

Emilia Musierowicz-Kiereś

Strzelec i dziewczyna : o balladzie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego "Łowy"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 99/1, 63-81

2008

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.

EMILIA MUSIEROWICZ-KIEREŚ
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

STRZELEC I DZIEWCZYNA
O BALLADZIE KRZYSZTOFA KAMILA BACZYŃSKIEGO „ŁOWY”

Zakorzenie twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w polskiej poezji romantycznej jest faktem niezaprzeczalnym. Młody autor wychowywał się w okresie międzywojennym, kiedy stosunek do romantyzmu zyskał dwa odmienne oblicza. Pierwsze przypisać można twórcom Dwudziestolecia, wśród których niewiele było zwolenników kontynuowania tradycji romantycznej; większość z nich starała się znaleźć nowy język literatury. Niepodległa ojczyzna – jak uważano – nie potrzebowała już całego arsenału romantycznej symboliki i mitologii. Mimo to jednak tradycja pozostała na tyle silna i mocno zakorzeniona w języku, sposobie myślenia i postrzegania świata, a co za tym idzie, także w sposobie mówienia i pisanania, że w praktyce trudno było uniknąć jej wpływów. Inną postawę przyjmowały społeczeństwo i szkoła, nie ustająca w kształceniu według tradycyjnego modelu patriotyzmu¹.

Przed drugą wojną światową największym powodzeniem spośród dzieł romantyków cieszyła się twórczość Juliusza Słowackiego. Była to naturalna kontynuacja młodopolskiego kultu poety, a także zbiorowe przejęcie upodobań Piłsudskiego, który po okresie zachwyty nad Mickiewiczem uznał za swego patrona autora *Króla-Ducha*². Dodatkową okolicznością, która umocniła obecność Słowackiego w rzeczywistości międzywojennej, było sprowadzenie jego prochów do Polski w 1927 roku. Wydarzenie to, podniesione do rangi narodowego święta, jeszcze bardziej ugruntowało i tak już silny kult wieszcz. Taka atmosfera towarzyszyła przemianom zachodzącym w kraju, w takiej atmosferze kształcono dzieci i młodzież – w tym również małego Baczyńskiego.

Owemu wychowaniu, a przede wszystkim doświadczeniu wojny³, zawdzięczamy zapewne główną tezę zawartą w tekście Jerzego Zagórskiego, zatytułowa-

¹ Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*. W: *Do Europy tak – ale tylko z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 24.

² Zob. *ibidem*.

³ O tym, jak wielką wagę miała twórczość Słowackiego dla społeczeństwa polskiego w czasie okupacji, pisze m.in. M. Tatar (*Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*. Wrocław 1973, s. 227): „Dziedzictwo Słowackiego naturalną koleją rzeczy zostało wprzęgnięte do walki toczonej przez cały naród. Aluzje i cytaty służyły jako przyzywanie znanych dobrze społeczeństwu polskiemu postaw emocjonalnych oraz były odwołaniem się do dawnej żołnierskiej i powstańczej tradycji”.

nym *Śmierć Słowackiego*. W tymże wspomnieniu o Baczyńskim, napisanym niedługo po jego śmierci, pada po raz pierwszy określenie „drugi Słowacki”. Zagórski odnajdywał w warszawskim twórcy „duchowego potomka Juliusza”, nazywał go „największą poetycką indywidualnością w Polsce od czasów Juliusza Słowackiego”. Wskazywał też podobieństwa w biografii obu autorów: ojciec literat, krytyk; czytana i kochająca poezję matka. Za najistotniejszą różnicę uznał to, że Baczyński, przejąwszy po ojcu „dziedzictwo żołnierskie”, był, w przeciwieństwie do Słowackiego, żołnierzem i trwał do końca na polu walki, jakim stała się powstańcza Warszawa⁴.

Tekst ów był pierwszym, który dopuścił się tego, mimo wszystko dość śmiało, porównania Baczyńskiego ze Słowackim. Chwilami jednak trudno się oprzeć wrażeniu, że owa paralela miała być tylko efektywnym pożegnaniem poety, pisany nie do końca z przekonaniem. Zagórski stwierdza np.:

Krzysztof Baczyński [...], nawet w polotnym szeleście swego zdania, nawet w ognistym nurcie swej mowy miał coś wspólnego, choć nieuchwytnego, z tamtym [tj. Słowackim].

Jednak natychmiast się asekuje:

Oczywiście, nie mam tu na myśli jakiegoś zewnętrznego podobieństwa formy czy stylu. Było to tylko podobieństwo lotu⁵.

Bardzo to względna i trudna do zweryfikowania opinia, niełatwo bowiem stwierdzić z całkowitą pewnością, co właściwie oznacza „podobieństwo lotu” i do czego konkretnie się to określenie odnosi. Czytamy też u Zagórskiego:

Uderzyło mię wówczas zdumiewające podobieństwo jego [tj. Baczyńskiego] twarzy z niektórymi portretami Słowackiego!

Od razu jednak autor wspomnienia wycofuje się na bezpieczne pozycje:

Nie było to podobieństwo w ścisłym znaczeniu, raczej jakiś bardzo wyraźny, wspólny antropologiczny rys. Może to nie było z mojej strony złudzenie⁶.

Jest to więc nie tylko krok w tył, ale też dopuszczenie możliwości, że Zagórskiemu wydało się jedynie, iż dostrzegł jakieś – trudne znów do zweryfikowania i oparte na nikłych podstawach – zewnętrzne podobieństwo obu poetów. Z tego powodu wspomnienie, choć ładne, wydaje się raczej mało wiarygodne, można odnieść wrażenie, że autor naginał nieco rzeczywistość na potrzeby owego epitafium. W związku z tym pojawia się podejrzenie, że prawdopodobnie wspomnienie Zagórskiego zostało potraktowane zbyt dosłownie przez jego następców; kto wie, czy on sam nie był zaskoczony chwytliwością rzuconego przez siebie hasła. Teraz mówiono i pisano już nie tylko, jak Kazimierz Wyka, o „patronacie” Słowackiego nad twórczością Baczyńskiego⁷, ale stawiano obu autorów obok siebie: Słowackiego i „drugiego Słowackiego”. Po wielekroć i przez dziesiątki lat badano związki między dwoma poetami. Owszem, wskazywano także – skutecznie i prze-

⁴ J. Zagórski, *Śmierć Słowackiego*. W zb.: „*Żołnierz, poeta, czasu kurz...*” *Wspomnienia o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim*. Red. Z. Wasilewski. Kraków 1979.

⁵ *Ibidem*, s. 398.

⁶ *Ibidem*, s. 399.

⁷ K. Wyka, *List do Jana Bugaja*. W zb.: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*. *Antologia*. Oprac., wstęp Z. Jastrzębski. Kraków 1973.

konująco – na odniesienia do poezji Norwida w wierszach Baczyńskiego, ale ostatecznie zdecydowane pierwszeństwo przyznano Słowackiemu, na co tekst Zagórskiego miał zapewne silny wpływ.

Choć Baczyński bez wątpienia inspirował się dziełami autora *Króla-Ducha*, trudno oprzeć się wrażeniu, iż łącząc życie oraz twórczość Baczyńskiego i Słowackiego niektórzy badacze posuwają się za daleko albo przynajmniej – że badania te przebiegają jednorowo. Bardzo łatwo bowiem przypisać określoną etykietkę poecie, zwłaszcza takiemu, który już nigdy nie powie nic na swoją obronę i który sam się tej etykiety nie pozbędzie. Porównywanie twórczości tych dwu autorów, na ogół uzasadnione, nie powinno uniemożliwiać prowadzenia badań w innych kierunkach. Tym bardziej że, jak się zdaje, zestawienie owych twórców i ich dzieł wciągnęło w pułapkę niektórych krytyków, a w ślad za nimi – czytelników. Pułapka ta opiera się na pewnym uproszczeniu. Podążając torem myślowym, który prowadzi do wskazania licznych podobieństw łączących utwory obu poetów, trudno szukać w wierszach Baczyńskiego jakichkolwiek śladów Mickiewicza. Trudność ta polega m.in. na tym, że niezmiernie łatwo stać się ofiarą odwiecznego antagonizmu obu wieszczów i wyjść z założenia, iż niezaprzeczalnie przecież istniejące tu wpływy Słowackiego wykluczają podobne ślady lektury Mickiewicza. Należałoby jednak zweryfikować ten odbiorczy stereotyp i podjąć poszukiwania ech tradycji romantycznej w poezji Baczyńskiego od nowa, bez jakichkolwiek obciążań. Baczyńskiemu bliski był romantyzm, nie można zaś mówić o romantyzmie polskim bez Mickiewicza. Tymczasem jeśli wspomina się o autorze *Dziadów* w kontekście poezji Baczyńskiego – o ile w ogóle takie uwagi mają miejsce – czyni się to z pewnym wahaniem i co najmniej powściągliwie. Nie sposób sobie jednak wyobrazić, by ślady lektury Mickiewicza nie istniały w ogóle w twórczości Baczyńskiego, tym bardziej że nie ma wątpliwości co do tego, iż młody poeta znał dzieła romantyka – z pewnością ze szkoły, ale, jak można się domyślać, również i z domu, gdzie oboje rodzice dbali o edukację literacką chłopca⁸. Edmund Semil, nauczyciel poety i przyjaciel jego rodziców, wspomina:

