

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH UNIwersYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO



SCRIPTA HUMANA

VOL. 18

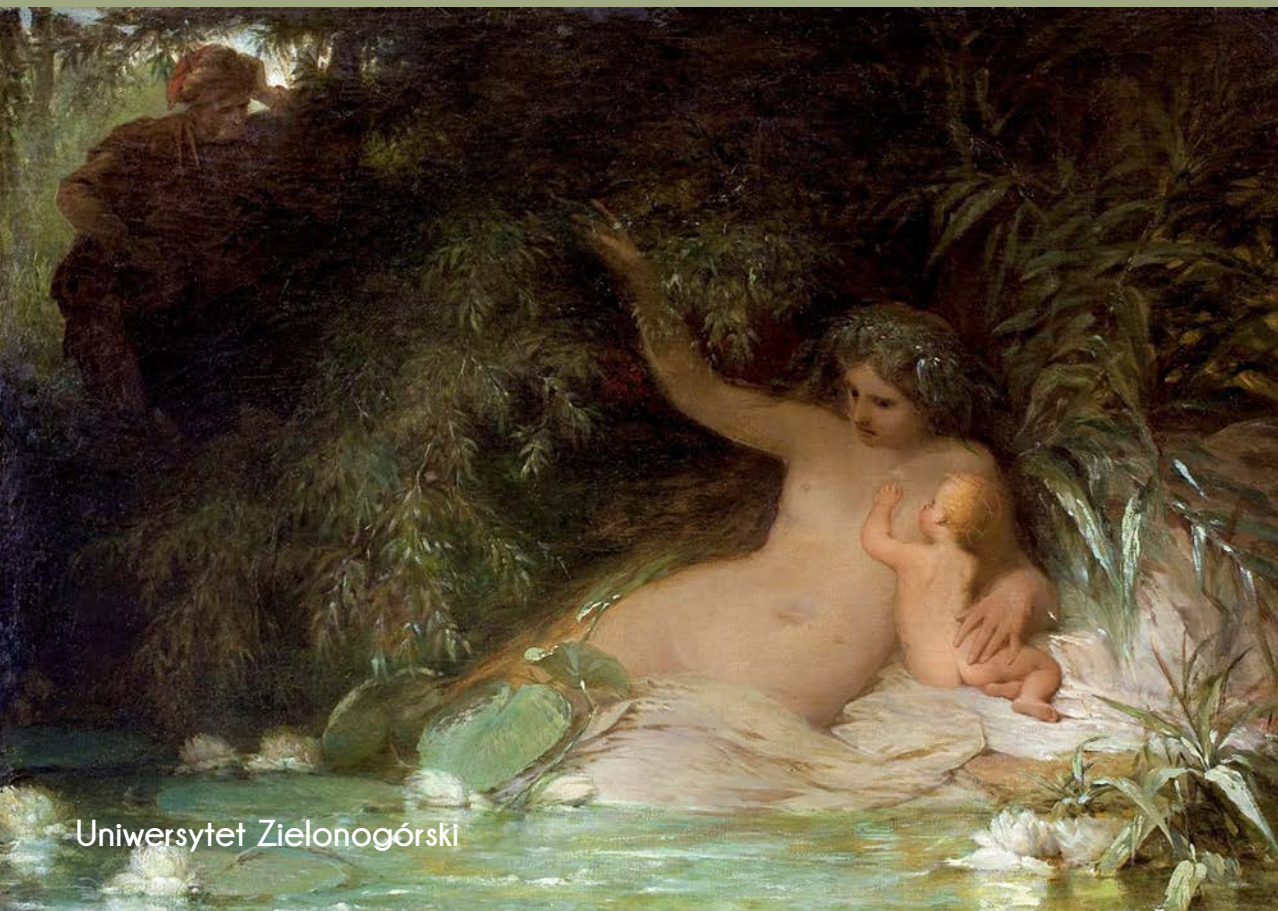
Mickiewicz i jego dziedzictwo.

W 200. rocznicę wydania

Ballad i romansów

REDAKCJA NAUKOWA

Dorota Kulczycka, Marta Ruszczyńska



Uniwersytet Zielonogórski

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH
Uniwersytetu Zielonogórskiego

/

**Scripta
Humana
Vol. 18**

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Dorota Kulczycka (redaktor naczelny), Wolfgang Brylla (zastępca redaktora naczelnego),
Małgorzata Łuczyk, Magdalena Steciąg, Marzanna Uzdzička, Paweł Zimniak

RADA REDAKCYJNA SERII

Magda Mansour Hasabelnaby (Egipt), Karel Komárek (Czechy), Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja),
Leszek Libera (Niemcy), Jarosław Ławski, Piotr Michałowski, Małgorzata Mikołajczak,
Laura Quercioli Mincer (Włochy), Alexander Wöll (Niemcy)

W serii ukazały się:

- Interpretacje i reinterpretacje*, red. D. Kulczycka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2013 (t. 1)
Historia i historie, red. D. Kulczycka, R. Szyber, Zielona Góra 2014 (t. 2)
Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja, red. D. Kulczycka, A. Narolska, Zielona Góra 2014 (t. 3)
„Obcy świat” w dyskursie europejskim, red. N. Bielniak, D. Kulczycka, Zielona Góra 2015 (t. 4)
Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem, red. M. Ruszczynska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka,
Zielona Góra 2016 (t. 5)
Literatura a film, red. D. Kulczycka, M. HERNIK-MŁODZIANOWSKA, Zielona Góra 2016 (t. 6)
American Literature and Intercultural Discourses, red. A. Łobodziec, I. Filipczak, Zielona Góra 2016 (t. 7)
Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II, cz. 1, red. E. Bednarczyk-Stefaniak,
A. Seul, Zielona Góra 2017 (t. 8)
Kryminał. Okna na świat, red. M. Ruszczynska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016 (t. 9)
Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II, cz. 2, red. D. Kulczycka, A. Seul,
Zielona Góra 2018 (t. 10)
Kobiety-pisarki, kobiety-bohaterki, red. N. Bielniak, A. Urban-Podolan, Zielona Góra 2019 (t. 11)
From Essentialism to Choice: American Cultural Identities and Their Literary Representations, red. A. Ło-
bodziec, B.N. Fondo, Zielona Góra 2018 (t. 12)
Zesrebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze, red. D. Kulczycka, Zielona Góra 2018 (t. 13)
Modernism Re-visited, red. U. Gołębiowska, M. Kubasiewicz, Zielona Góra 2019 (t. 14)
Liminality and Beyond: Conceptions of In-betweenness in American Culture and Literatura, red. A. Mobley,
B.N. Fondo, J. Filipczak, Zielona Góra 2020 (t. 15)
Na ścieżkach biografii i autobiografii, red. A. Seul, Zielona Góra 2021 (t. 16)
Świat Kresów Wschodnich w literaturze i w przekazach historycznych, red. E. Brzezińska, M. Jazownik,
L. Jazownik, Zielona Góra 2021 (t. 17)

STARANIEM I NAKŁADEM JEDNOSTEK

Uniwersytetu Zielonogórskiego
Wydziału Humanistycznego
Instytutu Filologii Germańskiej
Instytutu Filologii Polskiej
Instytutu Neofilologii

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH
Uniwersytetu Zielonogórskiego

/
**Scripta
Humana
Vol. 18**

Zielona Góra 2024

Mickiewicz i jego dziedzictwo.

W 200. rocznicę wydania

Ballad i romansów

Redakcja naukowa

Dorota Kulczycka, Marta Ruszczyńska

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*), Andrzej Bisztyga, Bogumiła Burda,
Eugene Feldshtein, Beata Gabryś, Magdalena Gibas-Dorna,
Jacek Korentz, Tatiana Rongińska, Franciszek Runiec (*sekretarz*)



RECENZJA

Wiesław Ratajczak

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Anna Strzyżewska

REDAKCJA

Kinga Dolczewska

SKŁAD

Arkadiusz Sroka

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Kalisiak, Anna Strzyżewska

Na okładce: Ludwik Kurella, *Rybka (według ballady Adama Mickiewicza)*,
olej na płótnie, 1869, Wikimedia Commons (domena publiczna)

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2024

ISBN 978-83-7842-522-9

ISSN 2657-5906

https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rus

OFICyna WYDAWNICZA UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO
65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariat@ow.uz.zgora.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
Olaf Kryowski	
Idea wspólnoty etnolingwistycznej Słowian w prelekcjach paryskich Mickiewicza ...	11
Marta Ruszczyńska	
O postaci Świtezianki-Ondyny w balladzie Mickiewicza	23
Katarzyna Węgorowska	
Ciekawostki o przyszłym wieszczu zwerbalizowane w komentarzach Emilii Kiereś do <i>Ballad i romansów</i> Adama Mickiewicza	37
Aneta Narolska	
Od pragnienia wolności do zdrady. Ewolucja motywu pasterki we wczesnych utworach Mickiewicza	49
Dorota Kulczycka	
Obecność Adama Mickiewicza w dziełach Julii Hartwig	61
Jakub Rawski	
Reinterpretacja i renarracja ballady Adama Mickiewicza w filmie <i>Świtezianka</i> Julii i Mai Bui Ngoc	75
Joanna Wawryk	
<i>Romantyczność 2022</i> – rocznicowe obrachunki i wyzwania współczesności	89
Indeks.....	111

WSTĘP

*który żywi i zachwyca
który się w krew narodu zmienia
poezja Mickiewicza
sto lat nas karmi
ten sam chleb
siłą uczucia
rozmnożony*

Tadeusz Różewicz, *Chleb*

Do rąk Czytelnika oddajemy kolejny tom monografii z serii „Scripta Humana”. W 2022 roku, kiedy przystępowaliśmy do dzieła, ze wszystkich powodów podejmowanej inicjatywy jeden był najważniejszy: w tym czasie poloniści (lecz czy tylko poloniści?) obchodzili 200-lecie wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza, a tym samym inauguracji polskiego romantyzmu. Wiele ośrodków naukowych w całej Polsce, ale także za granicą, uczciło tę okoliczność sympozjami, konferencjami, numerami specjalnymi czasopism naukowych, prelekcjami. Również pracownicy Uniwersytetu Zielonogórskiego, przede wszystkim będący członkami Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, wraz z gośćmi z innych uczelni podjęli trud wspólnych rozmów o Tym, który na zawsze wzbogacił język polski i dał światu wspaniałe arcydzieła poetyckie, dramatyczne, prozatorskie i publicystyczne. Dziś, w dobie przewartościowania niemal wszystkiego, co związane z literaturą i kulturą, brzmi to archaicznie i mało przekonująco; jednak Czytelnicy zainteresowani tomem mogą się przekonać, że „nie da się uciec” od Mickiewicza, od uroku jego dzieł, od inspiracji, jaka z nich płynie, od wpływu – również na film, na teatr, na współczesną poezję czy współcześnie prowadzoną myśl historyozoficzną. Tą ostatnią podzielił się z obradującymi profesor Olaf Krykowski z Uniwersytetu Warszawskiego. Najwięcej rozmów, co ciekawe, oscyloowało wokół tematu *Ballad i romansów* (i innych wczesnych utworów wiesz-cza). Prelegenci: Marta Ruszczyńska, Olaf Krykowski, Katarzyna Węgorowska, Aneta Narolska, Dorota Kulczycka, Joanna Wawryk, Jakub Rawski i niedrukująca tu swojej wypowiedzi Małgorzata Burta oraz dyskutanci uczestniczący w sympozjum udowodniali, a raczej – potwierdzali, że dzieła te żyją nadal, aczkolwiek w nowych, nieraz – co prawda – obrazoburczych wersjach i w nowych formach, jak komentarz, film, współ-

czesna poezja itd. Większość wystąpień uwieczniamy w niniejszej monografii. Jak zauważył Recenzent tomu – profesor Wiesław Ratajczak, mówienie dziś o Mickiewiczu to tak naprawdę mówienie o aktualnych czasach i problemach:

Po poznaniu tomu można być mocniej przekonanym, że jest autor *Ballad i romansów* poetą żywym, nieustannie domagającym się osobistej i pogłębionej refleksji, pragnącym nowych odczytań, często podejmowanych ze świadomością ryzyka, i co bardzo istotne – studia te charakteryzują romantyzm jako fundament refleksji o wielu, często najistotniejszych problemach naszej współczesności.

Pytaniem otwartym pozostaje, w jakim kierunku pójdzie w przyszłości dialog z poetą, o którym Zygmunt Krasiński, na wieść o śmierci wieszczka, stwierdził w liście do Adama Sołtana: „On był dla ludzi mego pokolenia i miodem, i mlekiem, i żółcią, krwią duchową. My z niego wszyscy. On nas był porwał na wzdętej fali natchnienia swego i rzucił w świat”...

