

# Ireneusz Opacki

---

## "W środku niebokręga" : o "Balladach i romansach" Mickiewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 69-84

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IRENEUSZ OPACKI

„W ŚRODKU NIEBOKRĘGA”

O „BALLADACH I ROMANSACH” MICKIEWICZA

1

Na początku *Świtezii* Mickiewicz zamieścił słynny opis jeziora — jedną z prawdziwszych, dotychczas zachowujących swoją siłę wyrazu rewelacji polskiej poezji pejzażowej:

Jeżeli nocną przybliżysz się doba  
I zwrócisz ku wodom lice,  
Gwiazdy nad tobą, i gwiazdy pod tobą,  
I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny czyli szklanna spod twój stopy  
Pod niebo idzie równina,  
Czyli też niebo swoje szklanne stropy  
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,  
Dna nie odróżnia od szczytu,  
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,  
W jakiejś otchłani błękitu<sup>1</sup>.

Pejzaż realny — a przecież równocześnie ułudny<sup>2</sup>. Znany z potocznego doświadczenia, podobny tym gęsto spotykanym widokom świata odbijającego się w tafli wody — a równocześnie czarowny urokiem świata jakby „magicznego” w tym rzuceniu niebios w dół, na ziemię, jakby na przekór naturalnemu porządkowi rzeczy<sup>3</sup>. Zwyczajny, a jednak niezwykły w owym otwarciu się „w kierunku nastrojowego zarysowania

<sup>1</sup> Teksty A. Mickiewicza cyt. według: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją K. Górskiego. T. 1, cz. 1. Opracował Cz. Zgorzelski. Wrocław 1971. Podkreślenia w cytatach — także w czerpanych z innych źródeł — pochodzą od autora szkicu.

<sup>2</sup> Tak go zresztą w następnej strofie określa poeta: „Wzrok się przyjemnie ułudzi”.

<sup>3</sup> Stąd zapewne wyrasta znakomita kreacja pejzażowa w *Rozłączeniu Słowackiego*: „Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić i położyć / Pod oknami i nazwać

perspektywy w »rajską dziedzinę ułudy«, w sferę innego, niezwykłego świata, gdzie otaczające nas przedmioty nabierają nagle jakiegoś nowego znaczenia, stają się szczegółami uwznioślonej wizji rzeczywistości poetyckiej”<sup>4</sup>.

Spotkało się w tej wizji pejzażu niemal wszystko, co było najważniejsze dla wczesnego romantyzmu w jego opozycji do dziedzictwa oświeceniowego. Obok manifestacyjnej estetyzacji, wydobycia z przyrody aspektów właśnie estetycznego uroku — silnie zaakcentowane zostały subiektywność jego przeżycia, autopsyjność obserwacji<sup>5</sup> oraz swoista „momentalność” tego pejzażu<sup>6</sup>. Momentalność — nie jest bowiem ten pejzaż ukazany w swoich rysach niezmiennych, zawsze dlań typowych, jest natomiast ukazany w specyficznych, chwilowych warunkach czasowych:

Jeżeli nocną przybliżysz się doba

czy też:

Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,

---

jeziora błękitem”. O sprawach związanych ze znaczeniem „motywu odbicia” w poezji i estetyce romantycznej szerzej piszę w szkicu *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana* (w: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, zwłaszcza rozdz. 2—6).

<sup>4</sup> Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 184. Tam też przeciwstawia Zgorzelski ów opis Mickiewiczowski zastanym przez poetę tradycjom opisu klasycystycznego i sentymentalnego, wskazując również na jego nowatorstwo w rozwojowym biegu poezji polskiej. Owo zastane „tło konwencji odbioru” — siłą opozycji zwiększało, zdaniem badacza, siłę sugestii poetyckiej opisu Mickiewiczowskiego, uwydatniało jego odmiennność i nowość.

<sup>5</sup> To bardzo istotny czynnik — nie ma tu bowiem pejzażu „zobiektywizowanego”, jest pejzaż ukazany manifestacyjnie w kategoriach jego recepcji i przeżycia przez podmiot — jednostkę ludzką, konkretną jednostkę. Widoczne to jest w starannym jakby „przygotowaniu” warunków, jakie musi wpierw spełnić obserwator, by tak i taki ujrzeć pejzaż: owo dokładne „doprowadzenie” obserwatora do brzegu toni, nakaz zatrzymania się przy niej, „zwrócenia ku wodzie lic” itd. Ten zarys sytuacji obserwowania bardzo silnie konkretyzuje i akcentuje autopsyjność kontaktu z tym pejzażem oraz ukazanie go w pryzmacie procesu percypowania go przez konkretnego obserwatora — tym silniej, gdy zważymy, że narrator już najwyraźniej doświadczył owej sytuacji, mógłby więc ją po prostu opisać tylko. To mu nie wystarcza — on każe jej doświadczyć bezpośrednio adresatowi wiersza! Mickiewicz z czasem bardzo mocno wyakcentuje taki sposób ukazania pejzażu, jakby widzianego oczyma konkretnego człowieka w momencie obserwacji, w *Sonetach krymskich*. Zob. M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1. — I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975.

<sup>6</sup> To również rozwinięciem Mickiewicz w *Sonetach krymskich*. Zob. Maciejewski, *op. cit.* — I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*. W: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972.

Zawisa więc ta wizja pejzażu w punkcie przecięcia się „twardego”, ustabilizowanego układu elementów świata przyrody (owalna tafla wody, brzegi porosłe borem), szczególnego, „momentalnego” czasowo jego uchwylenia (właśnie w nocy, właśnie w pogodnej porze) oraz nie zobiektywizowanego, ale subiektywnego, iluzyjnego i „wrażeniowego” jego percypowania przez obserwatora. W tym splocie różnorodnych czynników staje się ów pejzaż swoście migotliwy, chwiejny, niestabilny — i tu też tkwi niebagatelne źródło jego poetyckiego uroku. Czy jednak tylko uroku?