Niektóre strofy z *La jeune captive* umiał [Baczyński] na pamięć. Bardzo głęboko przeżył lekturę Alfreda de Vigny *La mort du loup* oraz fragmenty *Moïse* (w tym poemacie zauważył motywy wspólne z *Wielką Improwizacją*)⁹.

Z kolei Maria Iwaszkiewicz opisuje pewien wieczór, spędzony na Stawisku w towarzystwie m.in. Baczyńskiego:

Po kolacji poszliśmy na spacer. [...] Parodiował [Baczyński] *Lilie* Mickiewicza w sposób tak zabawny, że pękaliśmy ze śmiechu. Uważał, że to poemat w bardzo złym guście. Szczególnie wyśmiewał „Ha mąż, ha trup”. Wymawiał to tak śpiewnie, przeciągając sylaby. „Co to jest”, mówił, „haaa mążżż, haa...!”¹⁰.

Wiele wierszy Baczyńskiego zdaje się potwierdzać doskonałą znajomość dzieł Mickiewicza, jednak legenda „drugiego Słowackiego” jest na tyle silna, że sku-

⁸ Zwłaszcza iż Mickiewicz w tym okresie nie popadł przecież w zapomnienie. Tu na uwagę zasługuje twierdzenie J. Ujejskiego, wyrażone w artykule z r. 1925: „Od kilku lat zaczął się podobno renesans Mickiewicza” (cyt. za: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1966, s. 440). Spostrzeżenie to również daje podstawy do rozpoczęcia poszukiwań w tym kierunku.

⁹ E. Semil, *Ojciec i syn*. W zb.: „*Żołnierz, poeta czasu kurz...*”, s. 47.

¹⁰ Cyt. za: W. Budzyński, *Testament Krzysztofa Kamila*. Warszawa 1998, s. 166–167.

tecznie utrudnia odbiorcom zmianę perspektywy oraz świeże spojrzenie na twórczość warszawskiego poety. Na uwagę o podobieństwie stylistycznym wierszy swoich i Słowackiego sam Baczyński miał zaś odpowiedzieć – i to „z lekkim zniecierpliwieniem” – że w jego wierszach obecny jest

zarówno Słowacki, jak Asnyk, Klonowicz, Wincenty Kadłubek, *Ewangelia świętego Jana* i ksiądz Baka – na każdy bowiem współczesny, nowoczesny wiersz składa się milion poprzednich, cały dorobek niepodzielnej literatury¹¹.

Świadomość tego, że Baczyński czytywał autora *Dziadów* i dobrze znał jego twórczość oraz że zdawał sobie sprawę z intertekstualnej natury poezji i literatury w ogóle, jest pomocą w poszukiwaniach związków między utworami obu poetów. Wiedza ta okazuje się silnym wsparciem dla badacza, może bowiem potwierdzić słuszność jego intuicji, nie będąc równocześnie warunkiem koniecznym do podjęcia takich poszukiwań. Stanowi jedynie pomoc, świadczy o tym, że badacz taki podąża we właściwym kierunku.

Tradycja literacka to, zgodnie z poglądem Michała Głowińskiego, suma takich elementów pochodzących z literatury wcześniejszej, które istnieją obecnie, nie tracąc aktualności. To wszystko, co z literatury przetrwało i co pozostaje w świadomości czytelników i pisarzy następnych epok; to, co ma wpływ na twórczość współczesną i pozwala jej się rozwijać w nowym kierunku, składa się na tradycję literacką. Elementy tej tradycji funkcjonują jako znak przeszłości, w której powstały, a zarazem aktualizują się i stanowią element teraźniejszości; zostają zaadaptowane na współczesnym gruncie, odsyłając do swoich pierwotnych sensów i jednocześnie zyskując nowe, nadane przez dzisiejszego autora. Tradycja jest obszarem rozpoznawalnych pojęć, rodzajem znanego wszystkim kodu, za którego pomocą, poprzez odpowiednie przekształcenie, można wyrazić – na zasadzie podobieństwa lub różnicy, potwierdzenia lub negacji – nową treść i nowe znaczenie¹².

Stanisław Balbus, powołując się na przekonanie Tynianowa, iż „każdy kierunek literacki w pewnym okresie doszukuje się swego punktu oparcia w poprzedzających systemach”¹³, omawia tę kwestię w następujący sposób:

Owo „ustosunkowanie do systemu” nie dotyczy jednak nigdy bezpośrednio makrosystemu literatury¹⁴ w całości – aczkolwiek makrosystem ten wyznacza ostatecznie granice wyboru wszelkich potencjalnych ustosunkowań tego rodzaju. Oznacza to natomiast relację z innym, o wiele szerszym zakresem, systemem czy podsystemem tego samego rzędu co system tradycji właśnie kontynuowanej (lub właśnie jawnie negowanej), a więc z wcześniejszą fazą rozwoju literatury, tj. z pewnym czasowo ograniczonym wycinkiem makrosystemu, a ściślej, zazwyczaj tylko jakimś jego aspektem (warstwą): prądem, gatunkiem, stylem, językiem naturalnym itp.¹⁵

A zatem: tradycja wywodząca się z konkretnej epoki czy z twórczości konkret-

¹¹ *Ibidem*, s. 154.

¹² Zob. M. Głowiński, *Tradycja literacka*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000. *Prace wybrane*. Red. R. Nycz. T. 5.

¹³ J. Tynianow, *O ewolucji literackiej*. Przeł. A. Pomorski. W zb.: *Fakt literacki*. Wybór E. Korpała-Kirsza. Warszawa 1978, s. 63. Cyt. za: S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1996, s. 76.

¹⁴ Przez pojęcie „makrosystemu” Balbus (*op. cit.*, s. 76) rozumie, za H. Markiewiczem, całość literatury narodowej, „optymalną zawartość świadomości literackiej danego czasu (okresu literackiego)”.

¹⁵ Balbus, *op. cit.*, s. 76–77.

nego autora jest zawsze pewnego rodzaju ekstraktem. Nie obejmuje ona całości zagadnień poruszanych przez określonego pisarza czy literaturę danego okresu, lecz stanowi akt bardziej lub mniej świadomego – bądź nieświadomego – wyboru. Zadaniem badacza jest przede wszystkim zlokalizowanie źródła tradycji, ale też odnalezienie roli, jaką ta tradycja pełni. Pomijając funkcje jednostkowe i właściwe poszczególnym epokom, nurtom czy utworom, za nadrzędne działanie tradycji można uznać wpływ na ewolucję literacką, która, jak zauważa Balbus,

[polega] nie tylko na przyroście nowych dzieł i zmianie systemów stylistycznych (semiotycznych), na które się owe dzieła składają, lecz w równej niemal mierze na ewolucji znaczeniowej form w ich konkretnych, dokonanych już w przeszłości realizacjach, tj. w utworach przeszłości, o ile utwory te znajdują się w polu świadomości kolejnych, następujących po sobie teraźniejszości. Ten *hermeneutyczny mechanizm* procesu historycznoliterackiego okazuje się niezmiernie doniosły dla rozumienia historycznoliterackich aspektów *stylizacji* – jako swego rodzaju jej fundamentalny model¹⁶.