Rok jubileuszowy przyniósł wiele refleksji związanych z obecnością dzieł Mickiewicza w przestrzeni edukacyjnej na różnych poziomach: od szkoły podstawowej aż po akademicką. Dowodzi to, że zainteresowanie twórczością wieszczka nie słabnie, choć dla współczesnej młodzieży z całej spuścizny Mickiewicza, jak wynika z badań, najbardziej znaczące i wciąż żywotne okazały się *Dziady* oraz właśnie – *Ballady i romanse*, a mniejszym zainteresowaniem cieszy się obecnie liryka wieszczka. Z pewnością jednak, co uświadomiła nam również pokonferencyjna dyskusja, twórczość poety wymagałaby od nauczycieli zdecydowanie innych narzędzi i nowego dydaktycznego przekazu, które byłyby na miarę XXI wieku. Tym współczesnym przekazem mógłby być właśnie filtr intertekstualności i intermedialności, co uwidoczniło się również w czasie konferencji o Mickiewiczu, gdyż w dwóch referatach w perspektywie realizacji filmowych nowe życie uzyskała ballada *Świtezianka*. Przejawem tej inspiracji zdaje się również jeden z modnych nurtów literatury, określane mianem *folk noir*, także aktywny w popkulturze. Autor *Dziadów* nie po raz pierwszy udowodnił, że jego twórczość doskonale przekłada się na język współczesności, a pokazały to inne rocznicowe publikacje. Przykładem jest pisany 13-zgłoskowcem *Wypiór* Grzegorza Uzdańskiego – poemat dygresyjny, będący zarówno alternatywną opowieścią o biografii Mickiewicza, jak i o naszej złożonej i często dramatycznej rzeczywistości. Tego ostatniego dowodzi też projekt antologii *Romantyczność 2022*, o którym pisze w swoim artykule Joanna Wawryk. Oba wymienione przykłady, bardzo różne przecież autorskie przedsięwzięcia, dowodzą wciąż niesłabnącej siły tradycji Mickiewiczowskiej oraz samego romantyzmu. Zapewnie jest tak, jak pisze w swojej recenzji Wiesław Ratajczak, że „współcześni autorzy odkrywają Mickiewicza w rzeczach domowych, łączą obecność tradycji z konkretnymi przedmiotami czy realnymi miejscami”. I to wydaje się najważniejsze w tym rocznicowym dyskursie z mickiewiczowską tradycją. Pewne jest, że nie stała się ona

dla nas tylko pomnikową, oficjalną i okolicznościową dekoracją, ale weszła bardzo głęboko do naszej zbiorowej świadomości. Jednocześnie, co należałoby podkreślić, Mickiewicz to również romantyzm, gdyż ten właśnie poeta stał się jego najpełniejszą emanacją zarówno w pierwszej połowie XIX stulecia, jak też przez cały ten i następny wiek, w dalszym ciągu pozostając ambasadorem nurtu w czasach współczesnych. To właśnie do tej tradycji odwołujemy się w trudnych momentach dziejowych, domagając się, aby komentowała ona naszą współczesność, gdyż parafrazując słowa Zygmunta Krasińskiego – „z tej tradycji wszyscy jesteśmy ulepieni”. Oddając w ręce Czytelnika tom studiów o Mickiewiczu, jako redaktorki jesteśmy przekonane, że będzie on interesującą i inspirującą lekturą, w której odnajdzie on zarówno współczesne oblicze poety, jak i jego wciąż żywą tradycję.

*Dorota Kulczycka
i Marta Ruszczyńska*

Olaf Kryowski

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-7778-856X

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr1

IDEA WSPÓLNOTY ETNOLINGWISTYCZNEJ SŁOWIAN W PRELEKCJACH PARYSKICH MICKIEWICZA*

1. Uwarunkowania ideowe i historyczne

Jedną z kluczowych inspiracji do poszukiwania wspólnych początków ludów słowiańskich stanowiła dla romantyków filozofia Johanna Gottfrieda Herdera. W przeciwieństwie do stereotypów i fantasmagorii, tworzonych w okresie oświecenia przez przedstawicieli świata zachodniego na temat Europy wschodniej jako krainy zasiedlonej przez plemiona barbarzyńskie, egzotyczne, które dopiero trzeba ucywilizować, Herder ujrzał w Słowianach grupę ludów posługującą się językiem wysoko rozwiniętym. Zauważył, że dysponują oni ogromnym potencjałem kulturowym, który na razie jeszcze nie został wykorzystany. Poglądy, które Herder głosił m.in. w Weimarze, oddziaływały bezpośrednio nie tylko na Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera, lecz także na studiującego w tym mieście Jana Kollára. Dodatkowo dzięki *Rozprawie o pochodzeniu języka* stały się one popularne wśród niemieckich teoretyków języka i filozofów (Wilhelm Humboldt, Johann Gottlieb Fichte, Ernst Moritz Arndt i in.) oraz czeskich i słowackich poetów, lingwistów i historyków (m.in. Ján Benedikti, Pavol Josef Šafárik, Juraj Palkovič). Można powiedzieć, że czerpanie inspiracji z myśli Herdera legitymizowało poglądy ówczesnych intelektualistów, a także sprawiało, że ich twórczość odbiorcy mogli poznać w szerszym kontekście historii idei politycznych. Zaczęli oni tworzyć różne koncepcje zjednoczenia się narodów słowiańskich mówiących dialektami jednego języka, którym, jak sądzili, pierwotnie posługiwała się cała Słowiańszczyzna.

Idea wywodząca tożsamość danego narodu z języka, określana przez badaczy mianem językowego nacjonalizmu¹, stała się niewygodna dla porządku monarchistycznego odradzającego się w Europie po wojnach napoleońskich. W prelekcjach paryskich,

* Artykuł stanowi okrojona wersję dłuższego anglojęzycznego studium: *Adam Mickiewicz and the Concept of the Ethnolinguistic Unity of the Slavs*, opublikowanego w czasopiśmie literaturoznawczym afiliowanym przy The Pennsylvania State University (USA): „Interdisciplinary Literary Studies” 2022, Vol. 24, No. 1, s. 1-32.

¹ Więcej na temat pojęcia językowego nacjonalizmu (*linguistic nationalism*) zob. [w:] J. Connelly, *From utto sinto Nations. A History of Eastern Europe*, Princeton 2020, s. 80-107.

które Mickiewicz wygłaszał w Collège de France w latach 40., a więc w okresie trwania represji, jakie zaborcy (szczególnie carska Rosja) stosowali wobec narodu polskiego po powstaniu listopadowym, idea jedności Słowian siłą rzeczy została skonfrontowana z aktualną sytuacją polityczną, w jakiej się oni znaleźli. Mickiewicz zgłębiał więc jednocześnie dwa nurty pojmowania narodowości w kontekście Słowian. Pierwszy, inspirowany myślą Herdera, reprezentowany przez Kollára i innych niemieckich oraz czeskich i słowackich myślicieli, mówił o jedności etnicznej Słowian i wywodził ją ze wspólnego, choć rozbitego na różne dialekty, języka, którym posługiwała się społeczność słowiańska. Drugi nurt, bardziej kompleksowy, zwracał większą uwagę na uwarunkowania historyczne i polityczne, które nakazywały tę jedność kwestionować i zdać sobie sprawę, że jest ona niemożliwa do urzeczywistnienia.

Jednym z fundamentów idei jedności Słowian wywodzonej ze wspólnego języka było nagminne wśród ówczesnych intelektualistów odwoływanie się do jego źródeł za pośrednictwem pseudoetymologii. Przedstawiciele tego nurtu wiązali język z charakterem mówiącego nim ludu² i ustalali pochodzenie lub pierwotne znaczenie wyrazów (na przykład nazw miejscowych) na podstawie analizy nie tyle ich budowy morfologicznej, ile przypadkowych podobieństw brzmieniowych.

Stanowisko odnoszące się do uwarunkowań historycznych nie było tak optymistyczne w kwestii jedności Słowian. Kluczową rolę odgrywała w tym przypadku sytuacja geopolityczna, w jakiej znaleźli się Polacy, całkowicie odmienna od położenia innych ludów słowiańskich. Na ziemiach polskich, rozebranych ostatecznie w 1795 roku przez Rosję, Prusy i Austrię, to Rosja, jako jedyny członek społeczności słowiańskiej, przyjęła postawę agresora i okupanta wobec innego członka tej społeczności. Spowodowało to, że jeden język słowiański (rosyjski) służył eliminacji drugiego (polskiego), będąc jednocześnie narzędziem wynarodowienia Polaków. Spośród ludów słowiańskich tylko Polacy namacalnie odczuli, że jedność Słowian jest trudna do urzeczywistnienia.

W tle głoszonych przez Mickiewicza poglądów na temat jedności Słowian rozwijały się, rzecz jasna, również inne ruchy intelektualne, m.in. austrosławizm, czyli przekonanie o możliwości zjednoczenia narodów słowiańskich w ramach monarchii Habsburgów (Jernej Kopitar, František Palacký³ i in.) i południowo-słowiański pansławizm – dążenie do stworzenia federacji narodów słowiańskich na Półwyspie Bałkańskim (Ilija Garašanin, w późniejszym okresie Benjamin von Kállay i in.). Ponadto funkcjonowały z jednej strony grupy słowiańskich okcydentalistów – zwolenników westernizacji,

2 Zawiłości romantycznej kategorii „charakteru narodowego” precyzyjnie objaśnia Balázs Trencsényi. Por. *idem, The Politics of National Character. A study in interwar East European Thought*, New York 2012.

3 O Františku Palackým Mickiewicz wspominał w wykładach X i XI pierwszego kursu prelekcji paryskich w kontekście jego znajomości rzekomych zabytków literatury słowiańskiej, takich jak *Sąd Libuszy* (część tzw. *Rękopisu zielonogórskiego*) czy *Rękopis królodworski*.

przebudowy Europy wschodniej według idei i wzorców kulturowych typowych dla Zachodu (Piotr Czaadajew, Wissarion Bielinski, Ljubomir Nenadović i in.), a z drugiej – słowianofilów czy autochtonistów (Iwan Kiriejewski, Aleksiej Chomiakow, Ľudovít Štúr i in.), którzy tradycje polityczne i kulturowe Zachodu traktowali jako obce i niemożliwe do przyswojenia przez Słowian.

2. Inspiracje czeskim ruchem odrodzenia narodowego

Formuła *Slavus sum, nihil Slavici a me alienum esse puto* („jestem Słowianinem i nic, co słowiańskie, nie jest mi obce”)⁴, jedna z myśli przewodnich rozprawy *O literackiej wzajemności między różnymi szczepami i narzeczami narodu słowiańskiego* Jana Kollára, ilustruje w pracy tego słowackiego poety-lingwisty pogląd, że wszyscy Słowianie to bracia posługujący się narzeczami jednego, wspólnego niegdyś języka, należący do „jednej wielkiej rodziny”, którzy powinni tworzyć „wzajemną ogólnosłowiańską literaturę”⁵. Idee te łączą Kollára z czeskimi i słowackimi slawistami, z jednej strony z Josefem Dobrovským, z drugiej – z Pavlem Jozefem Šafárikim. Cała ta trójka filologów-lingwistów postrzegala mowę jako swoistą księgę, w której kolejne pokolenia ludów słowiańskich zapisywały dzieje własnej umysłowości i duchowości. Idea panslawistyczna Kollára odegrała istotną rolę w kształtowaniu poglądów Mickiewicza na temat języka jako podstawowego wyznacznika jedności ludów pozornie różnych i rozproszonych, które w rzeczywistości mają wspólne korzenie oraz tworzą jeden korpus pod względem etnicznym i cywilizacyjnym. Z pierwszego wykładu II kursu *Literatury słowiańskiej* słuchacze dowiedzieli się m.in., że: „[...] poeta czeski Jan Kollár wydał głośną rozprawkę, w której ujmuje krótko całą rzecz: w tym piśmie *O literackiej wzajemności Słowian* nakłada na wszystkich Słowian obowiązek, by nawzajem znali swoje narzecza i literatury” (IX, 12)⁶.

Droga Mickiewicza do poznania czesko-słowackiej filozofii języka nie była jednak ani łatwa, ani krótka. W latach 20. XIX wieku poeta niewiele jeszcze wiedział o dynamice rozwoju zainteresowań europejskich uczonych, poetów, podróżników kulturą i historią Słowian⁷. Wskazuje na to m.in. jego list do Antoniego Edwarda Odyńca z 6/18

4 Przekształcona maksyma Terencjusza *Homo sum, humani nihil alienum a me esse puto*.

5 J. Kollár, *O literackiej wzajemności między różnymi szczepami i narzeczami narodu słowiańskiego*, przeł. H. Batowski, [w:] *idem, Wybór pism*, oprac. H. Batowski, przeł. H. Batowski, A. Bielowski, E. Bojanowski, A. Brosz, K. Turowski, R. Zmorski, Wrocław 1954, s. 16.