Wszak tym, co dla tego uroku swoiste, co przede wszystkim wypunktowuje niezwykłość ukazanej wizji pejzażowej, jest jej ułudność, zwodniczość, wtrącająca obserwatora w stan niepewności. Urokliwe są, rzecz jasna — w szczególności na tle przedmickiewiczowskich, klasycystycznych opisów pejzażowych — również same elementy świata przyrody składające się na ten pejzaż: i noc, i dzikość ustronia, i rozgwieżdżone niebo, i lustrzana gra światła na tafli Świtezi. Ale czynnikiem „odrealniającym” pejzaż najsilniej, nadającym mu wymiar niemal fantastyczny, i zrywającym więzy z tym, do czego człowiek przywykł w codziennym doświadczaniu swojego otoczenia — jest „niepewność” wrażeń, jakie ten pejzaż wywiera na obserwatorze. Mickiewicz akcentuje to kilkakrotnie. Przez wbudowanie w narrację opisową zdań w istocie pytających, ujawniających nie rozstrzygniętą alternatywę jednoznacznego zdefiniowania obserwowanego pejzażu:

czyli szklanna spod twój stopy  
Pod niebo idzie równina,  
Czyli też niebo swoje szklanne stopy  
Aż do nóg twoich ugina:

Akcentuje to określeniem skutku obserwacji w umyśle obserwatora: „niepewny”. Nieokreślonością próbnej definicji widoku: „w jakiejś otchłani błękitu”. Bezradnością poznawczą zmysłów: „dna nie odróżnia od szczytu” — tym silniej zaakcentowaną, że wydobywającą niezdolność do rozróżnienia rzeczy diametralnie opozycyjnych, „dna” i „szczytu”. Obserwujące „oko” jest tu niemiarodajne i bezradne, skoro nawet „brzegów przeciwnych nie sięga”.

Wytwarza się sytuacja — na tle dziedziczonych po Oświeceniu obyczajów obserwacji świata — paradoksalna. Oto konkretny obserwator znajduje się w konkretnym, topograficznie określonym miejscu, do którego narrator zaprowadził go za rękę po konkretnej i oznaczonej okolicy: wszak na początku ballady jest mowa o „nowogródzkiej stronie”, o „Płuzyn ciemnym borze”, w końcu o jeziorze. Realistyczna, coraz bardziej zawężająca się w swoim skonkretyzowaniu perspektywa wędrówki, aż do jej wskazanego palcem w przestrzeni celu: „Switeż tam jasne rozprze-strzenia łona”. Następuje dalsze zawężające skonkretyzowanie planu

obserwacji: tafla jeziora. Obserwator nawiązuje z nią bezpośredni kontakt, uruchamia zmysły. I oto — dziedziczony po Oświeceniu empiryzm zawodzi, „szkiełko i oko” nie pozwalają na precyzyjne określenie świata. Wymyka się on zmysłom, nie pozwala się im opanować i „oswoić”. Pozostaje dla obserwatora niepewny, niejasny, nieokreślony, niezgodny z codziennym doświadczeniem. I w ślad za tym — również obserwator nie czuje się w tym świecie pewnie. Przeciwnie: jest właśnie „niepewny”, zdezorientowany. Jakby nie stał na twardym brzegu znanego, ziemskiego i materialnego jeziora, ale wisiał „w środku niebokręga”, w „jakiejś otchłani błękitu”, próżno szukając dla zmysłów tych punktów oparcia, które znajduje w codzienności. Jakby inny świat!

I nie darmo użył tu Mickiewicz określeń „środek niebokręga”, „otchłań” — określeń przywodzących na myśl ogrom kosmosu, jego nieskończoność przestrzenną. Nieskończoność, w którą ów obserwator wstępuje z twardego i skończonego brzegu Świtezi — nieskończoność, która nie jest o b o k świata konkretnego i empirycznie definiowalnego, ale jest tego świata jakby „dalszym ciągiem”, przedłużeniem ze znajomego brzegu w nieznaną otchłań, ze świata twardej i uchwytnej zmysłami materii w świat nieskończoności, nie dający się już zmysłami precyzyjnie uchwycić. To niemal idealna ilustracja poetycka wywodu romantyka-anonima, wywodu przy innej okazji wydobytego przez Czesława Zgorzelskiego z zapomnienia:

Daj mi punkt stały, który by mi za oparcie służył — oto jest pierwsza filozofa potrzeba; postaw mnie nad brzegiem nieskończoności i niech prze-czuwam niezmierność — takie być powinno ostatnie jego życzenie<sup>7</sup>.

Brzeg Świtezi — który się staje u Mickiewicza istotnie „brzegiem nieskończoności”, „prze-czuwanej”, a nie precyzyjnie uchwytnej...

Znany, rodzinny, prowincjonalny świat. I nagle — w jakimś swoim miejscu, w jakimś migotliwym momencie czasu — taki nowy, taki nieznany, niespodziewany, jakby widziany po raz pierwszy! Inny.

## 2

Wniosły *Ballady i romanse* bardzo wiele nowości do poezji polskiej w okresie przełomu romantycznego, nowości manifestacyjnie romantycznych — i manifestacyjnie opozycyjnych wobec dziedzictwa klasycystycznego<sup>8</sup>. Wśród nich — „obniżenie tonu wypowiedzi”, sprowadzenie jej „w sferę swojszczyzny bliskiej przeciętnemu odbiorcy utworów”.

<sup>7</sup> Kł., O idei i uczuciu nieskończoności. „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 2, s. 30—31. Cyt. za: Cz. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*. Lublin 1957, s. 7.

<sup>8</sup> O różnorodnych nowościach *Ballad i romansów* wobec tradycji oświeceniowej pisano wielokrotnie. W ostatnich latach przejrzysty i wielostronny ich zarys przyniosły świetne szkice: M. Grabowskiej *Primula veris romantyzmu polskiego*

To było świadome pożegnanie elitaryzmu poezji klasycystycznej. Rezygnacja z opisu erudycyjnej sztuki pisarskiej na rzecz prostoty, naturalności i bezpośredniości wypowiedzi<sup>9</sup>.