Rzecz jasna, nie każde nawiązanie do tradycji literackiej stanowi odniesienie intertekstualne czy stylizację w rozumieniu Balbusa¹⁷, każde jednak jest wyrazem owej „ewolucji znaczeniowej” rozmaitych elementów literackiej przeszłości. Mimo że tradycja literacka i intertekstualność są zjawiskami wzajemnie od siebie zależnymi (nie ma intertekstualności bez tradycji, tradycja zaś przejawia się w intertekstualności), każdą z nich trzeba rozpatrywać w inny sposób. Poszukiwanie źródeł należy do zadań historyków literatury, badacz intertekstualności natomiast poszukuje znaczeń i rozpoznaje elementy odnoszące się do literatury wcześniejszej¹⁸.

Baczyński w całej swojej twórczości odwołuje się do tradycji romantycznej, w tym również do Mickiewicza. W wierszach okupacyjnego poety znajduje się sporo tropów naprowadzających na dzieła wielkiego romantyka jako źródło odnawianej oraz dyskutowanej tradycji, poczynając od całkiem drobnych zapożyczeń, aluzji i cytatów (bądź kryptocytatów), a skończywszy na pastiszach i połączonych z rewizją nawiązaniach do określonych idei. Nie zawsze można traktować te nawiązania jako odniesienia intertekstualne, istnieją bowiem utwory, w których celowość oraz pełna świadomość nawiązania nie pozostawiają najmniejszych wątpliwości, są jednak i takie, w których odniesienie do Mickiewicza również dobrze można uznać za nawiązanie zamierzone, jak i za nieświadome, przypadkowe. Tymczasem Głowiński stwierdza:

Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami (już Górski wyraźnie rozróżniał aluzję, czyli postępowanie założone i celowe, od przypadkowej ze swej natury reminiscencji). A dzieje się tak dlatego, że odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu, reminiscencja zaś jedynie sprawą jego genezy, świadcząca o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze, czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą¹⁹.

¹⁶ *Ibidem*, s. 90.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 19. Stylizacja jest, według Balbusa, najistotniejszym rodzajem intertekstualności, ponieważ najwyraźniej uwydatnia charakter wszystkich istniejących zjawisk intertekstualnych. Autor zwraca również uwagę na to, że większość zjawisk hipertekstualnych wymienianych przez G. Genette'a w literaturoznawstwie polskim funkcjonuje jako odmiany stylizacji.

¹⁸ Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 16.

¹⁹ *Ibidem*.

Ewolucja, jakiej podlegał sposób uobecniania tradycji mickiewiczowskiej u Baczyńskiego, jest wyraźnie widoczna. Zajmiemy się tutaj jednym utworem, który można by umieścić w połowie drogi młodego poety do odkrycia głębi myśli Mickiewiczowskiej. Równocześnie należy zaznaczyć, że nawiązania do autora *Ballad i romansów* będą odczytywane zgodnie z przytaczaną tu teorią intertekstualności sformułowaną przez Głowińskiego, choć niewątpliwie ciekawym doświadczeniem byłaby również lektura wierszy okupacyjnego poety według klucza Harolda Blooma. Widoczne wpływy Mickiewicza potraktujemy nie jako „poetycką omyłkę” czy „błędne odczytanie” prowadzące do „twórczej interpretacji”²⁰, ale przeciwnie – jako celowe oraz świadome poszukiwanie sposobu na wypowiedzenie nowych i aktualnych spraw znanym od lat kodem mickiewiczowskim.

Wierszem, którym się zajmiemy, a który jawnie i nie pozostawiając żadnych wątpliwości odwołuje się do twórczości Mickiewicza, jest ballada *Łowy*²¹, napisana przez Baczyńskiego 26 lutego 1942. Już pierwsza strofka świadczy o tym, że patronem tego wiersza jest – jeśli nie wyłącznie, to przede wszystkim – Mickiewicz właśnie.

Już się świt wyroił
kolorem jagody.
Strzelec konie poił
u zielonej wody. [s. 466]

Początkowy czterowiersz, który, zmieniany, powraca w balladzie Baczyńskiego jak refren, przywołuje na myśl utwór *Panicz i dziewczyna*, napisany wspólnie przez Antoniego Edwarda Odyńca i Adama Mickiewicza. Pierwsza zwrotka tego wiersza brzmi zbyt podobnie do zacytowanej właśnie strofki z Baczyńskiego, aby mógł to być przypadek:

W gaiku zielonym
Dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym
Jedzie panicz młody²².

Zauważyć tu można nie tylko identyczną budowę strofy, której ludowy i pieśniowy charakter podkreślają dokładne rymy, w większości gramatyczne; u Baczyńskiego powtarzają się nawet te same słowa – w zmienionym, co prawda, kontekście, aluzja jednak pozostaje bardzo wyraźna. „Jagody”, rwane przez dziewczynę w utworze romantyków, stają się porównaniem w *Łowach*; w obu wierszach już na samym wstępie pojawiają się konie; u Mickiewicza i Odyńca zielony jest gaik, u Baczyńskiego – woda. Obie te zwrotki wyglądają jak dwie różne scenografie, zbudowane z tych samych, ale inaczej ustawionych elementów. W efekcie otrzymujemy dwa obrazy bardzo podobne, lecz jednak różniące się od siebie. Wiersz romantyczny stylizowany jest na prostą piosenkę, opartą na znanym schemacie, wykorzystywanym wielokrotnie w utworach rozmaitego pochodzenia, cho-

²⁰ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 21.

²¹ Wszystkie cytaty z tej ballady podaję według wyd.: K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*. T. 1. Oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka. Kraków 1979. Lokalizację podaję w nawiasie. Podkreślenia w cytatach – E. M.-K.

²² A. Mickiewicz, *Panicz i dziewczyna*. W: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 151.

ciażby w piosence żołnierskiej *Tam na błoniu błyszczy kwiecie* czy też, o wiele później, w piosence-parodii Jeremiego Przybory *Zosia i ułani*. Jeździec (panicz, ułan, strzelec) spotyka piękną wiejską dziewczynę, która pod różnymi pozorami go odprawia, by ostatecznie ulec jego urokom i namowom.

Utwór Baczyńskiego staje się jak gdyby odwróceniem tego schematu – *Łowy* rozpoczynają się nie przypadkowym spotkaniem dziewczyny i młodzieńca, ale sceną ich rozstania. Pierwsza strofka ballady mogłaby sugerować, że wiersz Baczyńskiego jest czymś w rodzaju kontynuacji zabawy stylizacyjnej na ludowość (potwierdza to również dominujący w dalszej części utworu trocheiczny 8-zgłoskowiec, miara wierszowa stosowana w poezji wojennej niemal wyłącznie przy różnego rodzaju stylizacjach). Wraz ze zmianą metrum w drugiej strofie *Łowów* zmienia się nastrój całego utworu, a także perspektywa, z jakiej oglądamy historię tych dwojga ludzi. U Baczyńskiego wznosimy się ponad przyziemność: w jego wierszu mamy do czynienia z prawdziwym, głębokim uczuciem, zaglądamy w głąb duszy naszym bohaterom – strzelcowi i dziewczynie. Przywołują oni na myśl inne postaci – strzelca i rusalkę z ballady Mickiewicza *Świtezianka*. Właśnie ten utwór stanowi drugie niewątpliwe źródło nawiązania dla Baczyńskiego, a potwierdza to dodatkowo podtytuł *Łowów: Ballada*.

Przytoczona wcześniej krótka strofka otwierająca utwór zaczyna się ciekawą metaforą „już się świt wyroił”. Wywołuje ona obraz jasnego poranka, w którym światło dzienne stopniowo wypełnia przestrzeń niby nadlatujący rój pszczół. To jest początek, zawiązanie akcji. Strzelec (podobnie jak młodzieniec w *Paniczu i dziewczynie*²³) szykuje się do wyjścia na łowy.