6 Wszystkie fragmenty wykładów i pism Mickiewicza cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798-1998*, red. Z.J. Nowak i in., t. 1-17, Warszawa 1993-2005. W sąsiedztwie cytatów podają numery tomów i stron.

7 W tym kontekście zwraca uwagę opinia Aliny Witkowskiej, że „romantyczna Słowiańszczyzna jest tworem doby popowstaniowej i rozciąga się właściwie na cały czas egzystencji prądu, a w polu uwagi poszczególnych pisarzy (Kraszewski, Lenartowicz, Norwid) pozostanie jeszcze długo potem, gdy pozytywiści otrąbili zajęcie literackiego placu. Jest więc związana ze sztuką oraz myślą romantycz-

października 1826 r. Pisał w nim, iż nie ma pojęcia, „co zacz jest ów pan Szafarik” (XIV, 370), o którym przeczytał w *Liście do redaktora „Dziennika Warszawskiego”* opublikowanym przez Kazimierza Brodzińskiego w związku z zamieszczonymi przez niego w piśmie „piosnkami słowiańskimi” (XIV, 370)⁸.

Gdy już po opuszczeniu Rosji, w lipcu 1829 roku, Mickiewicz osobiście udał się do Pragi i Karlsbadu, odwiedzał te miejsca przede wszystkim z myślą o nawiązaniu kontaktów ze sławistami, o których wcześniej słyszał lub których dzieła czytał. Spotkał się m.in. z Vaclavem Hanką i Františkiem Ladislavem Čelakovským. Znamienne brzmi wpis poety w albumie Hanki: „Szanownemu Sławianinowi na pamiątkę jeden z jego wielbicieli”⁹.

Przynając Słowianom pierwszeństwo przed Niemcami w wypracowaniu filozofii języka, profesor Collège de France docenił znaczące osiągnięcia w tej dziedzinie myślicieli czeskich i słowackich. Impuls do zagłębienia się w ich prace dały mu inauguracja wykładów paryskich w grudniu 1840 roku oraz związana z nią konieczność zgromadzenia publikacji źródłowych do dziejów kultury słowiańskiej. Ten właśnie moment zagłębienia się Mickiewicza w lekturę pism Dobrovský’ego, Šafárika i Kollára w sposób znaczący ukierunkował jego myślenie o historii oraz kulturze Słowian. Poeta zaczął postrzegać obie te dziedziny przez pryzmat rozwoju języka, dynamiki zachodzących w nim procesów i zmian. Tendencję tę dokumentują nie tylko prelekcje paryskie, ale też szkic historyczny zatytułowany *Początki Italii* (1853). Poeta rozważał w nim kwestię słowiańskich korzeni niektórych ludów zamieszkujących starożytną Italię. „Nazwy miejscowości, rzek i gór – wyjaśniał – zachowane u autorów starożytnych, greckich i rzymskich, mają brzmienie jakby wyraźnie słowiańskie. Badania Szafarzyka, Kollára i innych Słowian wykazują dowodnie pochodzenie słowiańskie wszystkich tych ludów, znanych w Italii pod imieniem Henetów albo Wenedów” (VII, 162)¹⁰. Warto przypomnieć, że *Slovanské starožitnosti* (1836-1837) Šafárika ukazały się w polskim przekładzie

ną okresu dojrzałości, nie młodzieńczej brawury i krytyki, kiedy zmierza się bardziej do pokonania przeciwnika niż rozważania racji i wszechstronnego rozwijania własnego systemu”. A. Witkowska, *„Ja, głupi Słowianin”*, Kraków 1980, s. 9.

8 Utwory zamieszczone w „Dzienniku Warszawskim” (1826, t. 4, nr 12) w rzeczywistości nosiły tytuł *Pieśni ludu*. Brodziński, który w 1824 roku spędził tydzień w Pradze, gdzie osobiście poznał pisarzy-językoznawców działających w czeskim ruchu odrodzenia narodowego: Václava Hankę, Františka Ladislava Čelakovský’ego oraz Josefa Jungmanna, pomylił się w identyfikacji autorów tekstów przytoczonych w artykule. Zacytowaną w *Liście do redaktora „Dziennika Warszawskiego” O pieśniach ludu* opinię o George’u Byronie, do której odniósł się Mickiewicz, przypisał Šafárikowi. Była to tymczasem wypowiedź Jana Kollára zaczerpnięta z opublikowanej przezeń anonimowo w 1823 roku przedmowy do *Pisně světské lidu slovenského v Uhrách*.

9 Cyt. za: M. Szykowski, *Mickiewicz jedzie do Pragi: z cyklu „Polskie peregrynacje do Pragi i Karłowicz Warów”*, „Pamiętnik Literacki” 1935, t. 32, nr 3-4, s. 445.

10 Nazw „Wenedowie”, „Wenetowie”, „Henetowie” Mickiewicz używał wymiennie, podobnie jak wielu współczesnych mu historyków i filologów, którzy przyjmowali, że są to różne imiona jednego ludu.

przyjaciela Mickiewicza, Hieronima Napoleona Bońkowskiego, w latach 1842-1844¹¹. *Staroitalia slavjanská* Kollára zaś została wydana w 1853 roku¹², tym samym, w którym poeta podyktował *Początki Italii* w języku francuskim Armandowi Lévy'emu.

Niezwykła aktywność, a także osiągnięcia uczonych czeskich i słowackich w badaniach nad Słowiańszczyzną sprawiły, że w prelekcjach paryskich Mickiewicz wypowiedział się o nich z atencją. W IV wykładzie I kursu mówił o ważnej misji narodowej, jakiej podjęli się Czesi, rozpoczynając na dużą skalę badania nad dziejami języków słowiańskich:

Obecnie Czesi odkryli swoje powołanie i zdobyli wśród ludów słowiańskich miejsce przez nikogo im nie zaprzeczane. Uczeni czescy, od dawna odsunawszy się od walki politycznej i uznawszy niebezpieczeństwo zatargów religijnych, zwrócili się w głąb swego jestestwa i rozpoczęli badać przeszłość. W przeszłości szukają Czesi dla siebie ostoji; tam szukają też wspólnego węzła, zdolnego wszystkich Słowian w jedną społeczność połączyć. [...] Uczeni czescy nie są podobni do badaczy starożytności w innych krajach; są oni, że tak powiem, apostołami narodowości; pracują na kształt benedyktynów, maurynów, czasem nawet znoszą te same umartwienia. W ich badaniach jest jakaś poezja, duch żądny wiedzy i razem poetycki ożywia ich przedsięwzięcia (VIII, 49-50).

Działania, które Mickiewicz tak wysoko cenił oraz do których miał stosunek romantyczny (dostrzegał w nich ducha wiedzy i poezji zarazem), sprawiały, że nie mógł nabrać do nich krytycznego dystansu. Przyjmował niekiedy bez zastrzeżeń rozstrzygnięcia etnolingwistyczne mogące budzić wątpliwości już na pierwszy rzut oka¹³. Objaśniając na przykład genealogię ludów italskich z uwzględnieniem nazw plemion zamieszkujących terytoria Półwyspu Apenińskiego i Azji Mniejszej, utożsamiał „Wendów” (Wenedów, Wenetów) – opisywanych przez Pliniusza Starszego, Klaudiusza Ptolemeusza, Tacyta i Jordanesa oraz uznawanych za przodków Słowian – ze starożytnymi „Lydami” (Lidyjczykami), ludem zamieszkującym zachodnie wybrzeże Anatolii i według legend greckich spokrewnionym z Etruskami. Rozstrzygnięcia tego typu,

11 *Słowiańskie starożytności P.J. Szafarzyka*, przeł. H.N. Bońkowski, t. 1-2, Poznań 1842-1844.

12 J. Kollár, *Staroitalia slavjanská aneb objevy a důkazy živlů slavských v zeměpisu, v dějinách a v bájesloví, zvláště v řeči a v literatuře nejdávnějších vlášských a sousedních kmenů, z kterých zřejmě že mezi prvotními osadníky a obyvateli této krajiny i slavjane nad jiné četnější byli*, Viedeň 1853.

13 Danuta Zawadzka zwróciła uwagę na polemikę, jaką w opublikowanej w 1853 roku pracy *Narody na ziemiach słowiańskich przed powstaniem Polski* Joachim Lelewel przeprowadził z etymologiczno-historycznymi badaniami Šafárika. Autorka dostrzegła, że nazwisko słowackiego filologa posłużyło Lelewelowi za pretekst do wskazania trudności, z jakimi jego zdaniem musiał borykać się badacz historii Słowian, mając do czynienia z niepewnymi źródłami oraz musząc stawiać opór licznym błędom lub złudzeniom „poetów, podróżników, kronikarzy, zwodniczym »brzękotkom« etymologicznym, dawnym wyobrażeniom geografii świata” itp. D. Zawadzka, *Prelekcje Mickiewicza w oczach Lelewela*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 313.

niepoparte realnymi dowodami, były charakterystyczne dla kreowanego przez Kollára mitu Słowian jako szczepu starodawnego, potężnego, którego historia miała być częścią dziejów antycznej Europy. Mickiewicz najwyraźniej mit ten chciał traktować serio. W szkicu *Początki Italii* stwierdzał bowiem, iż „istnieją poważne przypuszczenia, że owi Lydowie byli tylko odłamem Wenedów albo, dokładniej mówiąc, że [nazwa] Lydowie była jedną z nazw Wenedów” (VII, 162-163).

Szkice historyczne ukazują zatem drogę, jaką Mickiewicz pokonał od wstępnego rozpoznania czeskiej i słowackiej myśli etnolingwistycznej do poddania się urokowi jej słowianofilskich mistyfikacji. Droga ta prowadziła od pytania, „co zacz jest ów pan Szafarik” do popartego znajomością prac czesko-słowackich poetów-filologów postrzegania języka jako wykopaliska, archeologicznego świadectwa przeszłości. W wykładzie VII pierwszego kursu prelekcji paryskich Mickiewicz wyjaśniał:

Każde [...] słowo słowiańskie jest z jednego kruszcu, bez żadnej domieszki, i badane we wszystkich przekształceniach wiedzie nas od czasów najdawniejszych aż po dzisiejsze.

[...]

Ludy słowiańskie przed utworzeniem się państw i cesarstw na ziemiach, które zamieszkiwały, mówiły wszystkie jednym językiem. Dialekty jeszcze się nie wytworzyły, podania narodowe jeszcze nie istnieją. Sposobna to pora rozważyć powszechną tradycję ludu słowiańskiego. Będziemy jej szukać we wspólnym źródle, w języku [...] (VIII, 84, 85).

Ustalenia te okazują się fundamentalne dla konstrukcji dyskursu słowianoznawczego w wykładach paryskich. Po pierwsze bowiem uświadamiają wagę etymologii, która, zastosowana w przemyślany sposób, może służyć rekonstrukcji dziejów społeczności posługującej się danym językiem „od czasów najdawniejszych aż po dzisiejsze”, po drugie – wskazują, iż ewolucja mowy pozwala na odkrywanie podstawowych faktów kulturowych dotyczących badanej grupy etnicznej w okresie najtrudniejszym do zbadania – przedpiśmiennym, prehistorycznym. Z cech wspólnych „żywych” języków słowiańskich zaś można wywnioskować, iż owe języki są w istocie tylko „dialektami” jednego uniwersalnego języka, którym mówiła plemienna Słowiańszczyzna. Tak zarysowana filozofia mowy przeradza się w *Literaturze słowiańskiej* w filozofię historii czy nawet filozofię kultury.

3. Antagonizm polsko-rosyjski, austroslawizm i inne konteksty myśli Mickiewicza

Ideę wspólnoty plemiennie-językowej Słowian Mickiewicz zaczerpnął jednak nie tylko z prac Dobrovského, Šafárika czy Kollára. Zetknął się z nią również w twórczości Josefa Jungmanna. Fakt, że w prelekcjach paryskich (kurs pierwszy, wykład XI) potraktował

go – niesłusznie – jako leksykografa, „który nie parał się nigdy poezją i nie czuje się na siłach pisać wierszy” (VIII, 134)¹⁴, może oznaczać, iż cenił przede wszystkim jego wiedzę i dokonania w zakresie językoznawstwa. Mogło to być podyktowane faktem, że spośród czeskich „budzicieli” to Jungmann wyciągał najdalej idące wnioski praktyczne z przekonania o wspólnym pochodzeniu wszystkich współczesnych dialektów słowiańskich. W trosce o uwolnienie kultury czeskiej od wpływów niemieckich głosił potrzebę stworzenia (lub przyjęcia) jednego języka, którym będzie mówił cały świat słowiański. Co więcej, jeżeli zaszłaby taka konieczność, gotów był złożyć w ofierze „dialekt” czeski „na ołtarzu [...] wszechsłowiańskiej wspólnoty”¹⁵. Sądził bowiem, że rolę przewodnią odegra w niej naród rosyjski lub polski i to od rozstrzygnięcia ideowo-historycznego sporu między nimi będzie zależało, jakim językiem cała społeczność będzie władała.