Opozycja ta — trafnie dostrzeżona — jest może w formule Zgorzelskiego nieco przerysowana: „elitarność” bowiem poezji oświeceniowej nie była nadmiernie jaskrawa. Nie mogła taka być w okresie, w którym literatura miała ambicje przede wszystkim dydaktyczne, a więc swoiście „popularyzatorskie”, co w dużej mierze tuszowało i osłabiało tendencje „elitarnego” stylu poetyckiego. Nie na tyle przecie, by zmanifestowana przez Mickiewicza w *Balladach i romansach* „gminność” i „powiatowość” materii poetyckiej nie przedstawiała się na tle dziedzictwa oświeceniowego jako ostro widoczna nowość. Równocześnie jednak na tyle, by stosunek *Ballad i romansów* do tego dziedzictwa układał się w sposób bardziej złożony, nie dający się zamknąć w tak jednoznacznej i ostrej opozycji<sup>10</sup>.

Oświecenie bowiem dążyło do „oswojenia” świata dla człowieka. Wprowadzając do swojego odczytania rzeczywistości, która człowieka otacza, koncepcję jej „ładu”, uporządkowania — czyniło to na zasadzie uznania niezmiennych, raz na zawsze ustalonych „praw”, tę rzeczywistość organizujących i nią rządzących. Holbach pisał: „Przyroda działa na zasadzie prostych, jednorodnych i niezmiennych praw, które możemy poznać dzięki doświadczeniu”<sup>11</sup>. Hugo Kołłątaj powtarzał tę myśl:

---

(w: *Rozmaitości romantyczne*. Warszawa 1978) oraz Cz. Zgorzelskiego *Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu. (O pierwszym tomiku „Poezji”)* (w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*), m. in. referujące dotychczasowe badania. Szkic niniejszy w zasadzie omija zagadnienia tam poruszone, z wyjątkiem tych, które bezpośrednio wiążą się z jego problematyką. W tym sensie jest on w stosunku do tamtych jakby „dopowiedzeniem” kilku spraw, w niektórych wypadkach również zreinterpretowaniem spostrzeżeń w nich odnotowanych. Dotyczy to przede wszystkim roli „żywiotu swojskości”, znakomicie wyeksponowanego w analizie Zgorzelskiego.

<sup>9</sup> Cz. Zgorzelski, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 85.

<sup>10</sup> Nie chodzi przy tym o naleciałości sentymentalnego i klasycystycznego stylu w balladach Mickiewicza, będące świadectwem ciężenia tradycji — co wydobywano już wielokrotnie, m. in. Zgorzelski w pracach mieszczących się w cytowanym jego tomie. Chodzi tu o sprawy bardziej centralne dla znaczenia ballad — o czym w dalszym ciągu szkicu.

<sup>11</sup> P.-H. d’Holbach, *System przyrody, czyli prawa świata fizycznego i moralnego*. Przekład opracował i wstępem poprzedził K. Szaniawski. T. 1. Warszawa 1957, s. 57. Koncepcje „ładu” w oświeceniowej teorii świata wszechstronnie omawia B. Baczkowski w książce *Rousseau: samotność i wspólnota* (Warszawa 1964, rozdz. „Ład” i zło moralne). Zob. też I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*. W: *Poezja romantycznych przełomów*.

Po długim dostrzeganiu skutków niezliczonych jestestw, które rozpoznać możemy za pomocą naszych zmysłów, [...] wnosimy, że wszystkie [...] jestestwa podlegają pewnym prawidłom [...].

A ponieważ te prawidła zawsze trwają i nigdy się nie odmieniają, przeto uważamy je za stateczne i nigdy nieodmienne, owszem za konieczne dla każdego jestestwa w szczególności i dla wszystkich w ogólności [...] <sup>12</sup>.

I stąd płynęło zalecenie oparte na przeświadczeniu o pełnej poznawalności świata:

Niech [człowiek] bada tę przyrodę, niech poznaje jej prawa, niech wnikliwie obserwuje jej energię i niezmiennie sposoby jej działania, niech wyzyskuje swoje odkrycia [...] i niech poddaje się w milczeniu prawom, spod których władzy nic nie jest w stanie go wyzwolić <sup>13</sup>.

Był to determinizm smutny, bo wskazujący na ograniczenie możliwości człowieka — równocześnie jednak dawał poczucie bezpieczeństwa w warunkach, gdy poznało się owe „niezmiennie prawidła”. Świat stawał się dla człowieka pewny, ustabilizowany, można się było w nim poruszać z pełną orientacją i nie być narażonym na zbyt zaskakujące niespodzianki. Tym bardziej że owo oświeceniowe przeświadczenie o „ładzie” i stabilności świata ogarniało jego całość, aż — a może przede wszystkim — po potoczne otoczenie człowieka. Pisze Baczeko:

Ład jest obiegową kategorią oświeceniową, schematem organizującym w światopogląd doświadczenie potoczne, dane nauki, wartości moralne, refleksję i obserwację socjologiczną, odczucia estetyczne itd.

Ponadto myśl tego okresu chętnie uprawiała redukcję „całej problematyki filozoficznej do konkretnych, jednostkowych zdarzeń, do działań i sytuacji przeżywanych przez realnego człowieka w życiu powszednim i zrozumiałym dlań” <sup>14</sup>. Konsekwencje takiego światopoglądu są aż nadto widoczne w problematyce literatury oświeceniowej, wspartej właśnie na konkretnych zagadnieniach życia społecznego, dostępnego w potocznych doświadczeniach człowieka — oraz na postawie, przyjmowanej w tej literaturze, wynikającej z przeświadczenia, że wie

<sup>12</sup> H. Kollątaj, *Porządek fizyczno-moralny [...]*. Opracował i wstępem opatrzył K. Opałek. Warszawa 1955, s. 19. Znamienna jest już sama tytulatura oświeceniowych traktatów o strukturze świata, akcentująca właśnie „ład” — występują tam nagminnie słowa „porządek” (Kollątaj) czy „system” (np. Holbach, Dom Deschamps).