Trąbka srebrna, z trąbki potok.
Poszedł strzelec w sosen rzekę,
poniósł łuk z cięciwą złotą
na łowy dalekie,
na łowy. [s. 466]

Rysuje się przed nami miękki, płynny obraz lśniący w porannym słońcu. Srebrna trąbka i złota cięciwa połyskują, pojawia się też metaforyka wodna: „potok” z trąbki – dźwięki czyste i swobodne, rozlegające się w równie czystym, jasnym powietrzu, a także „sosen rzeka”, krótka przenośnia, w której zawiera się obszerny obraz drzew o rozczochranych, nieregularnych koronach, zapewne poruszanych lekkim wietrzykiem, szumiących i kołyszących się. Wśród sosen znika strzelec na koniu. Melodyjność wiersza, wywołana instrumentacją głoskową (liczne akcentowane samogłoski *a, o, e*) i przeplatającymi się rymami, choć już mniej dokładnymi niż we wstępnej, krótkiej strofice, wzmocniona jest jeszcze końcowym powtórzeniem („na łowy dalekie, / na łowy”), jak w piosence. Jednocześnie wyraźny rytm odpowiada zdającemu się oddalać stukotowi kopyt końskich.

Z powodzeniem można by podzielić tę długą strofę, której fragment został właśnie omówiony, na kilka krótszych, gdyż wewnętrzny jej podział na takie cząstki jest wyraźny. Wersy układają się w cztery fragmenty o takiej samej strukturze:

²³ Mówi panicz u Mickiewicza i Odyńca (s. 152):

Dziewczyno kochana!
Dziś na te dąbrowy
Z kolegami z rana
Przybyłem na łowy;

trzy wiersze 8-zgłoskowe, jeden 6-zgłoskowy i na końcu krótkie 3-sylabowe powtórzenie części wersu poprzedniego. Cała długa strofa ma układ klamrowy – dwa 5-wersowe fragmenty okalające otwiera ta sama anafora: „trąbka srebrna”; podobnie zbudowane są też dwa fragmenty wewnętrzne, rozpoczynające się słowem „jeszcze”. Trzy z tych fragmentów dotyczą odjeżdżającego strzelca, jeden – bliskiej osoby, którą pozostawia on w domu.

Jeszcze za nim chustką wiała,
jeszcze włosów promień dała,
niby nic na dziwną drogę,
niby przypomnienia ogień
włos dała. [s. 466]

Oto na scenie pojawia się nowa postać. Nie wiemy na razie, kto to – matka, żona, siostra czy kochanka – obraz jednak nadal lśni złotem, tym razem to złoto włosów kobiety. Ich blask ma być „przypomnieniem” dla odjeżdżającego strzelca. Kobieta jest więc żoną lub narzeczoną. Dowiadujemy się tu jeszcze jednej rzeczy: droga, w którą wyrusza strzelec, określona jest epitetem „dziwna”. Narrator sugeruje więc, iż nie będzie to zwyczajna wyprawa na łowy. Czytelnik otrzymuje sygnał, że dzieć się będą rzeczy niezwykłe. Na razie jednak nie wiemy, co zdarzy się dalej – przed oczami mamy sielankowy obraz poranka. Znajdujemy się wraz ze strzelcem na początku drogi.

Jeszcze z ciała jej nie okrzepł,
snu jej pełny niby dzban,
jeszcze oczy świtem mokre
do gwiazd składał jak do ran,
do gwiazd bladych.
Trąbka srebrna, ciała łuk.
Tonął strzelec w złoty puch,
tonął w olchach i dębinie,
pozostawił cię dziewczynie,
w domu cię zostawił. [s. 466]

W następnym fragmencie wyjaśnia się – kobieta jest młoda, to „dziewczyna”. Rytm ballady nie ulega zmianie, nadal też ową rytmiczność podkreśla instrumentacja głoskowa i regularne (w obrębie 5-wersowych fragmentów, w każdym z nich uporządkowane są bowiem inaczej) rymy. Las, przez który jedzie strzelec, jest – w przeciwieństwie do lasu w *Świteziance* – przestrzenią pełną blasku, jasną i piękną. Strzelec widzi ostatnie ranne, blade gwiazdy, trąbka lśni. Jednocześnie drodze w głąb lasu towarzyszy wspomnienie dopiero co minionej nocy. Zostaje nam tutaj przedstawiony tok myślenia strzelca, nałożony na to, co widzą jego oczy. Elementy krajobrazu, które zauważa młodzieniec podążając leśną ścieżką, przeplatają się z tym, co wciąż jeszcze wspomina. A więc jest „trąbka srebrna”, a zaraz za nią – nie ów niesiony na łowy łuk ze złotą cięciwą, ale kobiety „ciała łuk”. Strzelec w rzeczywistym świecie ballady właśnie „tonie w olchach i dębinie”, myślami jednak wciąż jeszcze jest przy dziewczynie, „tonie [...] w złoty puch”.

Po fragmencie opisującym drogę strzelca przenosimy się znów do pozostałej w domu, wraz z cieniem, tęskniącej młodej kobiety:

Jakże będę z cieniem twoim
usta łączyć jak ze źródłem:

ni on płomień, ni on duch,
ni on włosów twoich puch,
jeno śpiew pajęczy. [s. 467]

Dziewczyna również jest jeszcze myślami przy nocy, która właśnie minęła. Cień strzelca, który jej pozostał, nie jest „płomieniem”, w przeciwieństwie do blasku włosów, „ognia przypomnienia”, który dała strzelcowi na pożegnanie. Przeświecenie jasną i świetlistą jest bowiem las, dom zaś zanurzony jest w sferze ciemności i zapomnienia. Cień jako symbol posiada wiele znaczeń – symbolizuje m.in. duszę, ducha, ale też życie i śmierć, nadzieję i miłość. Strzelec zostawił swój cień w domu – nasuwa się tutaj pytanie, co właściwie kryje się pod jego postacią. Czy to jego dusza? – być może, dziewczyna mówi jednak, że cień nie jest duchem. Zapewne strzelec zostawia ukochanej pod opieką swoje życie albo też – śmierć, by nie dosięgła go na dalekich łowach. Może też zostawia miłość i nadzieję. Cień strzelca, cokolwiek znaczy, wzmagą tęsknotę dziewczyny oraz wynikającą z niej zgryzotę; jest „śpiewem pajęczym” – pająk symbolizuje cierpliwość, ale też i zmartwienie. Dziewczyna nie może żyć bez ukochanego: „jakże będę z cieniem twoim / usta łączyć jak ze źródłem” – zadaje pytanie, w którym kolejna „wodna” metafora daje nam do zrozumienia, że obecność strzelca jest dla młodej kobiety warunkiem niezbędnym do istnienia, jest dla niej źródłem życia i siły.

I oto po długiej, 4-częściowej strofie oraz po westchnieniu dziewczyny pojawia się znów, jak refren, zmodyfikowana zwrotka początkowa:

Już się świt dopalił,
buchnął ognia słup.
Strzelec na oddali,
w domu cień jak duch. [s. 467]

Tak kończy się część ballady oznaczona numerem 1, jej, można powiedzieć, pierwszy rozdział, obejmujący ranek, od świtu do pełni słonecznego dnia. Dzień ten jest niezwykle jasny, promienny, gorący („buchnął ognia słup”) – w domu jednak, jak się zdaje, panuje chłód, królestwo cienia, smutnej pamiątki po strzelcu.

Cytowana przed chwilą króciutka strofka kończąca tę część ballady jest antytetyczna w stosunku do strofki otwierającej utwór. I nic dziwnego, wszystko się bowiem przez ten jeden poranek zmieniło.

Część druga wiersza sprawia wrażenie monologu wewnętrznego prowadzonego przez strzelca, który, szukając tropu zwierzyny, bacznie obserwuje wszystko, co go otacza. Monolog ów pozwala nam spojrzeć na las oczami młodzieńca.