Mickiewicz w wykładach wziął pod uwagę wymienione konteksty myślenia o języku, ale też wydobyl na jaw jego potencjalne słabości. Uznał mianowicie mowę za kluczowe, „wspólne” źródło poznania historii, kultury, „powszechnej tradycji ludu słowiańskiego”. Zwrócił jednak uwagę na skomplikowaną historię Słowian, niewolną od podziałów i sporów wynikających z różnic i sprzecznych interesów plemiennych. Choć, jak przekonywał w wykładzie VII pierwszego kursu, „ludy słowiańskie przed utworzeniem się państw i cesarstw na ziemiach, które zamieszkiwały, mówiły wszystkie jednym językiem”, w następnej prelekcji dodawał, że w czasach późniejszych wytworzyły one odrębne dialekty, które odpowiadały różnicom kulturowym i politycznym, jakie zaczęły się między nimi rysować. Przedstawiona przez profesora w pierwszym kursie wykładów koncepcja rozdzielenia się ludu słowiańskiego na dwie zasadnicze odnogi – Lechitów oraz Rusów, których to odrębność mieli ugruntować, podporządkowując ich sobie i jednocząc się z nimi, skandynawscy wojownicy Waregowie (in. Normanowie, w prelekcjach paryskich zw. „Normandami”), była popularna wśród historyków w XIX wieku. Lelewel przedstawił ją m.in. w rozprawie *Narody na ziemiach sławiańskich przed powstaniem Polski*¹⁶. Mickiewicz zrećcznie połączył ją z wizją dwóch dialektów odpowiadających przeciwstawnym ideom słowiańskim: polskiej i rosyjskiej. Była to jedna z kluczowych opozycji, na których poeta skupił uwagę w wykładach. Jak wskazała Zofia Stefanowska,

14 Jungmann był rzeczywiście świetnym leksykografem, autorem *Slovníka česko-německýho* (t. 1-5, 1834-1839), ale pisał także wiersze, m.in. sonety. Zasłynął ponadto jako tłumacz *Raju utraco-nego* Milтона, *Atali* Chateaubrianda, *Lenory* Bürgera, tekstów Herdera, Goethego i Schillera.

15 M. Szykowski, *Czeskie odrodzenie w XIX wieku*, Warszawa 1948, s. 35.

16 Dzieło to zostało wydane, zgodnie z informacją zawartą w podtytule, jako „tom wstępny” dzieła *Polska wieków średnich, czyli Joachima Lelewela w dziejach narodowych polskich postrzeżenia*, t. 1-4, Poznań 1851-1856.

miał on w ogóle „trwałą tendencję do organizowania wizji historii wokół antagonizmu polsko-rosyjskiego jako głównego wydarzenia dziejów”¹⁷.

Antagonizm ten ujawnia się w prelekcjach wyraźnie, gdy profesor dostrzeża źródło podziałów między Słowianami nie tyle w toczonych przez nich sporach terytorialnych, ile w dwóch różnych ideach kształtujących w sposób odmienny ich kulturę i język:

Polska i Rosja to nie dwie dzielnice ziemi, ale **dwie idee** [wyróżnienie – O.K.] ciśnione pomiędzy ludy słowiańskie, które dążą do realizacji, wzajemnie się wykluczają i toczą odwieczną walkę. Zależnie od różnych losów tej walki kraje i ludy słowiańskie ciążą to ku jednej, to ku drugiej z tych idei. W tych to ideach należy szukać natury dialektów. Były między dialektami niejaki różnice, ale dopiero przyjęty pierwiastek duchowy różnice owe rozwinął i wytworzył dwa języki odmiennie (wykład VIII, kurs I; VIII, 93-94).

W jaki sposób język, w którym czesko-słowaccy poeci-lingwiści wyodrębnili dwa żywioły: polski i rosyjski, podbudowane ideami wykluczającymi się, toczącymi ze sobą walkę, miałyby zjednoczyć Słowian? Jakim sposobem miałyby on wzmocnić słowiańską społeczność, uwolnić ją od wewnętrznych sporów, rodzimych i obcych dominacji, oraz przygotować do odpowiedzialnego uczestnictwa w politycznym i kulturalnym rozwoju Europy? Jungmann pisał o możliwości poświęcenia języka czeskiego, jeżeli rolę przewodnią przejąłby polski lub rosyjski. Mickiewicz jednak zauważył, że „w takim podziale Polacy nie chcieli wcale ustąpić pierwszeństwa językowi rosyjskiemu, a Rosjanie polskiemu” (VIII, 93). Relację między ideami polską a rosyjską charakteryzuje nawet nie to, że są one różne, lecz to, iż się wzajemnie znoszą, wykluczają. Polska – wskazywał poeta – ciąży ku kulturze łacińskiej, ku Zachodowi, ku Rzymowi, Rosja – ku bizantyjskiej i mongolskiej, ku Wschodowi, Konstantynopolowi. To nieprzystające do siebie światy, przeciwstawne systemy wartości, nieprzyjazne tradycje. Można wprawdzie zbudować jedność na fundamencie różnorodności, trudno jednak wypracować ją w warunkach niezgody lub wrogości.

Mimo przywiązywania dużej wagi do antagonizmu polsko-rosyjskiego czy też rosyjsko-polskiego Mickiewicz mówił jednak o przemianie świata słowiańskiego, który w jakiś cudowny, niewiadomy jeszcze sposób odrzuci waśnie i walki wewnętrzne na rzecz wspólnego działania oraz jednej, wiodącej idei. Na początku II kursu prelekcji stwierdzał:

Wszystkie w ogóle kraje słowiańskie są teraz w uroczystym oczekiwaniu. Wszyscy oczekują idei powszechnej, idei nowej. Jaka będzie owa idea? Czy ród słowiański wciągnięty zostanie na zdobywcze szlaki Rosji, czy też zdołają porwać go za sobą Polacy w swój śmiały pochód ku tej przyszłości, którą Rosjanie zwą marzeniem, Czesi utopią, a która jest tylko ideałem? Czy dojdzie do jakichś ustępstw z obu stron? Znajdź się formuła zdolna uczynić zadość potrzebom, interesom i dążnościom wszystkich tych ludów? (IX, 14)

17 Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2, s. 47.

Od tego, która idea przeważy, zależałoby także pierwszeństwo języka rosyjskiego lub polskiego jako ważnego czynnika jednoczącego Słowiańszczyznę. Jeden z tych języków miałby kształtować ducha całej społeczności.

Jeśli głębiej się zastanowić, hipoteza Jungmanna czy Mickiewicza, że cała Słowiańszczyzna mogłaby identyfikować się z ideą rosyjską lub polską, a dodatkowo może z językiem którejs ze stron, jawi się jako utopijne marzenie. Zwycięstwo jednej z omawianych idei musiałoby oznaczać klęskę drugiej. Ani jedna, ani druga nie mogła być wzorcem do budowania realnej jedności, ponieważ żadna nie uzyskałaby akceptacji całej zbiorowości słowiańskiej.

Na dodatek takich przeciwstawnych idei scalenia Słowiańszczyzny było więcej. Mickiewicz znał stosunkowo dobrze prace słowianoznawcze Kopitara¹⁸, który już w 1810 roku w artykule zamieszczonym w wiedeńskim czasopiśmie „*Vaterländische Blätter*” zauważył, że w przeciwieństwie do Rosji, w której dominował tylko jeden dialekt słowiański, państwo Habsburgów zamieszkiwali Słowianie mówiący wieloma dialektami. Dlatego zdaniem Kopitara nie Moskwa, lecz Wiedeń mógłby „służyć jako naturalny punkt zjednoczenia wszystkich Słowian”¹⁹. Niedługo potem Kopitar stał się kluczową postacią w upowszechnianiu idei austro-słowiańskich. Wtórował mu František Palacký. Na Kongresie Słowiańskim w Pradze w 1848 roku przedstawił on publicznie koncepcję przeobrażenia monarchii Habsburgów w federację równouprawnionych narodów, której istotną część mieli stanowić Słowianie²⁰.

Mickiewicz przy całym swym panslawistycznym nastawieniu nie tracił z pola widzenia problemu zwalczających się idei polskiej i rosyjskiej. W związku z tym zaczął powątpiewać, czy jedność Słowian kiedykolwiek realnie istniała. Sceptycyzm poety zaznaczył się szczególnie w wykładzie IX kursu pierwszego, w którym dwukrotnie zaprzeczył on istnieniu jedności Słowian w przeszłości. Nie było jej, mówił, bo nie ma żadnych śladów, które mogłyby o niej zaświadczyć. Przeciwnie, „historia polityczna pracowała ciągle” (VIII, 110) nad rozdzieleniem ludów, które teraz są sobie coraz bardziej obce.

* * *

18 Zob. wykłady IX i XI pierwszego kursu prelekcji paryskich (VIII, 108, 134).

19 W oryginale: „serve as a natural point of union for all Slavs”. Tak myśl Kopitara została przedstawiona w pracy: B. Trencsényi, M. Janowski, M. Baár, M. Falina, M. Kopeček, *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, t. 1: *Negotiating Modernity in the “Long Nineteenth Century”*, Oxford 2016, s. 192.

20 M. Kopeček [MK], „Context” of “Karel Havlíček Borovský. »*The Slav and the Czech*«, [w:] *Discourses of Collective Identity in Central and South east Europe 1770-1945. Texts and Commentaries*, red. B. Trencsényi, M. Kopeček, t. 2: *National Romanticism – the Formation of National Movements*, Budapest-New York 2007, s. 250.

Jeżeli żadna z idei towarzyszących rozwojowi cywilizacyjnemu najbardziej znaczących szczepów Słowiańszczyzny nie mogła stanowić fundamentu dla projektowanego zjednoczenia, warto zastanowić się, czy Mickiewicz dopuszczał możliwość osiągnięcia go w inny sposób. Zapisy prelekcji paryskich wskazują, że nie tylko dopuszczał, lecz także uznał działanie w tym kierunku za osobiste posłannictwo. W wypowiedzi inauguracyjnej pierwszy kurs wykładów tłumaczył:

Język i literatura tworzą jedyny węzeł między naszymi ludami; przez literaturę czujemy się wszyscy braćmi i synami jednej ojczyzny. Jedyna to dziedzina, która stanowi wspólną nam wszystkim własność, i ukazanie jej wartości jednako nam leży na sercu. [...] Zjednoczmy się na tym polu neutralnym, jedynym, którego neutralność wszyscy szanujemy. To pole umysłowe wyobrażają dla mnie na ziemi mury tej uczelni. [...] Tak, Panowie, w murach tej sali pragnę widzieć symbol naszego przyszłego zjednoczenia (VIII, 23).

Nie wśród idei będących źródłem antagonizmów, lecz bezpośrednio w „języku i literaturze” szukał Mickiewicz pewnych i trwałych ogniw łączących ludy słowiańskie. Dzieląc się swymi przemyśleniami ze słuchaczami, próbował nie tylko wznieść się ponad „podziały polityczne”²¹ między Słowianami, ale też unieważnić różnice obyczajowe czy społeczno-kulturowe, które wewnątrz tej – niegdyś mniej lub bardziej skonsolidowanej – zbiorowości w ciągu wieków się wykształciły. Poszukiwał „neutralnego pola”, na którym Polacy, Rosjanie, Czesi etc. mogliby się połączyć – i wydawało mu się, że odnalazł je w języku oraz literaturze, dziedzinach wyrażających ducha wspólnoty w sposób wolny od uprzedzeń. Co więcej, uznał Collège de France za miejsce, w którym owo „zjednoczenie” mogłoby się symbolicznie rozpocząć, a wykłady – za wydarzenie gromadzące przedstawicieli różnych narodów i sprzyjające krystalizacji zasad budowania nowoczesnej wspólnoty.