<sup>13</sup> Holbach, *op. cit.*, s. 53—54. Przeświadczenia te przechodziły w wiek XIX — wyznawał je jeszcze K. Brodziński (zob. *Pisma*. T. 6. Poznań 1873, s. 24—25; wypowiedzi Brodzińskiego pochodzą z lat 1822—1823).

<sup>14</sup> Baczeko: *op. cit.*, s. 289—290; *Filozofia francuskiego Oświecenia i poszukiwanie człowieka konkretnego*. W: *Człowiek i światopogląd*. Warszawa 1965, s. 46.

się, co zalecać i co krytykować<sup>15</sup>. Czyli: zna się świat i jego prawa, co zezwala na pewne w nim poruszanie się. W takim wieku mógł powstać wiersz, który żartobliwie — ale bez ironii — łączy w sobie potoczność doświadczenia z poczuciem ładu świata i dobrym samopoczuciem, wyrastającym z zaufania do tego świata:

Bogdaj przebywać w osiemnastym wieku!  
Może, iż w przyszłym jeszcze lepiej będzie.  
Cieszyć się z tego, co dzierzysz, człowieku,  
To jest najlepiej w przyrodzonym rzędzie.

Wielcy! cóż z tego? ja im nie zazdroścę;  
Byli, ja jestem; śpię, piję i jadam.  
Przebiorę miarę, więc się i przeposzczę,  
I znowu wesół, jem, piję i gadam.  
Przejdę, a o mnie nie będzie się badał  
Ten, który po mnie będzie jadł, pił, gadał<sup>16</sup>.

Romantykowi — synowi „przyszłego wieku” — raczej trudno byłoby taki wiersz napisać. Stracił zaufanie do ładu świata — a z nim bez troskę i dobre samopoczucie. Co nie znaczy, że zerwał kontakty z powszednią rzeczywistością, z codziennym otoczeniem. Przeciwnie: jak dowodnie wskazują *Ballady i romanse* — właśnie w tej, tak ufnie traktowanej przez XVIII-wiecznych oświeconych, codzienności się poparzył. I to dotkliwie.

## 3

Znamienne to formuły Mickiewicza:

Tak co wieczora, co ranka,  
Gdy sługa stanie w zakątku,  
Wraz wypływa Switezianka,  
Żeby dać piersi dzieciątku.  
(*Rybka*)

Każdą noc prawie, o jednej porze  
Pod tym się widzą modrzewiem;  
(*Switezianka*)

Formuły wskazujące na pewien ustalony porządek świata — porządek właśnie codzienny i potoczny. Świat taki musi być dla uczestników owych powtarzających się sytuacji światem „oswojonym” aż po granice nawyku, znajomym — wydawałoby się — do końca.

<sup>15</sup> Bogato udokumentowaną charakterystykę literatury oświeceniowej w tym zakresie przynosi podręcznik uniwersytecki M. Klimowicza *Oświecenie* (Warszawa 1972).

<sup>16</sup> I. Krasicki, *List imieniem brata do siostry*. W: *Pisma poetyckie*. Opracował Z. Goliński. T. 2. Warszawa 1976, s. 94.



I to jest właśnie znamienne dla *Ballad i romansów* — owo umieszczanie bohaterów w świecie im doskonale známym. W *Świtezi* „Pan na Płużynach” zna okolicę doskonale, skoro już jego „pradziady / były Świtezi dziedzice”. W *Romantyczności* Karusia znajduje się na rynku miasteczka, w którym wszyscy mówią jej po imieniu i znają ją od dawna, skoro pamiętają o miłości zmarłego Jasia do niej. W *To lubię* narrator-bohater też porusza się po miejscach znanych sobie od dawna, skoro wyznaje: „Tamtędy jeździł i biegał” — podkreślając formami czasowników wielokrotność tych czynności. W *Liliach* pani nie wykracza poza granice swoich włości i najbliższą okolicę. W *Pani Twardowskiej* zawadiacki szlachciura również znajduje się w świecie mu bliskim jak koszula ciała, w rozhulanej i rozkrzyczanej karczmie, w której się czuje jak ryba w wodzie. Gdziekolwiek tu sięgnąć — sytuacja jest nieodmienna: bohaterowie ballad znajdują się w świecie z wszystkich możliwych światów najbardziej sobie známym i „oswojonym”, w który wrosli na co dzień i od dawna. W świecie, który dla nich nie powinien mieć tajemnic. Przeciwnie: czy można sobie wyobrazić świat bardziej znajomy, bardziej rozpoznany, w konsekwencji — bardziej bezpieczny, nie narażający na niespodzianki?

Świat znany — na pamięć:

Spójrzyj, Marylo, gdzie się kończą gaje,  
W prawo łóz gęsty zarostek,  
W lewo się piękna dolina podaje,  
Przodem rzeczułka i mostek.

Tuż stara cerkiew, w niej puszczyk i sowy,  
Obok dzwonnicy zrab zgnily,  
A za dzwonnica chrośniak malinowy,  
A w tym chrośniaku mogily.

(*To lubię*)

Rzecz nie tylko w tym, iż krajobraz ten rysowany jest jakby z autopcji, w momencie obserwacji, dzięki czemu nabiera walorów naocznej, empirycznej sprawdzalności: „Spójrzyj, Marylo”. I nie tylko w tym, że — jak pisze Zgorzelski — sprawia to wrażenie,

jakby ów narrator stał istotnie gdzieś w pobliżu głównego terenu akcji, może w oknie jednego z domów, i wskazywał jej [tj. Maryli] wymieniane kolejno szczegóły krajobrazu.