Przędzie drogi nieć
kołujący liść.
Jakże ścieżka płynie,
górami czy w głębinie?
Dzikich jabłek łopot
poświst ptaków tnie.
Modry ptaku, przynieś
pogłos o zwierzynie,
zarzuć tropu nieć
na różowe kły.
Trąbka srebrna zwiedzie
samy i niedźwiedzie,
zarzuć tylko nieć. [s. 467]

Las, przez który jedzie strzelec, jest pełen ruchu. W tej części ballady można dostrzec kolejne podobieństwo do *Świtezianki*, w której strzelec mówi: „Minęło lato, żółkniały liście / I dżdżysta nadchodzi pora”²⁴. W lesie Baczyńskiego najprawdopodobniej także jest jesień – opadający liść kołuje w powietrzu, dojrzewają też dzikie, leśne jabłka. Owoce, spadając poprzez znajdujące się wciąż na drzewie liście, powodują ich gwałtowny szelest, przypominający łopot ptasich skrzydeł. W tym fragmencie dostrzec można zinstrumentalizowanie tekstu już nie tylko za pomocą powtarzających się głosek, ale też przy użyciu onomatopei („łopot”, „poświst”). Zrytmizowanie tej strofy oraz długość wersów wahająca się między 5 a 6 sylabami nadają jej znów charakter pieśniowy. Wrażenie to potęguje dwuwiers „Jakże ścieżka płynie, / górą czy w głębinie?”, będący aluzją do słów starej, wywodzącej się z folkloru ludowo-szlacheckiego, piosenki: „Ty pójdziesz górą, ty pójdziesz górą, / A ja doliną...”. Także i w tej strofie pozostajemy w kręgu podobnej jak przedtem metaforyki: „głębina” lasu w zestawieniu z „płynącą” ścieżką przywodzi na myśl toń wodną. Sytuacja liryczna nabiera w tej części ballady charakteru baśni lub ludowej przypowieści. Uwydatnia się to przez zwrot do ptaka, przypominający baśniowe rozmowy ze zwierzętami, równocześnie jednak zostają tu podkreślone bliskość natury i zespolenie strzelca ze światem przyrody. Ptak ma być strzelcowi pomocnikiem, ma sprowadzić go na trop zwierzyny.

Na polanie białe łanie
w tańcu niosły ciała strąk.
Jedna wiodła je błękitna,
jakby rzeźba wodnych rąk.
Tak cieniami niosły trzepot,
tak w nie słońce nikło blaskiem,
że stawały się jak cienie
drzewem, wodą, liściem, piaskiem.
A za nimi strzelec tropiąc
zgubił luk,
nie wiązane cieniem stopy
kładł w kurzawę chmur.
Trwał szelestem, w taniec nikł,
zmieniał ciało w szklane sny,
zmieniał ręce w wiotkość leszczyn,
ni mu ptak spod stopy tryśnie,
ni mu gałąź nie zatrzeszczy,
kiedy wznosi modry lot
potracając liści strop. [s. 467–468]

Oto kolejna, trzecia część historii strzelca. Podążając za tropem zwierzyny natknął się on na białe łanie, pełne wdzięku oraz, jak to bywa w baśniach i balladach, zwodnicze. Jest w owym stadzie jedna łania-przewodniczka, niezwykła, w kolorze błękitnym, oznaczającym czary lub złudzenie. Słońce nadal łśni, choć już zachodnim blaskiem. Zwierzęta biegnąc zdają się tańczyć. Strzelec podąża ich śladem – już bez łuku, który zgubił gdzieś po drodze (informuje o tym wers zwracający na siebie szczególną uwagę – jest bowiem krótszy niż pozostałe w tej strofie, stanowi punkt zwrotny akcji). Staje się więc bezbronny, lecz mimo że nie może już upolować zwierzyny, idzie za łaniami jak urzeczony, choć chwilami przy-

²⁴ A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Dziela*, t. 1, s. 65.

pominają one cienie, a więc duchy i zjawy. W istocie, zdaje się, że zwierzęta rzuciły urok na strzelca. Zapomina on, po co przyszedł do lasu oraz po co je tropi. Całkiem wolny, bo pozbawiony straży własnego cienia, oddaje się marzeniom (wyraża to przekształcony w metaforę zwrot „błądzić myślami w obłokach”: strzelec kładzie stopy „w kurzawę chmur”). Jednocześnie dzieje się z nim coś niezwyklego – staje się lekki, przejrzysty jak szkło, delikatny i giętki jak leszczynowe witki. Czy to marzenia tylko, czy też czar rzucony przez niezwykle stworzenia? Pojawia się tu także motyw gałązki, podobnie jak w *Świteziance*. Znow jednak wykorzystany odwrotnie niż u Mickiewicza: tam „zwiędła gałązka” szeleściła pod stopą strzelca, tutaj zaś przeciwnie – „ni mu gałąź nie zatrzęszy”. Owe aluzje do ballady Mickiewicza, będące jak gdyby lustrzanym odbiciem tego, co znaleźć można w *Świteziance*, sugerują, że prawdopodobnie strzelca na łowach czeka odmienny los niż nieszczęsnego chłopca znad Świtezi.

W tym samym fragmencie pojawiają się też inne aluzje do ballady Mickiewicza. Ulotne łanie przypominają na zmianę drzewa, wodę, piasek – wszystkie te elementy występują także w *Świteziance*: pod drzewem spotyka się strzelec z dziewczyną, drzewo też jest świadkiem strasznych zdarzeń; woda łechcąc stopy przywodzi młodzieńca do zguby, składając zaś przysięgę, Mickiewiczowski bohater chwyta w dłoń piasek. W obu balladach pojawia się również leszczyna – tutaj strzelec „zmienia ręce w wiotkość leszczyn”, u Mickiewicza natomiast chatka chłopca stoi „pośrodku gęstej leszczyny”²⁵.

Znów się świt wyroił,
minął dzień i noc,
zbladły wodopoje
nad różową wsią. [s. 468]

Kolejny refren też wyznacza upływ czasu – mija następny dzień. Ponownie pojawia się motyw wody – zielone wodopoje, przy których strzelec poił konia, teraz różowieją przy kolejnym wschodzie słońca.

Nie ma strzelca. Panna płacze.
Zanim minął mleczny dzień,
idzie panna modrym lasem,
płacząc niesie strzelca cień. [s. 468]

Akcja w tym fragmencie po raz kolejny przenosi się do domu strzelca. Mijają dni i noce, dziewczyna nie mogąc się doczekać powrotu ukochanego, zasłuchana w „pajęczy śpiew” cienia, wyrusza na poszukiwanie. Las jest „modry” jak woda, dzień zaś biały, jasny – zasnuły go mgły, nie płonie już złotem. Budowa początkowego fragmentu czwartej części ballady jest bardzo regularna – przeplatające się wersy 7- i 8-sylabowe rymują się również na przemian, rymy są dokładne. Nadal więc zostaje tu podtrzymana konwencja pieśniowa, rytm utworu podkreśla jego melodyjność. Pojawiający się w dalszej części ballady paralelizm składniowy dodatkowo uwydatnia ludowo-pieśniową stylizację tekstu.

Na gałęziach promień biały
porozpalał jak płomyki
sierść wiewiórek – rudy mech.

²⁵ *Ibidem*, s. 66.

Wiodły pannę w zagajniki,
wiodły pannę złotym dnem,
wiodły pannę nad jezioro,
gdzie czerwoną kryte korą
drzewa stały. [s. 468–469]

Błade światło oraz cień towarzyszą dziewczynie. I tu, podobnie jak w baśniach, pomogą jej zwierzęta – wiewiórki, jedyny element ożywiający tę martwą biel poetyckiego krajobrazu. Widzimy też postępującą jesień – młoda kobieta idzie „złotym dnem”, a więc ścieżkami usłanymi opadłymi liśćmi i, z pomocą zwierząt, dochodzi do jeziora.

Nad jeziorem zła poświata,
leży strzelec w blasku biały,
a w jeziorze, w kręgach wód,
w kolorowym wieńcu nut
tańczą łanie, niosą taniec
w głąb. [s. 469]

Poświata nad jeziorem, z przydanym jej epitetem „zła”, wywołuje niepokój i wprowadza nastrój grozy, podobnie jak obraz bladego, jakby martwego strzelca. Dziewczyna zauważa też łanie – złowrogo białe, kolor ten jest tu bowiem nacechowany negatywnie, niesie ze sobą zagrożenie i niepokój. Zwierzęta te, niczym Świtezianka u Mickiewicza, tańczą na jeziorze, oddalając się od brzegu ku jego środkowi. Rymy wewnętrzne w przedostatnim wersie cytowanego przed chwilą fragmentu podkreślają płynność owego tańca. Nie ulega jednak wątpliwości, że jeśli strzelcowi stała się krzywda, to z winy tajemniczych zwierząt.