Jedność Słowian postrzegał więc Mickiewicz nie jako fakt historycznie potwierdzony lub weryfikowalny, lecz jako ideę, której urzeczywistnienie wydawało mu się możliwe na „polu neutralnym” języka i literatury. Wywodowi profesora towarzyszy jednak refleksja na wskroś paradoksalna – że również język i literatura mogą być nośnikami spornych myśli i że znalezienie płaszczyzny porozumienia między podzielonymi plemionami słowiańskimi może okazać się zadaniem bardzo trudnym lub nawet niewykonalnym. Ten osobliwy sceptycyzm, brak wiary w zdolność Słowian do współdziałania, dostrzegł u Mickiewicza (jeszcze przed wykładami paryskimi) Jan Kollár. Z tego powodu przedstawił polskiego pisarza w słowiańskim piekle w drugim wydaniu poematu *Slávy dcera* (pierwsze wyd. 1824, drugie – 1832), nawiązującego kompozycją do *Boskiej komedii* Dantego²².

21 Zob. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007, s. 29.

22 Jak wskazuje Zofia Tarajło-Lipowska, „[...] Polacy zbyt mało, zdaniem Kollára, angażowali się w sprawę »wzajemności słowiańskiej«. Z podobnych powodów zresztą Kollár miał pretensje do Mickiewicza i w drugim wydaniu poematu [*Slávy dcera* – O.K.] umieścił go w piekle słowiańskim.

Bibliografia

- Brodziński K., *List do redaktora „Dziennika Warszawskiego” o pieśniach ludu*, „Dziennik Warszawski” 1826, t. 4, nr 12, s. 173-184.
- Connelly J., *From Peoples into Nations. A History of Eastern Europe*, Princeton 2020.
- Kollár J., *Staroitalia slavjanská aneb objevy a důkazy živlů slavských v zeměpisu, v dějinách a v bájesloví, zvláště v řeči a v literatuře nejdávnějších vlášských a sousedních kmenů, z kterých zřejmo že mezi prvotními osadníky a obyvateli této krajiny i slavjane nad jiné četnější byli*, Vídeň 1853.
- Kollár J., *Wybór pism*, oprac. H. Batowski, przeł. H. Batowski, A. Bielowski, E. Bojanowski, A. Brosz, K. Turowski, R. Zmorski, Wrocław 1954.
- Kopeček M. [MK], „Context” of “Karel Havlíček Borovský. »The Slav and the Czech«”, [w:] *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770-1945. Texts and Commentaries*, red. B. Trencsényi, M. Kopeček, t. 2: *National Romanticism – the Formation of National Movements*, Budapest-New York 2007, s. 250-251.
- Kuziak M., *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798-1998, red. Z. J. Nowak i in., t. 1-17, Warszawa 1993-2005.
- Polska wieków średnich, czyli Joachima Lelewela w dziejach narodowych polskich postrzeżenia*, t. 1-4, Poznań 1851-1856.
- Słowiańskie starożytności P.J. Szafarzyka*, przeł. H.N. Bońkowski, t. 1-2, Poznań 1842-1844.
- Stefanowska Z., *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2, s. 41-55.
- Szykowski M., *Czeskie odrodzenie w XIX wieku*, Warszawa 1948.
- Szykowski M., *Mickiewicz jedzie do Pragi: z cyklu „Polskie peregrynacje do Pragi i Karlowych Warów”*, „Pamiętnik Literacki” 1935, t. 32, nr 3-4, s. 441-480.
- Tarajło-Lipowska Z., *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 2010.
- Trencsényi B., *The Politics of “National Character”. A study in interwar East European Thought*, New York 2012.
- Trencsényi B., Janowski M., Baár M., Falina M., and Kopeček M., *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, t. 1: *Negotiating Modernity in the “Long Nineteenth Century”*, Oxford 2016.
- Witkowska A., „Ja, głupi Słowianin”, Kraków 1980.
- Zawadzka D., *Prelekcje Mickiewicza w oczach Lelewela*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 299-317.

Streszczenie: Adam Mickiewicz w wykładach paryskich kształtował obraz tożsamości Słowian w odniesieniu do procesu rozwoju języka i dynamiki zachodzących w nim zmian. Postrzegał mowę nie tylko jako narzędzie służące poznawaniu historii i kultury Słowian, lecz także jako czynnik, który może przywrócić jedność narodom pozornie różnym i rozproszonym, które mają wspólne korzenie i które – jego zdaniem – tworzą wspólnotę pod względem etnicznym i cywilizacyjnym. Głosząc taką opinię, profesor Collège de France próbował wznieść się ponad

Poemat złożony z sonetów dzieli się na trzy śpiewy według głównych słowiańskich rzek (Sala, Łaba, Dunaj), treścią jest wędrówka poety w towarzystwie Miny (córki Sławy) oraz Milka (Amora słowiańskiego) po historycznych ziemiach słowiańskich. W drugim wydaniu przybywają nowe śpiewy: Léthé i Acheron, które wyobrażają »raj słowiański« i »piekło słowiańskie«. Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 2010, s. 106.

„podziały polityczne” między Słowianami, a także unieważnić różnice społeczno-kulturowe, które wewnątrz tej – niegdyś mniej lub bardziej skonsolidowanej – zbiorowości w ciągu wieków się wykształciły.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, wspólnota etnolingwistyczna, pochodzenie etniczne

The Idea of the Ethnolinguistic Unity of the Slavs in Mickiewicz's Paris lectures

Summary: Adam Mickiewicz created the image of the Slavs' identity in Paris lectures in reference to the process of language development and the dynamics of changes within it. He perceived language not only as a tool for learning about the history and culture of the Slavs but also as a factor that can restore the unity of these seemingly different and dispersed peoples, who have common roots and who form a single community under ethnic and civilizational considerations. By proclaiming such an opinion, professor at Collège de France tried not only to rise above the “political divisions” but also to override sociocultural differences that have grown over the centuries within this once more or less consolidated, community.

Key words: Adam Mickiewicz, Ethnolinguistic Unity of the Slavs, ethnicity

Biogram

Olaf Krykowski – dr hab., prof. UZ, historyk literatury, od 2017 roku kierownik Zakładu Literatury Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w badaniach nad literaturą i kulturą romantyzmu, w szczególności nad twórczością Mickiewicza i Słowackiego. Zajmuje się także komparatystyką, m.in. zagadnieniami syntezy i korespondencji sztuk. Jest autorem książek „*Słońce ogromnych kregi...*” *Malarskie inspiracje Słowackiego* (2002), *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza* (2009), *Pogranicza romantyzmu – romantyzm pogranicza* (2016), a także redaktorem naukowym monografii zbiorowych (m.in. *Religie i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu* (2008); *Śladami romantyków* (2010); *Tradycje bizantyjskie. Romantyzm i inne epoki* (2014); *Romantyzm warszawski 1815-1864* (2016); *Życie codzienne romantyków* (2017); *Pamięć Juliusza Słowackiego* (2021).

Marta Ruszczyńska

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0002-8489-4667

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr2

O POSTACI ŚWITEZIANKI-ONDYNY W BALLADZIE MICKIEWICZA

Ballada *Świtezianka* należy do najbardziej znanych utworów Mickiewicza pochodzących ze słynnego zbioru *Ballady i romanse* z 1822 roku. Kompozycyjnie utwór wchodzi w skład trzech ballad rusańczanych związanych tematycznie z malowniczym jeziorem Świtez. Warto zaznaczyć, że *Świtezianka* ukazała się w druku nieco wcześniej, gdyż pojawiła się na początku 1822 roku w „Dzienniku Wileńskim” (nr 3, s. 348-355). Jarosław Marek Rymkiewicz w encyklopedii *Mickiewicz* snuje domysł, że trzy ballady rusańcane powstały równocześnie, „czyli w czasie sierpniowego w roku 1821 pobytu poety w Płużynach”¹.

Nie wchodząc w obręb niniejszego referatu w skomplikowane kwestie genezy utworu, które były już przedmiotem badań wybitnych mickiewiczologów (Juliusza Kleinera, Czesława Zgorzelskiego), chciałabym skupić się przede wszystkim na środkowym ogniwie balladowego cyklu, czyli balladzie *Świtezianka* oraz postaci tytułowej, a zarazem głównej bohaterce utworu. Punktem wyjścia chcę uczynić objaśnienie autora dodane do tytułu – „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondyny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa świteziankami”².

W interesującej balladzie postać nimfy wodnej wysuwa się na plan pierwszy. Inaczej niż w dwu pozostałych, gdyż *Świtez* jest liryczną opowieścią o tajemniczym jeziorze ciągłych metamorfoz i dawnym zatopionym mieście, spoczywającym na jego dnie, ballada *Rybka* stanowi melodramatyczną opowieść o nieszczęściach uwiedzionej dziewczyny, bliskiej późniejszej tytułowej postaci z opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Natomiast *Świtezianka* jest pełną dramatycznych zwrotów akcji historią o niespełnionej miłości czy raczej erotycznej fascynacji dwojga istot pochodzących z różnych światów: mło-

1 J.M. Rymkiewicz, *Świtez*, [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 537. Jacek Łukasiewicz zwraca uwagę na aspekt towarzyski ballady *Świtez*, związany z pobytem poety w folwarku Michała Wereszczaki w Płużynach, w obrębie którego znajdowało się malownicze jezioro Świtez. Ballada o tym tytule została ofiarowana gospodarzowi jako prezent imieninowy (zob. J. Łukasiewicz, *Świtez*, [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 13-26).

2 Cyt. za A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] *idem, Wiersze. Dzieła*, wyd. rocznicowe, t. 1, Warszawa 1993, s. 65.

dzieńca i nimfy wodnej. Jednocześnie należałoby zaznaczyć, że tego rodzaju relacje w opowieściach mitycznych zazwyczaj nie kończyły się szczęśliwie, a przykładem może być miłość nimfy Echo do młodzieńca imieniem Narcyz. Jednak pamiętać należy, iż epoka romantyzmu pokazała tego rodzaju postacie o rozchwianej tożsamości w nowej odsłonie, często łącząc w ich przedstawieniu wyobraźnię poetycką z przekazami ludowymi lub opowieściami mityczno-baśniowymi. Badaczka folkloru Helena Kapeluś pisała o niezwyklej popularności postaci rusalki na tle innych tego rodzaju motywów, zwracając nieprzypadkowo uwagę na jej geograficzną lokalizację:

W grupie wątków, które niesłychanie upowszechniły się w literaturze romantycznej i zostały narzucone nie tylko dwu pokoleniom twórców, ale na stałe weszły do obiegowej wiedzy o folklorze, naczelną miejsce zajmuje rusalka, piękna mieszkanka jezior, wabiąca do siebie kochanków, stęskniona za ludzką miłością, podobna do germańskiej Nixe, uroczej wodnicy. W tej postaci nie zna jej folklor polski, który ma odpowiedniki tego demona wodnego w szpetnych dziwożonach-bogunach-boginkach. Nie tańczą one i nie śpiewają po nocach, prozaicznie piorą bieliznę w potokach kijankami, odmieniają niemowlęta, przesładują polożnice i w niczym nie przypominają swych siostr ukraińskich i białoruskich³.

Wracając do ondyny, to pewne jest, iż jest to postać rodem z mitologii nordyckiej, należąca do kultury ludów skandynawskich, germańskich, jak również starożytnej Litwy. O tej ostatniej tradycji warto pamiętać w kontekście ballady Mickiewicza. Dlatego należałoby przypomnieć, że ondyna to nimfa wodna, która zakochała się w człowieku. Niestety jej wybranek okazał się niewarty jej miłości, nie dochował wierności, co spowodowało gniew nimfy i w konsekwencji klątwę rzuconą na niewiernego kochanka. Jednocześnie była to klątwa szczególnego rodzaju. Ów człowiek miał żyć tak długo, jak długo miał świadomość oddychania, gdy jednak zasypiał, to zapominał o tej naturalnej czynności i w konsekwencji umierał. Oczywiście z medycznego punktu widzenia mamy tutaj do czynienia z dość rzadką chorobą genetyczną, współcześnie znaną pod nazwą „klątwy Ondyny”⁴.

Warto o tym mitycznym rodowodzie Świtezianki Mickiewicza pamiętać, gdyż jej swojska regionalna nazwa nie zmienia w istocie charakteru i predyspozycji tej nadprzyrodzonej istoty, co bywało mylące przy interpretacji ballady⁵, zwłaszcza gdy weźmiemy

3 Por. H. Kapeluś, *Romantyzm i folklor*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, S-I, Wrocław-Warszawa 1971, s. 315-316. Należałoby pamiętać o późniejszych przekształceniach, jakim ulegały postaci rusalek w literaturze krajowego romantyzmu. Przykładem jest poemat *Kościelisko* Seweryna Goszczyńskiego i *Bogunka na Gople* Ryszarda Berwińskiego. W obu utworach postaci te naznaczono zostają, tak jak cała natura, tendencją patriotyczną.