[...] Wrażenie, iż jest to jakaś konkretna miejscowość, „oznaczona na mapie”, wzmacnia się tym bardziej, że narrator ściśle lokalizuje miejsce opowiedzianej historii, wymieniając prawdziwą nazwę geograficzną majątku w Nowogródzczyźnie<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 159—160. Przytacza też Zgorzelski stwierdzenie K. Górskiego, iż opis miejscowości tu przedstawionej pokrywa się z widokiem cmentarza w Rucie — co podbudowuje tezę o „swojskości” ukazanego tu świata w odbiorze ówczesnych czytelników, którymi byli przede wszystkim mieszkańcy Wileńszczyzny.

Uważne przesłedzenie opisu pozwala stwierdzić, że ów narrator szczególnie dostrzegalne wzrokowo uzupełnia swoją wiedzą o tym, czego nie widać, a co niezawodnie poznał już wcześniej, z innego punktu obserwacyjnego: objaśnia, że wewnątrz cerkwi są „puszczyk i sowcy”, że za dzwonnica jest „chrośniak malinowy”... Jest więc z tym krajobrazem zaznajomiony dokładnie, „umie go na pamięć”.

I tak jest raz po raz — wystarczy przesłedzić pewność, z jaką postaci ballad poruszają się po zarysowanym w nich terenie. W *Liliach* pani, o zmroku, bez wahań biegnie do chatki pustelnika, nie zastanawiając się nad obiosem drogi; najwyraźniej zna ją doskonale. W *Powrocie taty* matka nakazuje dzieciom pójście „Za miasto, pod słupek na wzgórek” — i dzieci tam „biegą wszystkie razem”, trafiając nieomylnie. Podobnie w *To lubię*, podobnie też w *Świteziance*, w której strzelec nie tylko niemal codziennie chodzi nad brzegiem jeziora, ale i mieszka w pobliżu, skoro mówi: „Chateczka moja stąd niedaleka”... Znajomy, „rodzinny” świat. Świat „nasycony konkretnością osobistych, prywatnych powiązań [...] w barwach rodzinnej, nowogródzko-wileńskiej swojszczyzny”<sup>18</sup>.

Nie tylko postaci balladowe umieszczone są tu w otoku świata dla nich oswojonego.

Niemen, Świtez, Płużyny, Ruta, Kołdyczewo, Góra Żarnowa pojawiają się tu tak, jakby oczywiście było, że znane są czytelnikom; jakby każdy z nich był współpowietnikiem narratora. Odbiorca w tekstach wielu ballad tak jest ukształtowany, by jasne było, że zna on dobrze świat, w którym się rozgrywa akcja ballad; tak jakby sam w świecie tym przebywał. Takiemu odbiorcy wystarczy określenie „Andrzej stary” w *To lubię* czy „ksiądz z Cyryna” w *Świtezi*, by informacja ta była dla niego personalnie konkretna. [...].

Sami tu swoi: i autor, i narrator, i słuchacze, i wiele postaci, o których opowiadają wiersze<sup>19</sup>.

Sprzyja temu i język *Ballad i romansów*, „prowincjonalną swojszczyzną nasycony”.

Ileż w nim codzienności ze sfery utartych zwrotów tamtejszej — i nie tylko tamtejszej — polszczyzny!

Oczy przewraca w słupek, do smaku im gospoda, dostatek się zmitręza, włos się na głowie jeży, [...] duby smalone bredzi [...].

Dorzućmy jeszcze do tego wyrazy poetycko nie nobilitowane, pełną garścią z codziennej polszczyzny czerpane: dyszel, szruba, gęba, dziurka od klucza, lulka [...].<sup>20</sup>

W tej też atmosferze poetyckich kształtów „oswojonych” mieszczą się naloży stylu klasycystycznego i sentymentalnego, dość w tym zbioru

<sup>18</sup> Zgorzelski, *Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu*, s. 142.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Tę swojskość wydobywa również Grabowska (*op. cit.*, s. 24, 34—36).

<sup>20</sup> Zgorzelski, *Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu*, s. 143. Pisze o tym również Grabowska (*op. cit.*, s. 39).

obfite. Nie wszystkie zapewne były świadomie w tej funkcji użyte, wiele tu jeszcze nieświadomego ciężenia tradycji<sup>21</sup> — ale niektóre z wyraźną celowością nawiązują do utworów popularnych, z którymi czytelnik ówczesny był dobrze obznajomiony i których aluzyjne przywołanie od razu umieszczało go w kręgu konwencji znanych. Tak jest z całą pewnością w *Świteziance* — w której zarówno motywy „malin” i „wianka”, jak i charakterystyczne ukształtowanie metryczne strofy nieomylnie ewokują *Laure* i *Filona* Karpińskiego<sup>22</sup>.

Większość tych elementów stanowi nowość w stosunku do dziedzicznej przez Mickiewicza poetyki klasycyzmu i sentymentalizmu<sup>23</sup>. Nowość to wszakże szczególna: bo równocześnie, jakby „drugą swoją stroną”, realizuje ona w zakresie światopoglądu podstawową ideę świata oświeceniowego, świata „oswojonego” — takiego, który jest przez człowieka dobrze rozpoznany, zezwala na pełną orientację, takiego, w którym człowiek powinien czuć się pewnie i bezpiecznie. A nawet — chciałoby się rzec — *Ballady i romanse* intensyfikują tę oświeceniową tendencję w zarysowanej tu płaszczyźnie. Nasilają empiryzm — dość tu spojrzeć na sensualizm opisów przyrody, poznawanej właśnie zgodnie z recepturą oświeceniową, przez bardzo wyostrome zmysły!<sup>24</sup>

Empiryzm to — w stosunku do wersji oświeceniowej — szczególnie, specyficznie „samotny”. W Oświeceniu występował nieodmiennie w towarzystwie racjonalizmu. Empiryzm dostarczał danych zmysłowych, przesłanek szczegółowych. Stowarzyszony z nim racjonalizm — na tej podstawie formułował abstrakcyjne prawa, rządzące rzeczywistością sprawdzalną empirycznie, prawa „ładu świata”. Człowiek „oswajał” świat równocześnie podwójnie: poprzez poznawanie szczegółów i poprzez indukowanie z nich abstrakcyjnych „praw”<sup>25</sup>. W *Balladach i romansach* — inaczej. Tutaj empiryzm nie prowadzi do indukowania

<sup>21</sup> Zob. Grabowska, *op. cit.*, s. 39.