„Wstań, kochany”. Plotła wieniec
z białych rąk.
„Wstań, kochany”. Z nóg mu zdjęła
zaplątany jak sznur trop.
„Wstań, kochany”. Leży strzelec.
Płacze panna i na ziemię
kładzie strzelca cień i klnie się:
„Jeśli cieniem nie umiesz,
jeśli zieleń nie odnowi,
jeśli bicze leż – niech w knieje
sama drzewem skamienieję.
Wtedy, kniejo, z nim mnie zamień
w jeden krwią porosły kamień,
zamień w drzewo”. [s. 469]

Panna błaga strzelca, aby się obudził, usiłuje odpędzić zły czar. Jej zaklęcie uwidacznia się w trzykrotnej anaforze: „wstań, kochany”. Splecione błagalnie ręce („wieniec z dłoni” – aluzja do wianka rusalki z ballady Mickiewicza) są równocześnie wyrazem rozpacz i niepokoju. Dziewczyna wyplątuje nogi strzelca z fatalnej „nici tropu”, która teraz przypomina sznur. Porównanie to wywołuje ponure skojarzenia – zresztą i „nić”, wyraz, który Wyka zaliczył do słów-kluczy w twórczości Baczyńskiego, na ogół nacechowany jest w jego poezji negatywnie²⁶. Tutaj też „nić tropu” prowadzi do zguby, ale jednocześnie jej obecność zrównoważona

²⁶ Zob. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*. Kraków 1961, s. 60–64.

jest przez ów dziewczęcy, ocalający „promień włosów”, nazwany „nicią na dziwną drogę”, która to nić staje się reminiscencją nici Ariadny.

Młoda kobieta płacze, nie chce żyć bez swojego strzelca. Po trzech nieudanych próbach odczarowania go usiłuje znów przebłagać siły natury. Trzykrotny paralelizm składniowy podkreśla intensywność próśb, w których dziewczyna stara się wyjednać pewien układ z tajemniczymi mocami. Jeśli nie odzyska strzelca, pragnie stać się drzewem, i to nie zwykłym, lecz „porosłym krwią”, drzewem straszliwym, cierpiącym, ale też – czerwonym, tak jak i inne drzewa wokół jeziora (sosny?). To natychmiast przywodzi na myśl owo „świadome drzewo” z ballady Mickiewicza, rosnące na brzegu Świtezi i będące świadkiem zaistniałych tam zdarzeń.

Cień u stóp jak motyl drżał.
Zmilkła panna. Strzelec wstał,
zgarnął z powiek ciężkie niebo –
pułap snu.
Ze słonecznych witek promień
jeden wyciął – szczyił łuk.
Wracał strzelec, przy nim panna,
przepłynęli bór do rana.
Już się świt dopalał,
rósł jak mleczny porost.
Trąbka srebrna, złoty łuk.
Utonęli w mleczny puch,
w oplot dłoni, w zachwyty ciał,
tylko cień u stóp im drżał
jak ptak zamyślenia. [s. 469–470]

Dziewczyna przywraca strzelca do życia za pomocą cienia – oddając mu razem z cieniem życie, miłość i duszę, sprawia, że młodzieniec budzi się z dziwnego, śmiertelnego snu. Pierwszą rzeczą, którą zajmuje się po przebudzeniu, jest zrobienie nowego, złotego łuku, który staje się gwarancją bezpieczeństwa. Strzelec z łukiem obroni się nawet przed dziwnym urokiem czarodziejskich zwierząt.

Młodzieniec i dziewczyna wracają do domu przez las, „płyną” przez niego. Podobnie jak w trzech refrenach, ale już w innej formie, zaznaczony jest upływ czasu. Nadchodzi świt, wstaje nowy dzień. Znowu lśnią trąbka i łuk, szczęśliwa para wraca bezpiecznie do domu. Jednak zakończenie to budzi pewien niepokój. Przede wszystkim, mimo połyskujących rekwizytów w ręku strzelca, parę ze wszystkich stron otacza biel. Świt „rośnie jak mleczny porost”, biel zdaje się zagarniać całą przestrzeń. A jest to przecież – jak we wcześniejszych fragmentach – barwa na swój sposób ostrzegawcza; to również barwa dominująca i znacząca w erotykach Baczyńskiego. Także i tutaj, jak się zdaje, sugeruje ona intymny wydzźwięk ostatniego fragmentu wiersza – strzelec i dziewczyna idący przez las „toną w mleczny puch”²⁷. Jednocześnie biel przypomina mgłę i ową „złą poświatą” znad jeziora. Barwa ta ma w *Łowach* podwójne znaczenie: zagrożenia z jednej strony („białe łanie”, „leży strzelec w blasku biały”) i bezpieczeństwa oraz uczucia z drugiej („wieniec z białych rąk”, „mleczny puch”). Należy również pamiętać o tym, że kolor biały pojawia się często w twórczości Mickiewicza i jest tam barwą znaczącą. Jak

²⁷ M. Piwińska (*Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973, s. 274) zauważa: „Biel i milczenie [u Baczyńskiego] towarzyszą największym napięciom emocjonalnym. To, co najbardziej „własne”, jedyne, niepowtarzalne, dla Baczyńskiego prawie zawsze ma kolor bieli i ton ciszy”.

zauważa Marta Piwińska, w *Balladach i romansach*, których koloryt określa ona jako „czarno-biały”, biel odgrywa bardzo istotną rolę.

Biel [...] – o szerokiej gamie odcieni – pojawia się aż czterdzieści jeden lub czterdzieści trzy razy: dwa wypadki naprawdę są wątpliwe. [...] W cyklu Mickiewicza biel to także kolor sukienek umarłych, ich zimnych dłoni, bledziutkich lic, szat strasznych martwic i upiorów. Jezioro Świtez też jest srebrne, sine, białawe. Biel – blada, śnieżna, łabędzia, bladawa – mieni się wielu odcieniami. Występuje najczęściej ze wszystkich barw i prawie zawsze jest niesamowita. [...] „Wtem jakaś białość nagle mię otoczy” – o ile bardziej niesamowita jest ta przemiana niż metamorfoza Krysi w rybkę, opisana tak szczegółowo... Białość jest kusząca i niebezpieczna. Jej dotknięcie grozi „straszłą chorobą” i śmiercią – jak dotknięcie białych kwiatów-carów²⁸.

Nie sposób nie zauważyć, że znaczenie koloru białego w *Łowach* w wielu punktach odpowiada semantyce bieli w balladach Mickiewicza.

Mimo że strzelec i dziewczyna są szczęśliwi i zakochani, ostatnie dwa wersy zaburzają łagodność zakończenia: „tylko cień u stóp im drżał / jak ptak zamyślenia”. Niepokojące to słowa, niepokojące drżenie i zastanawiające zamyślenie cienia. Słowa te uświadamiają z całą mocą, jak dziwne, niezrozumiałe i tajemnicze było to, co spotkało strzelca nad jeziorem. Narrator w balladzie Mickiewicza opowiadał historię znad Świtezi tak, jakby był jej bezpośrednim świadkiem. Nie rozumiał do końca tego, co się wydarzyło, jednak opisał wszystko, co widział i słyszał. U Baczyńskiego zaś brak świadka wydarzeń, które miały miejsce nad jeziorem. Sytuacja tutaj wydaje się jeszcze bardziej groźna niż u Mickiewicza, ponieważ narrator i czytelnik nie wiedzą nic. Nie mamy najmniejszego pojęcia, co przydarzyło się strzelcowi, kim lub czym były łanie, jaka była ich niezwykła moc, w jaki sposób zwabiły młodzieńca nad jezioro i co spowodowało jego dziwny, twardy sen, z którego mógłby się nie obudzić. Można nawet odnieść wrażenie, że sam strzelec nie jest całkiem świadomy tego, co przeżył. Jedynie cień – dusza, miłość, zdaje się wiedzieć wszystko.