4 Stosujemy pisownię dużą literą wówczas, gdy chodzi o imię postaci lub, jak w powyższym przypadku, nazwę choroby o charakterze genetycznym.

5 Należałoby wspomnieć o wcześniejszych interpretacjach tej ballady łączących biografizm z psychologizmem. Zatem w postaci Świtezianki widziano na przykład „syrenę kowieńską”, czyli panią Karolinę Kowalską. Innym razem historia miłosnych rozterek strzelca miała być jakąś transpozycją problemów erotycznych samego Mickiewicza, „rozdartego” między miłością do Maryli a fascynacją

pod uwagę dwa pozostałe teksty. Regionalna rusałka o imieniu Świtezianka w dalszym ciągu pozostaje ondyną⁶. Zresztą sam poeta zwraca na to uwagę we wspomnianym objaśnieniu do ballady.

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego czytamy: „Ondyny, undyny, boginki rzek i jezior, prawdop. wytwór wyobraźni literackiej, przypisywany mitologiom pñ., także litewskiej; ondyny miały wypływać z głębin wodnych, aby śpiewem przywabiać, a potem topić młodych chłopców”⁷.

Tekstów literackich na kanwie tych mitycznych opowieści w dobie romantyzmu powstało wiele. Można bez przesady powiedzieć, że zapanowała wtedy swoista moda na utwory literackie z tym motywem, w których łączono często fantastykę z regionalizmem i folklorem. Jednak dla dalszych dociekań należałoby wziąć pod uwagę balladę *Rybak* J.W. Goethego z roku 1778 oraz późniejsze opowiadanie *Undine*, również niemieckiego pisarza, barona Friedricha de La Motte Fouquéego z roku 1811. W tym ostatnim tekście mamy opowieść o tajemniczej dziewczynie urodzonej w kryształowym pałacu na dnie morza, którą sztorm przeniósł w pobliże rybackiej chaty w czasie, gdy córka gospodarczy zaginęła, prawdopodobnie utopiła się w jeziorze, a zrozpaczeni rodzice wychowali Ondynę jak własną córkę, widząc w tym zdarzeniu nieprzypadkowe zrządzenie losu i rodzaj zadośćuczynienia ze strony sił wyższych. Kiedy Ondyna z rybackiej chatki dorosła, zapalała miłością do rycerza Huldbranda, którego poślubiła, stając się kochającą małżonką. Ondyna jest w tym opowiadaniu duchem wodnym i może przybrać ludzką postać, ale nie ma duszy. Jednak w wierzeniach ludowych uzyskuje ją, poślubiając człowieka, co w konsekwencji zmienia również jej charakter. Z istoty kapryśnej i nieczulej staje się oddaną i zdolną do poświęceń wierną małżonką. Tak jest i w tym opowiadaniu, ale to rycerz nie dotrzymuje małżeńskiej przysięgi. Ostatecznie Ondyna wraca do swojego macierzystego żywiołu, ale mści się na niewiernym kochanku, składając na jego ustach zabójczy pocałunek. Na podstawie wspomnianego opowiadania powstała opera romantyczna w adaptacji E.T.A. Hoffmanna z 1816 roku, swego czasu dość popularna, a co warto zaznaczyć – cechuje ją szczególnie podobieństwo do ballady romantycznej⁸. Zresztą utworów muzycznych z wodną panną było w epoce romantyzmu dużo więcej, że wymienię choćby kantatę Stanisława Moniuszki *Undyne*, znaną też jako *Prozerpina litewska* lub *Nijoła (Noc nad brzegiem Rossy)* z 1852 roku, do której pomysł

panią Kowalską oraz jakoby zdradą przysięgi danej pierwszej kochance. Wszystkie te skądinąd interesujące interpretacje zestawia Kazimierz Cysewski (zob. K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 76-77).

6 Nazwa pochodzi od łac. *Unda* – fala.

7 W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 792.

8 Zob. A. Borkowska-Rychlewska, „Ondyna” Hoffmanna – u źródeł romantycznej opery i dramatu, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 32.

zaczepnął kompozytor z mitologii litewskiej, korzystając z fundamentalnej pracy Teodora Narbutta⁹ o starożytnej Litwie, a także z poematu *Anafielas* J.I. Kraszewskiego.

Należy zapamiętać dwa wspomniane romantyczne utwory pochodzące z literatury niemieckiej, gdyż w obu pojawiają się przeciwstawne wektory rusalczanej opowieści, a te znajdują się również w balladzie Mickiewicza. Maria Janion zwracała uwagę, iż w balladzie Goethego *Rybak* autor „[...] tworzy nowożytny topos zgubnego uwiedzenia przez „wodną pannę”. Wabi ona rybaka swoim śpiewem i obrazem pochłaniającej morskiej dali”¹⁰. W utworze uwidoczniiony zostaje niszczący charakter wodnej kusicielki, związany również z wodnym żywiołem, a pierwiastek kobiecy pokazano w mrocznej odsłonie; ujawnia on swoją siłę złowieszczą i niszczącą, nieprzypadkowo skojarzoną z „syrenim śpiewem”.

Natomiast drugi wektor tożsamości ondyny zawarty został w opowiadaniu de La Motte Fouquégo. I w tym przypadku mamy do czynienia z niepokojącym erotyzmem, w którym ondyna zostaje pokazana jako istota dwoista, tajemnicza inna, i jak już wspomniałam, postać o rozchwianej tożsamości. Mimo iż szuka ona kontaktu ze światem ludzkim¹¹, to tak naprawdę nigdy do tego świata nie będzie należeć, choć za nim tęskni. Przynależy bowiem do obdarzonego świadomością obszaru natury. Jednak tym razem zakochana ondyna pokazuje jakby inne oblicze. Staje się oto bytem zawieszonym między dwoma światami i dlatego ostatecznie pozostaje samotną, nieszczęśliwą i w relacji erotycznej porzuconą kochanką, pomimo całego swojego urzekającego piękna, zaangażowania i pokładów poświęceń złożonych na ołtarzu miłości.

Daje się tu wyznaczyć dwa wektory opowieści o ondynie, z których pierwszy nazwałabym motywem „zgubnego uwiedzenia”. Natomiast drugi opowiadałby historię „odrzuconej czarodziejki” albo wodnej panny o ambiwalentnej naturze, tęskniącej za innym bytem, także za miłością do człowieka. Może jest to również forma przypowieści o tajemniczej istocie uwięzionej w obcej powłoce cielesnej, a tej bohaterka nie potrafi do końca zaakceptować i dlatego podejmuje dramatyczną próbę wyrwania się ze swojego ciała, jak też z żywiołu, do którego została przypisana¹². Widać to doskonale we

9 T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, nakładem i drukiem A. Marcinkowskiego, Wilno 1835. Kantata Moniuszki została wystawiona w Petersburgu w roku 1856, a po raz drugi w Poznaniu w roku 2019. Undyny (Wundyny) – boginki wodne w mitologii litewskiej. Według podań miały postać dziewic mieszkających w wodach rzek i jezior, dokąd zwabiały młodych chłopców, aby ich utopić.

10 M. Janion, *Rusalki*, [w:] *eadem*, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 277.

11 Tę tęsknotę ondyny za ludzkim światem w podaniach ludowych tłumaczono potrzebą pozyskania przez tę istotę nieśmiertelnej duszy, a może poszukiwaniem miłości.

12 Por. N. Nowara-Matusik, *Ondyny i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet* (*Bachmann, Neuwirth, Frischmuth*), „Wortfolge” („Szyk Słów”) 2018, nr 2, s. 19-29. Autorka zajmuje się interpretacją tego motywu we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej, przedstawiając ondynę jako postać ambiwalentną, będącą uosobieniem kobiecości dwoistej. I dlatego bohater-

współczesnych narracjach powieściowych, jak też w dziełach filmowych opartych na tym motywie, ale nawet w tych mniejszych balladowych opowieściach powtarza się ten sam schemat relacji między ondyną a człowiekiem, w którym „nimfa wodzi na pokuszenie, sprowadza nieszczęście na mężczyznę, a następnie wraca do swojego żywiołu, stając się z czasem typem kobiety fatalnej, pozbawionej indywidualnych cech”¹³. Należy przyjrzeć się bliżej obu tym narracyjnym wektorom opowieści o ondynie w kontekście *Świtezianki* Mickiewicza.

Ondyna – ambiwalentna czarodziejka

Początek ballady Mickiewicza utrzymany został w aurze sentymentalnej sielanki, ale to sielanka czytana już w romantyczny sposób. Bo oto nad brzegami tajemniczego jeziora Świtez pojawia się przy blasku księżyca o tej samej porze para kochanków, jakby rodem z sentymentalnej idylli, i jak o nich opowiada narrator – młodzieniec, chłopiec, strzelec, czyli myśliwy¹⁴, jest tutaj osobą dobrze znaną. To mieszkaniec najbliższej okolicy, może gajowy lub ktoś inny należący do służby leśnej, a tak też o sobie mówi, wskazując na „chateczkę” (nieprzypadkowe zdrobnienie), którą chce ofiarować swojej wybrance wraz z miłością oraz skromnym i prostym życiem. Motyw prostej chatki wpisuje się również w arkadyjski mit sielskiej szczęśliwości istniejącej blisko natury:

Chateczka moja stąd niedaleka
Pośrodku gęstej leszczyny;
Jest tam dostatkiem owoców, mleka,
Jest tam dostatkiem zwierzyny¹⁵.

Inaczej jest z dziewczyną, której tożsamości zarówno balladowy narrator-gawędziarz, także mieszkaniec tejże okolicy, jak i bohater, niezdolni są do końca zgłębić. Nie wiadomo też, jak owa osobliwa para się poznała, choć najpewniej „na dzikich brzegach jeziora”, gdyż w tej okolicy, jak czytamy w balladzie, młodzieniec zawsze „czeka jej przyjscia”. Zatem postać dziewczyny jako tajemniczej nieznanym o niezbadanym bliżej pochodzeniu od samego początku pokazana zostaje w atmosferze zagadki, choć nie

ka dystansuje się od patriarchalnego porządku ustanowionego przez mężczyzn, a jednak tęskni za miłością do mężczyzny, mając świadomość związanego z tym uczuciem cierpienia. Istotny, zdaniem autorki, we współczesnych realizacjach tego motywu podejmowanego przez kobiety pisarki, jest wpisany tam dyskurs płci. Tego rodzaju interpretacje odczytać można również w realizacjach filmowych, przykładem filmu *Ondyna* i *Kształt wody*.

¹³ *Ibidem*, s. 12.

¹⁴ Być może bliski krewny bohatera *Pieśni strzelca* z I cz. *Dziadów* Mickiewicza. W opinii badaczy powstała ona w latach 1822-1823, czyli w okresie bliskim *Balladom i romansom* (zob. W. Dynak, „O chórze strzelców” *Adama Mickiewicza jako pieśni łowieckiej*, [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 48).

¹⁵ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 65.

jest tak do końca, ale narrator portret bohaterki maluje bardzo ogólnie, co zgodne jest ze schematycznym opisem postaci balladowej opowieści. Jednocześnie już w punkcie startu pojawiają się wyraźne wyznaczniki jej przynależności i tajemniczego, bliżej nieokreślonego pochodzenia:

Skąd przyszła? – darmo śledzić kto pragnie;
Gdzie uszła – nikt jej nie zbada.
Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie,
Jak ognik nocny przepada¹⁶.

Oba przywołują zjawiska ze świata natury, które bardzo wyraźnie i już na początku przyporządkowują Świteziankę do tego obszaru zjawisk¹⁷, mimo iż czytelnik może jeszcze tutaj sądzić, że tajemnicza dziewczyna to istota z krwi i kości. Tak jednak nie jest i w dalszej części opowieści o niezwyklej nieznanym odbiorca znów zmierzyć się musi z określeniami, które wydobywają pochodzenie i przynależność tej tajemniczej dziewczyny – pasterki, ale przede wszystkim nimfy. Wskazują one wyraźnie na świat natury, oddają też pewną niesamowitość i grozę tkwiącą w tej postaci. To wszystko poeta uzyskuje dzięki użyciu kontrastowych zestawień, znowu idylliczno-romantycznych. Czytamy, że jest ona „jak sarna płocha”, ale zaraz pojawia się coś przeciwstawnego idylli, gdyż bohaterka zdaje się „upiorem błędzącym w noc ciemną”. Najbardziej jednak uderza strofa 14., pokazująca niezwykle zdolność do ciągłych metamorfoz tej pięknej jeziornej czarodziejki, co okaże się kluczowe w finałowej części ballady, kiedy „syrena” staje się na powrót „dziewczyną spod lasku”, a wracając do poprzedniej postaci, przypomni strzelcowi o złamanej przysiędze. Co więcej, przypisane jej zostają wręcz nadludzkie umiejętności pokonywania przestrzeni i nagłego rozplywania się w powietrzu, choć oczywiście jej żywiołem macierzystym pozostaje woda:

Próżno się za nią strzelec pomyka,
Rączym wybiegom nie sprostał,
Znikła jak lekki powiew wietrzyka,
A on sam jeden pozostał¹⁸.