<sup>22</sup> Zob. H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*. Lwów 1926, s. 114.

<sup>23</sup> Tak też interpretują to Zgorzelski (*Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu*, s. 143—145) i Grabowska (*op. cit.*, s. 39).

<sup>24</sup> O „przedłużeniu” oświeceniowego empiryzmu w głąb pierwszej fazy rozwoju romantyzmu w Polsce i o sposobie polemicznego wykorzystania go przez wczesnych romantyków — szerzej piszę w szkicu „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*” (w: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972, s. 110 n.).

<sup>25</sup> To powodowało, że w strukturze poezji oświeceniowej obie te tendencje wzajemnie zakłócały swą „czystość”. Abstrakcyjne „prawa świata” powodowały, że empiryzm prowadził do „typizacji” konkretnego zmysłowego. Tendencje empiryczne z kolei powodowały, że racjonalistycznie formułowane „prawa” występowały uwikłane w obraz stypizowanego konkretnego. Rzecz by można, że obie te tendencje harmonizowały się „w połowie drogi” wiodącej do „czystej” postaci każdej z nich. Stąd charakterystyczna poetyka — tyleż „ukonkretniająca”, co i „typizująca”. Zob. „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*”.

wania abstrakcyjnych praw „ładu świata”, do „oswojenia” świata na tej drodze. „Oswaja” ten świat — by tak rzec — na własną wyłącznie rękę. Buduje orientację człowieka w świecie nie jako w całości, ale w takim zakresie rzeczywistości, w jakim człowiek zetknął się z tym światem bezpośrednio, „zmysłowo”. Racjonalistyczna znajomość praw świata zostaje wyparta przez nasilenie „osobistej” znajomości rodzinnej okolicy przez człowieka, konkretnego człowieka <sup>26</sup>.

Efekt jednak jest ten sam: świat staje się bliski, do głębi znajomy, rozpoznany, budzący ufność.

## 4

Tak jak świat zarysowany w początkowych strofach *Switezianki*:

Brzegami sinéj Switeziu wody  
Idą przy świetle księżyca.

Ona mu z kosza daje maliny,  
A on jéj kwiatki do wianka;  
Pewnie kochankiem jest téj dziewczyny.  
Pewnie to jego kochanka.

Każdą noc prawie, o jednéj porze,  
Pod tym się widzą modrzewiem;

Czytelnik od razu znajduje się w świecie literacko bliskim, w świecie dobrze rozpoznanej już konwencji sielanki rokokowo-sentymentalnej. I — znając jej schemat — z góry dobrze wie, w jakim kierunku pójdą dalsze wydarzenia. Ten skonwencjonalizowany świat nie ma dlań tajemnic. Czy na pewno?

Gdy Mochnacki oświeceniowej wizji świata, opartej na przyrodoznawstwie, przeciwstawiał wizję romantyczną, opartą na historii — nie czynił tego drogą przeciwstawienia oświeceniowemu tematowi przyrodniczemu romantycznych fabuł historycznych. Poruszał się także po terenie przyrody, atakował przeciwnika na jego własnym gruncie. Penetrował ten sam materiał, odmieniając interpretację. Z pozoru wychodził od założeń oświeceniowych, od owej „jedności praw” ogarniających wszystkie dziedziny rzeczywistości — i na pierwszym miejscu wymieniał przyrodę: „Tryb postępowania jednaki; toż w przyrodzeniu, toż w człowieku, toż w historii”. I — nadal pozostając na gruncie refleksji przyrodoznawczej — odmieniał „systemowe”, synchroniczne widzenie przyrody na widzenie linearne, diachroniczne:

Prawdziwy naturalista tego, co widzi przed sobą, nie bierze, nie uważa tak, jako jest, ale jako się stało [...]. Badacz przyrodzenia [...] staje

<sup>26</sup> Co zresztą znakomicie sprzyja „prymitywizującej” stylizacji ballad, oddala bowiem od „uczonych uogólnień” i generalizujących abstrakcji charakterystycznych dla „wyrobionego” umysłu „oświeconego”.

myślą w pierwotnej epoce natury i następne jej wieki historycznym przebiega porządkiem...<sup>27</sup>

Tak oto rozpoznany przez Oświecenie teren — odmienia swoje oblicze, ujawnia nowy obraz świata. Fakt, że polemika z Oświeceniem odbywa się na gruncie przez Oświecenie spenetrowanym — ze zdwojoną siłą akcentuje odmienną wizję świata proponowanej przez Mochnackiego.

Analogicznie w wypadku *Świtezianki*. Sięgnięcie do znajomej czytelnikowi, oświeceniowej konwencji sielanki, konwencji o ustalonym „obrazie świata” — tym silniej uwydatnia odmienną ostatecznego rozwiązania, wygrywa „zawiedzione oczekiwanie” czytelnika na zapowiadany przywołaną konwencją finał.

Na tle początkowej idylli, do której nawiązuje zakończenie utworu, tym wyraźniej zarysowuje się romantyczność katastrofy. Motywy sentymentalne stają się narzędziem do osiągnięcia efektu poetyckiego drogą kontrastu<sup>28</sup>.

Dodajmy: nie tylko poetyckiego, również światopoglądowego. Wszak zastane, przywołane przez aluzję do konwencji sentymentalnej, przeświadczenia o kształcie świata zostają tu zburzone! To, co dotychczas wydawało się takie znane i „oswojone”, ukazuje nagle inną swoją stronę, diametralnie różną! To, co sentymentalistom oświeceniowym wydawało się łagodne, obłaskawione, budzące zaufanie, nagle okazuje się groźne, zaskakujące katastrofą! Nieprzewidywalne! Rozpoznany świat — nagle przestaje być rozpoznany, łamią się prawa dotychczas w nim obowiązujące.