Ballada Baczyńskiego przedstawia historię strzelca w sposób odwrotny do tego, jak swoją opowieść poprowadził narrator w *Świteziance*. Przede wszystkim opowiadający u Mickiewicza istnieje jako „ja” nadawcze, bardzo wyraźnie wyeksponowane, o czym szczególnie świadczą zwroty typu: „j a nie wiem”²⁹. Narrator Baczyńskiego pozostaje w ukryciu, nie ujawnia się, chwilami zaś możemy odnieść wrażenie, że pewne fragmenty historii opowiada sam strzelec. U Mickiewicza narrator jest przy bohaterze cały czas, śledzi każdy jego krok; u Baczyńskiego opowiadający towarzyszy młodzieńcowi do momentu najciekawszego, w którym akcja urywa się i przenosi w inne miejsce, do dziewczyny i cienia. Najbardziej intrygująca część opowieści pozostaje więc wielkim niedopowiedzeniem oraz tajemnicą. Nie jesteśmy w stanie poznać wydarzeń, które zaszły po tym, jak strzelec zgubił łuk i podążył za zwierzyną. Jednak mimo dwóch całkowicie odmiennych sposobów opowiadania istnieją w obu balladach punkty wspólne, których pokrewieństwo nie pozostaje

²⁸ M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów” Mickiewicza*. W zb.: *Trzynaście arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak, M. Gumkowski. Warszawa 1996, s. 27–30.

²⁹ Tych samych słów używa zresztą narrator w *Paniczu i dziewczynie* (s. 153): „Siadł [panicz], ostrogą spina, / Nie widać młodego; / Westchnęła dziewczyna, / Ja nie wiem, dlaczego”.

wia żadnych wątpliwości, a które już częściowo zostały wskazane. W poświęconej Baczyńskiemu książce Wyka wspominał, że pewne spośród utworów poety „świecą odbitym blaskiem tradycji romantycznej”, w tym *Łowy* – „blaskiem ballad Mickiewicza”³⁰. Wydaje się jednak, iż porównanie tekstu Baczyńskiego do ballad Mickiewicza razem wziętych jest zbyt ogólne, a twierdzenie o odbitym jedynie ich blasku pomniejsza rzeczywisty stopień nie tylko nawiązania, ale i dialogu Baczyńskiego z wieszczem. *Łowy* to utwór, który w sposób niezwykle staranny i przemyślany odnosi się właśnie do *Świtezianki*. Mniej widoczne na pierwszy rzut oka nawiązanie do tej romantycznej ballady Baczyński podkreśla na samym wstępie aluzją łatwiej dostrzegalną dla czytelnika dobrze znającego twórczość Mickiewicza, mianowicie wyraźnym nawiązaniem do *Panicza i dziewczyny*. Wiersz *Łowy* zawiera elementy łączące go z oboma utworami romantycznymi, dzięki czemu wszystkie trzy teksty komponują się w całość, zająbiają się, kształtując dialog.

Oprócz wykreowania bohaterów podobnych do bohaterów *Świtezianki* – strzelca i dziewczyny – Baczyński od początku do końca utworu stosuje metafory zbudowane z wyrazów związanych semantycznie z wodą. Mamy tu więc określenia takie jak: „zielona woda”, „potok z trąbki”, „rzeka sosen”, „oczy świtem mokre”, „tonał strzelec”, „ścieżka płynie”, błękitna łania jest „jakby rzeźba wodnych rąk”; „zbladły wodopoje”, „przepłynęli bór”, „utonęli w mleczny puch”. Niezwykle nagromadzenie metafor, porównań i epitetów z jednego kręgu semantycznego nakazuje zastanowić się, dlaczego akurat w taki sposób postanowił poeta ukształtować ów utwór. Odpowiedź nasuwa się sama. Strzelec i dziewczyna automatycznie przywołują wspomnienie bohaterów Mickiewicza. Akcja *Świtezianki* toczy się od początku do końca nad jeziorem. Aby więc utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że wpadł na właściwy trop widząc w bohaterach *Łowów* odbicie bohaterów *Świtezianki*, Baczyński wciąż na nowo wywołuje u niego w taki lub inny sposób skojarzenia związane z wodą. Tak więc, nieustannie potwierdzając trafną intuicję odbiorcy, doprowadza go ostatecznie nad jezioro, nad którym, tak jak u Mickiewicza, rozegrała się najistotniejsza część przygody młodego strzelca. Analogicznie do *Świtezianki* wynurzającej się z fal jeziora i tutaj łanie tańczą na jego środku, doprowadziwszy do końca swoje czarowanie.

Zauważalne jest również podobieństwo wykorzystanych w obu utworach zabiegów poetyckich i całej konstrukcji ballad. Czesław Zgorzelski analizując *Świteziankę* stwierdzał m.in.:

metoda podwajania cząstek analogicznych [...] wiąże się z zasadą śpiewnego ukształtowania tej ballady, ciężącej podobnie jak w *To lubię* ku systemowi równoległego parzystego układu poszczególnych elementów języka. [...] W *Świteziance* funkcja powtórzeń i paralelizmów składowo-rytmicznych [...] służy zwiększeniu poetyzacji wprowadzonego tu materiału językowego, nadaje mu piętno uniesionej emocjonalnie wypowiedzi, stwarza złudzenie bliskiego, uczuciowego stosunku mówiącego podmiotu do świata zdarzeń, postaci i ich otoczenia, wzmagając w ten sposób liryczne akcenty relacji. Najwyraźniej ujawnia się to w powtórzeniach typu bezpośrednich lub bliskich sobie podwojeń³¹.

Tutaj Zgorzelski podaje przykłady zaczerpnięte ze *Świtezianki*, m.in.:

³⁰ Wyka, *op. cit.*, s. 51.

³¹ Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza. „Świtezianka”*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 2001, s. 285–286.

Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody!
 Bieży i patrzy, patrzy i bieży.
 A gdzie przysięga? gdzie moja rada?³²

Podobne powtórzenia możemy znaleźć również u Baczyńskiego:

Trąbka srebrna, z trąbki potok.
 [...] pozostawił cień dziewczynie,
 w domu cień zostawił.
 [...] ni on płomień, ni on duch,
 ni on włosów twoich puch,

Zgorzelski zauważa też, że początek ballady Mickiewicza

rozwija się konsekwentnie na zasadzie powiązania dwuczłonowej anafory z paralelizmem składowo-rytmicznym w budowie sąsiednich wersów:

J a k i ż to chłopiec, piękny i młody?
 J a k a to obok dziewczica?
 [.]
 O n a m u z kosza daje maliny,
 A o n j e j kwiatki do wianka;
 P e w n i e kochankiem jest tej dziewczyny,
 P e w n i e to jego kochanka.
 [.]
 M ł o d y j e s t strzelcem w tutejszym borze,
 K t o j e s t dziewczyna? ja nie wiem.
 S k ą d p r z y s z ł a? – darmo śledzić kto pragnie;
 G d z i e u s z ł a? – nikt jej nie zbada.
 J a k mokry jaskier wschodzi na bagnie,
 J a k ognik nocny przepada³³.

I znowu możemy odnaleźć u Baczyńskiego podobny zabieg, stosowany niemal od samego początku ballady:

J e s z c z e za nim chustką wiała,
 j e s z c z e włosów promień dała,
 n i b y nić na dziwną drogę,
 n i b y przypomnienia ogień [...]
 T o n ą ł strzelec w złoty puch,
 t o n ą ł w olchach i dębinie,
 [.]
 z m i e n i a ł ciało w szklane sny,
 z m i e n i a ł ręce w wiotkość leszczyn,
 n i m u p t a k spod stopy tryśnie,
 n i m u g a ł ą ż nie zatrzeszczy,

Po zemście, która następuje pod koniec ballady Mickiewicza, dochodzi też, jak zauważa Zgorzelski, do stopniowego powracania w konstrukcji utworu do strof początkowych. Pojawiają się one, przekształcone, w samym zakończeniu ballady,

³² *Ibidem*, s. 286.

³³ *Ibidem*, s. 287.

„zabarwione emocjonalnym odbłaskiem katastrofy”. Najpierw powraca zmieniona zwrotka zawierająca przestrożę, następnie jedna strofa ze środka wiersza i ostatecznie – przekształcone trzy strofy z jego początku³⁴.

I znów zauważamy podobną konstrukcję w balladzie Baczyńskiego. Zakończenie *Łowów* jest przekształconym początkowym fragmentem utworu.

Już się świt wyroił
kolorem jagody.
[.]

