Boskiej komedii* czy *Nowego życia*, przy problemacie wcale krytyka wielkiej miary nie wymagającym. Przykład pouczający, jak niebezpieczne są wypadki, w których krytykowi się zdaje,

³³ *Tamże*, s. 277.

³⁴ Bo w *Lenorze* mamy do czynienia z terrorem: „*Komm, schürze, spring und schwinge Dich Auf meinen Rappen hinter mich! Muss heut' noch hundert Meilen Mit Dir ins Brautbett eilen*“.

³⁵ „*Più in alto di [...] lavori provenienti dalla filologia e dalla scuola, è da porre ciò che di Dante scrisse un letterato e publicista politico, un profugo polacco, il Klaczko con acuta penetrazione e fine senso d'arte [...]. Nel leggere quelle pagine, in cui l'artista parla dell'artista e l'uomo dell'uomo, ci si ritrova in compagnia di Dante*“ (B. Croce, *La poesia di Dante*. Bari 1921, s. 201).

że jego „ukontentowaniu estetycznemu“ wyrównywa „patriotyczne“ (tak właśnie Klaczko mówił o swoim studium³⁶).

Błąd jednak rzecz ludzka i długo mu się dziwić nie możemy. Co już trochę dziwniejsza, to to, że sądu Klaczki i jego założeń nikt właściwie dotąd nie zakwestionował, choć z innych względów Klaczkę krytykowano, nawet ostro. Chmielowski na przykład ganił jego wielosłowność, jego ton dytyrambiczny, wyolbrzymianie znaczenia drobiazgów, mieszanie intencji patriotyczno-publicystycznych z krytycznymi; mimo to jednak twierdził, że wyższość Mickiewicza nad Bürgerem wykazał Klaczko w rozbiorze *Ucieczki* trafnie i z „niepospolitą bystrością“³⁷. Kazimierz Jarecki zarzucał rozbirowi *Ucieczki* tylko wyolbrzymienie w niej roli „pierwiastków katolickiego kultu i ludowego ducha“³⁸. W sądzie ogólnym o naczelnym problemie poetyckim *Ucieczki* nie odchodzą też właściwie od stanowiska Klaczki i najnowsi monografiści ballady: Marian Szykowski³⁹ i Juliusz Kleiner w swojej znakomitej „sumie“⁴⁰. Choć obydwaj wzbogacają wiedzę o utworze bardzo ciekawymi obserwacjami nad jego kompozycją i stylem — w sprawie głównej zdanie Klaczki dotąd panuje. Taka jest czasem siła sugestii wielkiego krytyka, nawet kiedy błądzi.

W jakim czasie *Ucieczka* powstała? Zastanawiali się nad tym liczni badacze. Wedle jednych — np. Chmielowskiego, Szykowskiego, Cieszewskiego — była napisana jeszcze w okresie wileńskim twórczości poety. Naturalnie, podobieństwa pewnych szczegółów z wczesnymi balladami łatwo wskazać (car-ziele ze *Świtezii*, duch kochanka z *Romantyczności*, końcowe zapadnięcie się pod ziemię w *Liliach* itd.). Ale gdzież w *Balladach i r'omansach* wileńskich bohaterka o sile indywidualności na miarę panny z *Ucieczki*? Nawet Gustaw z IV cz. *Dziadów* (istność nie bardzo wiadomo z jakiego świata) nie może się z nią mierzyć. Klaczko znowu skłonny był widzieć w *Ucieczce* „pierwszy bezwiedny symptom głębszego, religijnego kierunku w psychologicznym i poetycznym rozwoju“ Mickie-

³⁶ Klaczko, *op. cit.*, s. 279.

³⁷ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Warszawa 1902, s. 247 i n.

³⁸ K. Jarecki, *Ś. p. Julian Klaczko*. Pamiętnik Literacki, V, 1906, s. 532.

³⁹ M. Szykowski, *Upiór w poezji Adama Mickiewicza*. Przegląd Powszechny, XXXIV, 1917, t. 137, s. 77 i n.

⁴⁰ Kleiner, *op. cit.*, t. 2, cz. 1, s. 241 i n.

wicza ⁴¹ (*Ucieczka* była po raz pierwszy drukowana w r. 1832, a więc w tym samym co *Księgi narodu i pielgrzymstwa*). Ale ta interpretacja wiąże się z dość dziwnym, jakieśmy widzieli, pojmowaniem religijności przez Klaczkę. Inni krytycy (Tretiak, Mazanowski, Biegeleisen, Bruchnalski, Kleiner) określali balladę jako „utwór epoki późniejszej“ (tj. mniej więcej lat 1830—1831) — bądź na podstawie świadectw (czy braku świadectw) zewnętrznych, bądź też na podstawie pewnych obserwacji estetycznych ⁴².

Kiedy ballada została napisana w sensie „materialnym“, tego naprawdę na podstawie wiadomości, jakie dziś mamy, ściśle określić się nie da. Ale to i mniej ważna sprawa. Kiedykolwiek jednak *Ucieczka* powstała, bohaterka jej jest niewątpliwie duchowo spokrewniona z innymi straceńcami Mickiewiczowskimi: triumfującym Farysem i tragicznym Wallenrodem.

Warszawa, w lutym 1950 r.

⁴¹ Klaczkó, *op. cit.*, s. 261.

⁴² Tak np. Bruchnalski (A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 2. Lwów 1900, s. 560, komentarz) uwydatniwszy, że „zakończenie *Ucieczki* odbiega od baśni gminnych nie tylko polskich, ale i innych narodów“, dodaje: „W każdym razie w swoim epilogu stoi poeta polski wyżej od Bürgera i Żukowskiego: nie ma tu bowiem ani owych zszarzałych a okropnych scen balladowych jak: trupów i szkieletów wyjących i tańczących, przede wszystkim zaś nie ma ani »nabożnego pouczenia, ani wskazówki moralizatorskiej«, w których ostatecznie rozplywa się *Lenora* i rosyjskie jej naśladownictwo *Ludmiła*. Ten ostatni szczegół byłby jednym argumentem więcej za powstaniem *Ucieczki* w epoce późniejszej“.

Bibliografię studiów nad *Ucieczką* podaje S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*. Cz. 1, do r. 1830. Wilno 1936.