Nieco inaczej — ale na tych samych przecie zasadach — ma się rzecz z *Liliami*. I fabułą, i podtytułem apelują one do znanej „pieśni gminnej”. Pieśni, która — i to było zbieżne ze światopoglądem oświeceniowym<sup>29</sup> — oparta została na stypizowanych i ustabilizowanych charakterologicznie postaciach „czarnych” i „białych”. Pani-zbrodniarka od początku do końca jest zła. Bracia od początku do końca są dobrzy. Osąd nie nasuwa tu wątpliwości. Świat jest ustabilizowany i jasno sklasyfikowany. Jakże

<sup>27</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Warszawa b.r., s. 36—37. Związki takiego ujęcia przyrody przez Mochnackiego z kontekstem myśli romantycznej omawia wnikliwie K. Krzemień-Ojak (*Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*. Warszawa 1975).

<sup>28</sup> Schipper, *op. cit.*, s. 116. Por. też odmienną, silniej z rokociem wiążącą interpretację J. Kleina (*Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, zwłaszcza s. 293—294, 297).

<sup>29</sup> Apel do wzorca spokrewnionego z Oświeceniem W. Borowy (*O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 96—97) zarysowuje jeszcze od innej strony, wskazując, jak silnie *Lilie* ewokują wzorce tragedii antycznej i klasycystycznej — wzorce Medei, Fedry czy Klitemnstry (Ajschylosa).

inaczej u Mickiewicza!<sup>30</sup> Bracia, na początku — zgodnie z pierwowzorem ludowym — dobrzy, wzajemnie się miłujący i wierni nieobecnemu, oto zmieniają się. Rywalizują o rękę bratowej, żywią wobec siebie nienawiść, toczą na stopniach ołtarza bratobójczy pojedynek. Oni — w pierwowzorze uosobienia prawa i ładu moralnego świata, poręczyciele i niezłomni strażnicy sprawiedliwości! Jakże niepewni i zawodni okazali się w tym tak fundamentalnym dla ludowego pierwowzoru zakresie! Bo oni — sparafrazujemy określenia Mochnackiego — nie „są”, oni bezustannie „stają się”. Wzorzec „ustabilizowany” po to został przywołany, by na jego tle tym silniej wystąpiła i tym bardziej nieoczekiwana się ujawniła zmienność świata. Zmienność zaskakująca: bohatera, narratora, czytelnika... Wszak wszyscy oni, jak wskazał Zgorzelski, są w balladach „współpowietnikami”, jednaki na ogół horyzont i jednaki na ogół obraz świata posiadają. I owa — destabilizująca świat — „gra zaskoczeń” odbywa się w wielu dzięki temu aspektach i warstwach *Ballad i romansów*. Jest dominantą tej poezji, jakby „siłą totalną”, ogarniającą całość struktury<sup>31</sup>.

Świat jest w *Balladach i romansach* z pozoru ustalony, posiada ustabilizowaną strukturę, potwierdzany wielokrotnym doświadczeniem. Oto — jak wskazywaliśmy — strzelec w „Każdą noc prawie, o jednej porze”, z systematycznością godną organizatora oświeceniowych obiadów czwartkowych, spokojnie spotykał się z dziewczyną. Aż raz przyszła taka noc, która niespodziewanie zakończyła się tragedią, choć rozpoczęła się też o tej samej porze, na tym samym brzegu, pod tym samym modrzewiem, spotkaniem z tą samą dziewczyną. W *To lubię* narrator wielokrotnie „tamtędy jeździł i biegał”. Aż raz...

R a z g d y d o R u t y j a d ę w c z a s n o c l e g u ,  
 N a m o ś c i e z k o ń m i w ó z s t a j e ,  
 [ . . . . . ]  
 [...] a ż s t r a s z n a m a r t w i c a  
 W y p ły w a z b l i s k i c h w ó d t o n i ;

W *Rybce* sługa „co wieczora, co ranka” — też bardzo systematycznie — przychodzi nad brzeg strugi, gdzie nieodmiennie pojawia się Kryśia, by nakarmić dziecko. Aż raz...

<sup>30</sup> Na różnicę ujęcia fabuły wobec ballady ludowej zwrócił uwagę J. Chochowicz („Lilie”. *Ballada Adama Mickiewicza*. W: *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*. Lublin 1972, s. 156), nie wysnuwając jednak wniosków interpretacyjnych.

<sup>31</sup> Szerzej o roli „gry zaskoczeń” w gatunkowej strukturze ballady piszę w szkicu *Narrator i świat nieznaną. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narrato-  
 ra w polskiej balladzie epickiej* (w: Opacka, Opacki, op. cit.). Ta zasada struktury balladowej tłumaczy m. in., dlaczego gatunek ten stał się tak wygodny dla romantyków w okresie przewycięzania klasycyzmu: jego „natura” sprawia, że był on jakby „stworzony” specjalnie dla tendencji wczesnoromantycznych — niedziwne, że został wówczas przyswojony i bogato rozwinięty.

Za c ó z j e d n e g o w i e c z o r a  
 Nikt nie przychodzi na smugi?  
 Już zwykła przemija pora;  
 Nie widać z dziecięciem sługi.

I ten „raz” — nieoczekiwany wyłom w ustabilizowanym porządku świata — wystarcza, by wydarzyła się nieodwracalna, zaskakująca tragedia:

Zdumiewa się wierny sługa,  
 Rozpierzchłych myśli nie złowił;  
 Przeszła godzina i druga,  
 Nim wreszcie słówko przemówił.

[ . . . . . ]

Patrzy na rów i na głązy,  
 Otrze pot na licu zbladłém,  
 I kiwnie głową trzy razy,  
 Jakby chciał mówić: już zgadłem.