Nie wnikając głębiej w tajniki poetyki balladowej, trzeba stwierdzić, że ten sposób narracji odkrywania/zakrywania i prowadzenia swoistej gry z odbiorcą¹⁹ zgodny jest z estetyką tego synkretycznego romantycznego gatunku. Ballada w najbardziej genologicznie skondensowanej definicji Juliusza Kleinera – jest krótkim wierszowanym

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. K. Cysewski, *op. cit.*, s. 91.

¹⁸ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 67.

¹⁹ Zob. I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*, [w:] I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada. Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, t. 7, cz. I, z. 1, Wrocław 1970, s. 31-32.

utworem epickim „na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego dialogowego ujęcia”²⁰.

I tak jest w istocie, a *Świtezianka*, o czym warto pamiętać, zdaje się modelowym wręcz przykładem ballady romantycznej spełniającym główne założenia poetyki tego gatunku. Dla tego rodzaju interpretacyjnej egzegezy warto przyjrzeć się również narratorowi, który w balladzie staje się jednym z jej bohaterów. Wspomniałam na początku o jego regionalistycznej tożsamości, która dochodzi do głosu i doskonale współgra z nieco naiwnym gawędziarskim tonem, w jakim zaczyna swoją opowieść, choć tak nie musi być do końca i w całym cyklu narrator często się zmienia, modyfikując jakby *in statu nascendi* swój sposób przedstawiania świata, sam też aktywnie ten świat poznając, a nawet weń wkraczając.

Ireneusz Opacki zwracał uwagę, analizując szereg ballad, w tym również *Świteziankę*, iż narratora można określić mianem „sensacyjnego”, gdyż wprowadza i wyjaskrawia emocje, wydobywając grę napięć i niespodzianek, co też decydowało o atrakcyjności ballady²¹. Należałoby też pamiętać, że ballada romantyczna często odbiegała swoją kunsztownością od pierwotnego jednorodnego epickiego wzorca. Nie wchodząc głębiej w to zagadnienie, które było już przedmiotem szczegółowych analiz, warto zwrócić uwagę, że w prezentacji balladowych postaci, zwłaszcza Świtezianki, uderza z jednej strony akcentowanie przez narratora realności jej istnienia, a z drugiej właśnie budowanie otoczki baśniowej i przedstawienie bohaterki jako postaci o cechach fantastycznych²². Szczególnie ta druga strona jej osobowości, wskazująca na dziwność i niesamowitość, rozpoznaje tę postać jako przynależną do innej sfery zjawisk. I wypada się tutaj zgodzić z Kazimierzem Cysewskim, że „otrzymujemy pogańską w istocie wizję kobiety jako swoistej esencji natury, kobiety nie tyle niemoralnej, ile będącej poza moralnością, wyposażonej we własną moralność, często odległą od konwencjonalnej”²³.

Jednak zgadzając się z przytoczoną interpretacją, trudno z kolei zaakceptować inną, że w postępowaniu Świtezianki mamy do czynienia z „kobietą przemysłnością”, „kochanką kapryśną”, „okrutną kusicielką”, kobietą „zwodniczą”²⁴. Odpowiedź wydaje się prosta o tyle, o ile będziemy pamiętać, że wszystkie te wymienione cechy i atrybuty należą do charakteru nimfy. I taka jest właśnie Świtezianka, jak też inne pokrewne jej

20 J. Kleiner, *Ballada. Materiały do Słownika rodzajów literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Łódź 1968, s. 196.

21 Zob. I. Opacki, *Narrator i świat nieznany. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej*, [w:] A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1975, nr 97, s. 28.

22 Zwraca na to uwagę w swojej książce K. Cysewski, ale nie wyciąga ostatecznych konsekwencji z atmosfery „baśniowości”, gdyż idzie w swojej interpretacji w odmiennym kierunku (Por. K. Cysewski, *op. cit.*, s. 92).

23 *Ibidem*, s. 91.

24 Takich określeń używa w swoim artykule K. Cysewski.

istoty, a przykładów może dostarczyć romantyczna literatura, z niej wywodzi się przecież kapryśna Goplana w *Balladynie* Słowackiego, również zawiedziona w miłości omylna wróżka i niespełniona kochanka. Zgodnie zresztą z kanonem mitycznej opowieści przemiana ondyny w ucłowieczoną istotę w balladzie Mickiewicza nie zachodzi. Tak więc bohaterka pozostaje do końca kapryśną nimfą, gdyż wskutek zdrady strzelca jej związek ze światem ludzkim nie zostaje dopełniony. Istnieje wszakże miłosna przysięga, której przy najbliższej okazji nie dotrzymuje lekkomyślny kochanek. Najpierw jednak bohater będzie wystawiony na próbę – czy jest zdolny dotrzymać miłosnej przysięgi?

Motywy zgubnego uwiedzenia

W demonologii ludowej tego rodzaju postaci, jak: rusałki, majki, boginki wodne, dziwożony pojawiają się nader często, a zamieszkiwały one akweny, obszary leśne, polne, ale też miejsca góryste, i znane były w całej słowiańszczyźnie. Wszystkie one w podaniach ludowych²⁵, czarując śpiewem i tańcem, zwabiają młodych mężczyzn, choć mogą to być również dziewczęta, i następnie zabierają „uwiedzionych” do swojego królestwa, z którego już nie ma powrotu. Jeżeli komuś uda się jednak wrócić do świata żywych, to do końca zostaje naznaczony „zgubnym czarem”, a to przełożyć się może na wieczną tęsknotę i wreszcie chęć powrotu do tego zakazanego miejsca, a konsekwencją zdaje się próba ponownego wejścia w otchłań wodną, czyli jakaś forma samobójstwa. Dlatego w podaniach ludowych postaci uwodzone naznaczone zostają jakimś fatalistycznym piętnem, ale może to cena, jaką się płaci za poszukiwanie „nieznanego piękna”²⁶. I dlatego romantykom tak bardzo spodobał się temat spotkania pięknej rusałki.

W balladzie *Świtezianka* jest podobnie, choć zarazem trochę inaczej. Bohaterka czaruje i wabi strzelca na różne sposoby. W końcu nie zapominajmy, że jest czarodziejką. Dlatego najpierw otrzymujemy obraz utrzymany w tonacji idyllicznej – „smutnej dziewczicy” czy może bliżej tutaj do obecnej w wyobraźni romantyków eterycznej kochanki, kobiety-mgiełki, czarującej swoją niewinnością i nieoczywistością swojego istnienia. Jednak to tylko preludium i wreszcie objawia się ona – finalna królowa wszystkich metamorfoz, jakże bliska wizji postaci posągowej bogini z obrazu Sandra Botticellego *Narodziny Wenus*. Inspiracja tym obrazem wydaje się prawdopodobna, gdyż to właśnie renesansowy malarz stworzył kanon urody kobiecej, który okazał się szczególnie trwały i zainspirował duże grono pisarzy od romantyzmu do modernizmu. I dzięki temu otrzymujemy jakby romantyczną litewską wersję „północnej Afrodyty”²⁷. To właśnie

25 Por. L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 101.

26 Por. M. Janion, *Rusałki*, s. 275.

27 J. Kleiner porównywał ten wcześniejszy obraz do wyobrażenia narodzin Afrodyty (por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948, s. 210-211). Z kolei Leszek Zwierzyński zestawiał balladę z *Hymnem na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*, podkreślając związki przedstawienia postaci

ona wabi strzelca nie tylko śpiewem, ale również tańcem, uruchamiając przy okazji całą zmysłowość i erotyczny powab swojego ciała. I jesteśmy oto świadkami niezwyklego baletowo-operowego widowiska w wykonaniu Świtezianki²⁸:

Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,
Strzelec w ziemię patrzy skromnie,
Dziewica w lekkim zbliża się pędzie
I „Do mnie” – woła – „pójdź do mnie”²⁹.

Ostatecznie zwycięża wodna uwodzicielka oraz żywioł wody, a może młodzieńca urzekło zaproszenie do tajemnego świata „wodnych przestworzy”, obszaru, który zamieszkują istoty mityczne, takie jak Świtezianka, władczyni tego niezwyklego miejsca. Przestrzeń wodna obiecuje wszystko to, czego strzelec wcześniej nie doznał w zwykłym świecie. Woda natomiast jako żywioł skojarzony zostaje nieprzypadkowo ze sferą seksualności i kobiecości. Jednak to nie wszystko, gdyż w tej balladzie poeta otwiera połączoną topikę miłości i śmierci bliską tradycjom ballad niemieckich³⁰. Żywioł, który na początku wydaje się spokojny i wabi „modrą falą”, kusząc spełnieniem marzeń o świecie pełnym zmysłowych przyjemności i w dodatku nieograniczonej wolności, nagle ulega zmianie. Przestrzeń wodna w jednej chwili ukazuje swoje nowe, niebezpieczne oblicze, wciągając młodzieńca w swoją infernalną przestrzeń-otchłań.

Leszek Zwierzyński zwracał uwagę na szczególną właściwość żywiołu wody w balladach Mickiewicza.

Powierzchnia wody jest idealnym, powszechnie dostępnym modelem granicy między dwiema sferami bytu. To ważna fizyczna właściwość wody, sprzyjająca wykorzystywaniu tego żywiołu przez Mickiewicza do kreowania w balladach rzeczywistości mitycznej, symbolicznej, transcendentnej. Pęknięcie toni wody („rozdarcie” materii) jest widzialną częścią symbolu, wyrażającego przebijanie się jednej sfery bytu w drugą, wdzieranie się rzeczywistości mitycznej w ziemską³¹.

Tak dzieje się również w tej balladzie, w której moce „piekielne” zostają przywołane pochopną przysięgą strzelca, a także poruszona jest sfera sacrum za sprawą magicznego światła księżyca odbitego w tafli wodnej, podobnie jak to jest w balladzie *Świtez*.

Świtezianki z „funkcjonującym we wczesnej poezji Mickiewicza rokokowym ideałem urody kobiecej” (L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*, Katowice 2019, s. 27).

²⁸ O ile łatwo się w tym przypadku zgodzić z interpretacją Leszka Libery, o tyle niełatwo zaakceptować inne przekonanie, że obraz Świtezianki pozbawiony zostaje pierwiastka erotycznego i bohaterka jest sentymentalną „smutną dziewczicą”. Choć jednocześnie należy pamiętać, że badacz pisał o tym w kontekście ballad B. Leśmiana polemizującego z romantyczną konwencją (zob. L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994, s. 33).

²⁹ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 68.

³⁰ Tu na uwagę zasługują ballady Gottfrieda Augusta Bürgera i Ludwiga Uhlanda.

³¹ L. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 24.

Odpowiedzią zdaje się być, jak w operze, pełen niezwykłych efektów scenicznych dramatyczny finał³², w którym osobiwą parę kochanków pochłania otchłań wodna:

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,
 Kręconym nurtem pochwyca,
 Roztwiera paszczę otchłań podwodna,
 Ginie z młodzieńcem dziewica³³.

Mityczna przemiana się dokonała i los się dopełnił, ale pozostaje niedotrzymana przysięga. W konsekwencji miłosny związek ondyny z człowiekiem nie zostaje spełniony. Zatem Świtezianka wraca do świata natury i do swojego pierwotnego żywiołu – wody. Przedtem jednak staje się medium, przez które przemawia transcendencja. W następstwie zostaje młodzieńcowi wyjawiona przyszłość oraz charakter nieuchronnej kary czekającej na niego jako wiarołomnego kochanka. W zakończeniu ballady znowu do głosu dochodzi meandryczny narrator, dostosowujący się do zwrotów akcji, ale tym razem w roli odkrywcy-detektywa³⁴; tyle że jego wiedza o tajemniczej parze jest już zupełnie inna, mimo iż w końcowej części ballady znów powraca refren, który był na początku. Jednakże wiemy, że w tym miejscu zaczyna się już zupełnie inna opowieść, gdyż w wyniku przemiany bohaterami staje się „para znikomych cieni”. I ci nowi bohaterowie należą też do innego uniwersum – niematerialnego świata.