Trąbka srebrna, ciała luk.
Tonął strzelec w złoty puch, [s. 466]

– brzmi początek ballady, której końcowe zwrotki są jak gdyby autorską parafrazą fragmentu otwierającego utwór:

Już się świt dopalał,
rósł jak mleczny porost.
Trąbka srebrna, złoty luk.
Utonęli w mleczny puch, [s. 470]

Istniejące – przy wszystkich różnicach – podobieństwa obu tekstów nie pozostawiają wątpliwości, że ballada *Łowy* jest dialogiem ze *Świtezianką*. Na czym jednak ów dialog polega?

Utwór Mickiewicza jest historią młodego chłopca, który złamał przysięgę w chwili, kiedy został podstępnie wystawiony na próbę. Za zdradę ukarano go z niezwykłą surowością, choć przecież próbował zwalczyć pokusę. Nic jednak nie jest w stanie go usprawiedliwić. Znikąd też nie nadchodzi pomoc, młody strzelec przepada na zawsze w odmętach jeziora, a jego dusza pozostaje zaklęta w drzewie.

Bohater ballady Baczyńskiego również podąża za uwodzicielskimi łaniami, zostawiwszy w domu ukochaną. Jednak, jak się zdaje, nie ulega urokowi do końca, odnajduje się bowiem na brzegu jeziora – nie podążył więc za zwierzętami na głębinę. Nie jest też sam – kochająca dziewczyna przychodzi mu na pomoc i ostatecznie ratuje go, oddając mu cień, duszę i życie, aby następnie zabrać strzelca do domu. Bohater ballady, mimo iż bez broni i bez strzegącego go cienia, opiera się tajemniczej pokusie. Jeśli wziąć pod uwagę, że wiersz miejscami ma charakter erotyku, można uznać, iż młodzieniec zostaje ocalony dzięki uczuciu i pamięci. Na pożegnanie dziewczyna dała mu przecież „promień włosów [...] niby przypomnienia ogień”. Ten erotyk w kostiumie ballady jest więc wyznaniem miłości. Uczucie takie jak w *Świteziance*, zdaje się mówić poeta, jednostronne i słabe, jest niewiele warte. *Łowy* to utwór opowiadający o sile prawdziwej miłości, o wzajemnym wsparciu kochających się ludzi i o tym, że potęga uczucia nie pozwoli kochającemu człowiekowi zejść na manowce, choćby nawet zdarzyło mu się zagubić. Dlatego też strzelec Baczyńskiego wyszedł zwycięsko z próby wierności, co nie udało się bohaterowi *Świtezianki*. Jemu nie mogło się udać – miłość silna i zwycięska musi być bowiem wzajemna i gotowa na poświęcenie. I taka jest właśnie u Baczyńskiego. Jego strzelec jest zaprzeczeniem strzelca ze *Świtezianki* i jednocześnie jak gdyby wzbogaconą o duszę kontynuacją panicza z wiersza Mickiewicza i Odyńca. *Łowy* mogłyby być dalszym, skompli-

³⁴ *Ibidem*, s. 290–291.

kowanym ciągiem tej prostej historii z opłotków. Druga perspektywa ballady Baczyńskiego to zwycięstwo nad śmiercią, symbolizowaną przez łanie. Strzelec, idąc za nimi, podąża za śmiercią, tropi ją, choć wcale nie to miał w planie. Śmierć bowiem spotyka się niespodziewanie. Dusza i życie pozostawione w domu pod postacią cienia, pod opieką kochającej kobiety, nie mogą uratować go od tej – jak mogłoby się wydawać – ostatniej drogi. Wyprawa strzelca jest tropieniem śmierci, która nie pozwala się schwytać, ale raczej prowadzi do zguby idącego jej śladem człowieka. Jednak znów siła uczucia przybyłej z ratunkiem dziewczyny przynosi ocalenie. Życie zostaje przywrócone strzelcowi, lecz zamysłony cień drży: wie, że nie zawsze tak będzie i że przyjdzie czas, kiedy rozłączy się ze strzelcem już na wieki.

W balladzie tej intertekstualne nawiązanie do *Świtezianki* jest całkowicie jawne i świadomość tego odniesienia jest koniecznym warunkiem przy lekturze *Łowów*. Mamy tu do czynienia z nawiązaniem do gatunku (ballada), do tematu (strzelec zwodzony przez czarodziejские istoty), do poszczególnych motywów (m.in. para głównych bohaterów, las, jezioro, jesień jako czas akcji), do poetyki (paralelizmy, powtórzenia, melodyjność i rytmiczność utworu, stylizacja na ludowość). Ostateczne przesłanie utworu jest zaś dyskusją z ludowością, pojmowaną tak, jak ją rozumieli romantycy. W *Świteziance*, podobnie jak w innych balladach Mickiewicza, po przewinieniu nieodwołalnie musi nastąpić kara. Układ taki jest odbiciem porządku moralnego szczególnie wyraźnego w utworach o proveniencji ludowej. Tymczasem Baczyński poza tę ludowość wykracza – widoczna jest ona jedynie na poziomie stylistyki. Psychologiczny oraz metafizyczny wymiar miłości strzelca i dziewczyny stoi w sprzeczności z występującym w romantycznych balladach porządkiem; kara za potencjalną zdradę w ogóle nie wchodzi tu w grę. Cień-dusza, dzięki któremu dziewczyna przywraca życie strzelcowi, jest wyniesieniem metafizycznego charakteru miłości ponad cielesność. Zespolecie duchowe jest prawdziwym i najważniejszym elementem uczucia; czyny dokonywane przez istotę fizyczną tracą znaczenie na rzecz owego duchowego porozumienia.

Ballada *Łowy* jest chronologicznie pierwszym utworem w dorobku Baczyńskiego będącym tak wyraźnym i nie pozostawiającym wątpliwości nawiązaniem do dzieł Mickiewicza – ale też nie jest odniesieniem ostatnim. Kolejne po *Łowach* powstają w niedługim czasie. Wydaje się, że poeta przeprowadził w swoich wierszach poważny dialog z Mickiewiczem. Rozpoczyna się on drobnymi reminiscencjami i aluzjami, aby następnie stać się wyraźną dyskusją – początkowo na płaszczyźnie formalnej, ostatecznie zaś odnoszącą się do idei zawartych w dziełach Mickiewicza. Słowacki, jak się zdaje, jest obecny w większej niż Mickiewicz liczbie wierszy Baczyńskiego; młody poeta czerpał z jego idei mesjanizmu, inspirował się poezją mistyczną – można też zauważyć pewne podobieństwa w ogólnie pojętej stylistyce. W gruncie rzeczy jednak nie jest to tak wiele. Należałoby stwierdzić, że z dzieł Mickiewicza zaczerpnął Baczyński więcej różnorodnych elementów (które rozwinął potem na swój sposób), choć wierszy odwołujących się do twórczości autora *Dziadów* jest mniej niż tych nawiązujących do Słowackiego. Odniesienia do Mickiewicza u Baczyńskiego uwidaczniają się na ogół w perfekcyjnie dopracowanych i sięgających głęboko do źródła pojedynczych tekstach – każdy z nich bierze od autora *Dziadów* coś innego; nie

kontynuują wszystkie jednego nurtu myśli czy twórczości Mickiewicza, ale korzystają z całego bogactwa jego poezji. Droga, która prowadzi Baczyńskiego przez dzieła Mickiewicza, bardzo ciekawa i wiodąca przez rozmaite zaułki, zdecydowanie warta jest przesłedzenia i dokładnego zanalizowania.

Abstract

EMILIA MUSIEROWICZ-KIEREŚ
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

THE SHOOTER AND THE GIRL. ON KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI'S BALLAD "CHASE"

The article is an attempt to (and a proposal of) a new reading of Krzysztof Kamil Baczyński's poetry.

Initially, analyzing the ways of functioning of the romantic tradition and its different faces in the Inter-War period – the epoch which shaped the young Warsaw poet – the author starts a polemic with the legend of "second Słowacki". Granted the existence of reception stereotype, according to which Baczyński's references to the romantic tradition are made mainly to the author of *King-Ghost*, the author maintains that it is advisable to find in his poetry also (and presumably above all) the traces of Mickiewicz. The author thus carries out an analysis and interpretation of two ballads: Baczyński's *Chase* and Mickiewicz's *Water Nymph*. The conclusion leads the author to the statement that with great certainty the romantic tradition in Baczyński's poetry develops via dialogue and polemics with the author of *The Forefathers*.