Podobnie w *Liliach*: pani jest spokojna o swoją przyszłość po zapewnieniach pustelnika. Aż raz... Nikt nie przewidział, że razu jednego bracia nieświadomie uplotą wieniec z kwiatów z grobu zamordowanego męża, pani weźmie ten wieniec do ręki, wezwie właściciela, nieświadoma, kto nim jest... Raz. Ale niespodziewanie i skutecznie. I w *Powrocie taty*. Herszt, zimny i wielokrotny zbójca, napada, jak to miał we zwyczaj. Aż raz — niespodziewanie dla niego samego, wszak na początku porwał go „śmiech pusty” — herszt się wzruszył. No i nie zrabował ani grosza, czyniąc niespodziewany wyłom w systematycznie uprawianym procederze, powracając do lasu z pustym trzosem. I wszyscy byli zaskoczeni: herszt, banda, dzieci i tato. Takie to niespodziewane wyłomy ma z pozoru ustalony świat tych ballad, w miejscach właśnie najbardziej „oswojonych” i określonych. Nawet jeśli Twardowskiemu zjawi się Mefistofel — to nie na rozdrożu o północy, ale w gwarnej knajpie, w wesołej kompanii. I jakby tego było mało — to nie wyskoczy z rozpalonego pieca. Pojawi się we wnętrzu codziennego „narzędzia pracy” hulaszczego szlachciury: na dnie kielicha, z którym ów był oswojony jak z niczym innym.

Twardowskiego to — rzecz jasna — zaskoczy, czemu da wyraz w pełnym zdumieniu okrzyku: „co u licha?” Po pewnym czasie zaskoczony też zostanie Mefistofel: widokiem pani Twardowskiej, najwidoczniej różnym od widoku kobiet wystandaryzowanych. Bo też niemal wszyscy są w tych balladach zaskakiwani — nie dziwne, że okrzyk zdumienia raz po raz inkrustuje ich narrację:

O niesłychane zjawiska!  
 [ . . . . . ]  
 Ach to dziewczyna spod lasku!  
 (*Switezianka*)

Przebóg, cudy, czy moc piekła!  
(*Rybka*)

— „Nieboszczyk? co? wasz tato?” —  
[. . . . .]  
— „Gdzie on? gdzie mąż? gdzie trup?”  
[. . . . .]  
— „Co, co? jak, jak? mój ojciec!”  
(*Lilije*)

„Co to jest?” — wszyscy pytają;  
(*Dudarz*)

A zaskoczenia te — warto podkreślić — są wielkie. Przejiera ów ogrom zdumienia i przerażenia z niektórych przytoczonych okrzyków — towarzyszą zaś tym okrzykom również relacje o odczuciach i zachowaniach się postaci. Cytowaliśmy już wyimek z *Rybki*, w którym zdumienie sługi było tak wielkie, że odebrało mu mowę na dwie aż godziny. Po dwóch godzinach zresztą też niezupełnie ochłonął, skoro w finale ballady

Śmieje się dzikim uśmiechem,  
I odmawiając pacierze  
Wraca do domu z pospiechem.

Nie inaczej w innych balladach:

a gdy jedni z trwogi  
Na miejscu stanęli głazem,  
Drudzy zwracają ku ucieczce nogi,  
(*Switeź*)

Słyszysz to strzelec, błędny krok niesie,  
Błędny rzuca oczyma.  
(*Switezianka*)

Pani ze strachu zbladła,  
Zemdlała i upadła,  
Oczy przewraca w słup,  
Z trwogą dokoła rzuca.  
(*Lilije*)

Chciałem uciekać, padłem zalękniony,  
Włos dębem stanął na głowie;  
(*To lubię*)

Tu już nie wystarczy powiedzieć: przestrasz, zdumienie. Somatyczne objawy przypisane tu postaciom — kojarzą się z głębokim szokiem. Ba! U Mefistofelesa pozostała nawet poszokowa, nieodwracalna nerwica, skoro „dotąd, jak czmycha tak czmycha!” W każdym razie śmiało można osądzić, że owe zaskakujące wydarzenia większe wywołały wstrząsy u bohaterów ballad niż słynne lizbońskie trzęsienie ziemi u Woltera.



A zagłada Lizbony w r. 1755 spowodowała u Woltera głęboki kryzys światopoglądowy: wraz z walącym się miastem waliło się zaufanie do „dobrego” ładu świata. Przyroda — w oczach oświeconych filozofów wzorzec rozumnego ładu i stabilnych praw świata — nagle oto ujawniała drugą swoją stronę, nieprzewidywalną. Okazywała się ślepym, bezrozumnym, niszczącym żywiołem. Ład świata, uznawany za jego „prawo”, ulegał zakwestionowaniu. Zaufanie do świata, poczucie bezpieczeństwa — waliło się w gruzy. Świat na nowo okazywał się „wielką niewiadomą”, groźną niewiadomą, w której wnętrzu:

człowiek błądzi, ze zwątpienia chory,  
Na próżno wśród trzcín lasu szuka swej podpory<sup>32</sup>.

Podobny wniosek nasuwają *Ballady i romanse*, gdy ujmie się je na tle oświeceniowych, uładowanych „paradygmatów natury”. Jak strzelcowi ze *Świtezianki*, tak i narratorowi, tak i innym postaciom „ziemia uchyla się grząska”. To, co było tak dobrze rozpoznane — zaskakuje. To, co wydawało się tak trwałe — zmienia się. Jak odnaleźć w takim świecie pewność, jak ustabilizować sobie punkty orientacyjne? Właśnie w tym miejscu wyrasta jeden z problemów centralnych, bo problem poznania świata, tej oto — podważającej empiryzm — strofy ze *Świtezi*:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,  
Dna nie odróżnia od szczytu,  
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,  
W jakiejś otchłani błękitu.

---

<sup>32</sup> Wolter, *Poemat o zagładzie Lizbony, albo rozpatrzenie aksjomatu: „Wszystko na świecie jest dobre”*. Przełożył A. Wołowski. „Literatura na Świecie” 1979, nr 4, s. 330. Pierwszy polski przekład, dokonany przez Staszica, ukazał się w roku 1799. Zob. też Baczkó, *Rousseau: samotność i wspólnota*, s. 290—291.