Podsumowanie

Sumując rozważania skupiające się na tytułowej postaci z ballady Mickiewicza, należałoby podkreślić, iż realizację tematu *Świtezianki* powinno się usytuować w obrębie wczesnych koncepcji Mickiewicza na temat ludowości, jeszcze z okresu wileńsko-kowieńskiego. Zgodnie z nimi poeta w *Świteziance* tworzy hybrydyczną w istocie postać, łącząc dotychczasową tradycję mityczną z ludową w duchu romantycznym, a tego rodzaju postawa mieści się w koncepcji estetyczno-literackiej, zgodnie z którą traktowano folklor jako jedno ze źródeł z możliwością dowolnego przekształcania i ada-

32 Można tu widzieć choćby związki z *Don Juanem* Mozarta (por. M. Sokalska, „*Dziady*” Mickiewicza w kręgu inspiracji operowych, [w:] *eadem*, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz-Krasiński-Słowacki*, Kraków 2009, s. 164). Fascynację Mickiewicza operą, która widoczna jest w *Dziadach*, i to we wszystkich częściach, dostrzec można również w twórczości balladowej poety. Warto przywołać tutaj ustalenia A. Borkowskiej-Rychlewskiej, która wskazała na obecność w teatrze operowym motywu niespodziewanego rozpoznania postaci. I tak jest w *Ondynie* Hoffmanna (por. A. Borkowska-Rychlewska, „*Ondyna*” Hoffmanna – u źródeł romantycznej opery i dramatu, s. 37). Dopowiedziano to również w balladzie Mickiewicza, co potwierdzać może zarówno związki z operą, jak i konwencją baśniową postaci ondyny.

33 A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 70.

34 Takiej formuły używa I. Opacki, *Narrator i świat nieznany...*, s. 38.

ptowania³⁵. Dlatego postać Świtezianki zdaje się w równym stopniu tworem wyobraźni poety istniejącym obok dwu pozostałych tradycji: mitycznej i ludowej. I może dlatego bliższa jest ona współczesnym eklektycznym realizacjom postaci ondyny w literaturze i sztuce, szczególnie filmowej.

Mam tu na uwadze przede wszystkim filmy fabularne, a mianowicie *Ondynę* z 2009 roku Neila Jordana z Colinem Farrelem i Alicją Bachledą-Curuś, oraz niedawną, bo pochodzącą z 2020 roku, produkcję niemiecko-francuską *Ondine (Undine)* w reżyserii Christiana Petzolda, której przywołanie wydaje się tym bardziej interesujące, że scenariusz został zainspirowany romantyczną opowieścią de La Motte Fouque'ego. Co jest tym bardziej znaczące, że oba filmy sięgają do rodzimych tradycji mitycznych (celtyckich i niemieckich), pokazując je we współczesnych realiach, a te okazują się zaskakująco aktualne. I co warte zaznaczenia, wykorzystują też konwencje gatunkowe, które znalazły się w balladzie Mickiewicza, a mianowicie romans, opowieść sensacyjno-kryminalną i fantastykę baśniową. I również w nich znajdujemy próbę odpowiedzi na pytanie: czym jest dzisiaj dla nas mit Ondyny i jak on funkcjonuje we współczesnej kulturze czy popkulturze? Może obecność tego rodzaju postaci należałoby odczytać jako tęsknotę za utraconą duchowością, cudownością, tajemnicą, a może jest tu ukryta potrzeba podjęcia dyskursu na temat inności czy też poszukiwań własnej tożsamości. Bo jak czytamy na plakacie reklamującym film *Ondine* Neila Jordana: „Prawdą nie jest to, co wiesz. Prawdą jest to, w co wierzysz”. Jakże to przesłanie wydaje się bliskie balladom Mickiewicza, w nich wiedzy o rzeczywistości uczą nas „prawdy żywe”, a stanowią rodzaj uniwersalnego depozytu, w który „lud wierzy głęboko”. Warto o tym dzisiaj pamiętać, tym bardziej że takie pytania zdaje się stawiać również poeta w swojej opowieści o Świteziance.

Bibliografia

- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958.
- Borkowska-Rychlewska A., „Ondyna” Hoffmanna – u źródeł romantycznej opery i dramatu, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 27-41.
- Cysewski K., *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.
- Dynak W., *O chórze strzelców Adama Mickiewicza jako pieśni łowieckiej*, [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 43-63.
- Janion M., *Dwie wizje ludowości romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1975, s. 5-24.

35 Por. M. Janion, *Dwie wizje ludowości romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1975, s. 9. O związkach Świtezianki z folklorem i literaturą pisał wcześniej W. Borowy, dowodząc, że ballada ma więcej wspólnego z literaturą zachodnioeuropejską XVIII i XIX wieku niż białoruskim folklorem (por. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 90).

- Janion M., *Rusalki*, [w:] *eadem, Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 274-280.
- Kapełus H., *Romantyzm i folklor*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, S-I, Wrocław-Warszawa 1971, s. 303-328.
- Kleiner J., *Ballada. Materiały do Słownika rodzajów literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, t. 1, s. 196.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Libera L., *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.
- Libera L., *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994.
- Łukasiewicz J., *Świtez*, [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 13-26.
- Mickiewicz A., *Świtezianka*, [w:] *idem, Wiersze. Dzieła*, wyd. rocznicowe, t. 1, Warszawa 1993, s. 65-70.
- Narbutt T., *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, nakładem i drukiem A. Marcinkowskiego, Wilno 1835.
- Nowara-Matusik N., *Onдины i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth)*, „Wortfolge” („Szyk słów”) 2018, nr 2, s. 19-29.
- Opacki I., *Ballada literacka – opis gatunku*, [w:] I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada. Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, t. 7, cz. 1, z. 1, Wrocław 1970, s. 31-32.
- Opacki I., *Narrator i świat nieznan. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej*, [w:] A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1975, nr 97, s. 15-51.
- Pełka L.J., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.
- Rymkiewicz J.M., *Świtez*, [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 536-537.
- Sokalska M., *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz-Kraśiński-Słowacki*, Kraków 2009.
- Zwierzyński L., *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, Katowice 2019.

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę interpretacji ballady *Świtezianka* Adama Mickiewicza w kontekście ondyny jako postaci o charakterze mitycznym. Autorka odwołuje się w swoich poszukiwaniach do wcześniejszych tekstów, głównie niemieckiego romantyzmu. Jednocześnie potwierdza i uzupełnia związki tej postaci z tradycją mitu i baśni. Konteksty i powiązania pokazuje także w aspekcie poetyki historycznej, a istniejące przekształcenia rozpatruje również jako odbicie własnych koncepcji poety na temat folkloru. W zakończeniu artykułu autorka przedstawia związki postaci Mickiewicza z bliskimi tej balladzie realizacjami filmowymi. Dowodzi to aktualności i jednocześnie trwałości przesłań tekstu Mickiewicza, również w kontekście jego bohaterki jako postaci hybrydycznej otwierającej się na współczesność.

Słowa kluczowe: ondyna, woda, romantyzm, mit, fantastyka baśniowa

On the figure of Świtezianka-Ondine in Mickiewicz's ballad

Summary: The article is an attempt to interpret the ballad *Świtezianka* by Adam Mickiewicz in the context of ondine as a mythical character. In her search, the author refers to earlier texts, mainly German Romanticism. At the same time, it confirms and complements the relationship of this character with the tradition of myth and fairy tales. The above contexts and connections are also shown in the aspect of historical poetics, and the existing transformations are also considered as a reflection of the poet's own concepts of folklore. In the summary of the article, the author presents the relationship between Mickiewicz's character and the film productions close to this ballad. This proves the topicality and at the same time the durability of the messages of Mickiewicz's text, also in the context of its heroine as a hybrid character opening herself to the present.

Key words: ondine, water, romanticism, myth, fairy-tale fantasy

Biogram

Marta Ruszczyńska – prof. dr hab. w Zakładzie Literaturoznawstwa Instytutu Filologii Polskiej, kierownik Pracowni Literatury XIX Wieku. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień romantyzmu, Słowiańszczyzny, idei słowianofilskich, regionalizmu, problematyki Kresów Wschodnich, a także dawnej i współczesnej powieści kryminalnej. Autorka książek: *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą* (Zielona Góra 1995), *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka* (Zielona Góra 2002), *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w polskiej literaturze romantycznej* (Kraków 2015), *Pogranicze. Studia i szkice literackie* (Zielona Góra 2015), *Polski kryminał i wiek XIX* (Zielona Góra 2019).

Katarzyna Węgorowska

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0001-5851-706X

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr3

CIEKAWOSTKI O PRZYSZŁYM WIESZCZU ZWERBALIZOWANE W KOMENTARZACH EMILII KIEREŚ DO *BALLAD I ROMANSÓW* ADAMA MICKIEWICZA

*Refleksje te dedykuję Mojej Licealnej Polonistce –
Pani Profesor Teresie Łopatto,
dzięki której odkryłam i pokochałam romantyzm.
Dziękuję!*

Ponadczasowość, fenomen, przełomowość, nowatorstwo... Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* to wyróżniki utrwalone w refleksjach historyków literatury różnych naukowych wrażliwości, postaw, szkół czy generacji. Na specyfikę oraz wyjątkowość owych młodzieńczych romantycznych dzieł wskazywali m.in.: – Juliusz Kleiner, który w 1972 roku pisał:

Z początkiem czerwca 1822 roku ukazał się pierwszy tom *Poezji* Mickiewicza. Był to tomik, co świeżym, demokratycznym piętnem i zabarwionym prowincjonalnie językiem przeciwstawił się pseudoklasycyzmowi arystokratycznej elity¹;

– Maria Dernałowicz, eksponująca to, że

[...] rok wydania *Ballad i romansów* przyjęty jest powszechnie za datę przełomu romantycznego w Polsce; wolne od „zmyśleń dziwnych” romanse opiewają nieszczęścia miłosne w konwencji na ogół sentymentalnej, toteż o nowatorstwie cyklu zadecydowały ballady. [...] Romantyczny był regionalizm ballad, nade wszystko zaś rola poznawcza przyznana „czuci i wierze”, nie „mędrca szkiełku i oku”, oraz znaczenie przypisywane szeroko rozumianej kulturze ludu – od kolorytu zewnętrznego po system wartości. Ballady wykazują organiczny związek z pieśniami i podaniami ludowymi, tak w doborze motywów (powracające na ziemię duchy, czarodziejskie przemiany), jak w kreowaniu przedstawianej rzeczywistości (ściska więź między światem widzialnym a niewidzialnym, sprawiedliwość wymierzana przez moce nadprzyrodzone), niejednokrotnie też w języku i wersyfikacji. Z tych względów są jakby introdukcją do *Dziadów* wileńskich².

1 J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 198.

2 M. Dernałowicz, *Ballady i romanse*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, Warszawa 1984, s. 46.

Wśród wypowiadających sądy o 1. tomie *Poezji* są ponadto:

– noblista, Czesław Miłosz, zdaniem którego –

[...] pojawienie się [...] pierwszego zbioru wierszy pt. *Ballady i romanse*, w roku 1822, na dobre otwarło erę romantyzmu w Polsce. Przedmowa do tego tomu była manifestem nowego nurtu, ale jeszcze wyraźniej świadczyły o nim same wiersze³;

– Jan Tomkowski konstatujący, że „*Ballady i romanse* to pierwsza polska książka romantyczna – właściwie książeczka”⁴;

– Tomasz Miłkowski i Janusz Termer dopowiadający, że

Ballady i romanse, które ukazały się w I tomie *Poezji*, to zaledwie 14 wierszy, jednak o sile detonatora, skoro dały początek fali balladomanii. Młody prowincjonalny poeta przeciwstawił dojrzałej szkole pseudoklasyckiej świat pełen dziwności: jasności – ciemność, pewności – tajemnicę, ogładzie – niepokój i ludowe zasady moralne. Wszystko to miało smak nowości, niecodzienną scenery, nastrój grozy albo co najmniej niedomówienia⁵;

– Jacek Łukasiewicz, dostrzegający fakt, iż

[...] z końcem maja 1821 roku spod prasy drukarni Zawadzkiego wyszedł I tom *Poezji* Mickiewicza, zawierający *Ballady i romanse* – od tej daty zaczęto w Polsce liczyć nową epokę literacką. [...] Są w balladach najgłębsze wyznania egzystencjalne. [...] W balladach odkrył Mickiewicz podstawowy temat swej poezji⁶;

– Bogusław Dopart, który, oprócz ustalenia cyklicznej organizacji *Ballad i romansów*, wyodrębnił funkcjonujących w nich grup podmiotowo-tematycznych (podmiot etosowy, tematyka ludowa: *Romantyczność, Świtezianka, Rybka, Powrót taty*; podmiot etosowy, tematyka mediewialna: *Świtez, Rękawiczka, Lilie*; podmiot maski sentymentalnej: *Kurhanek Maryli, Dudarz, Pierwiosnek*; podmiot maski parodystycznej: *Do przyjaciół, To lubię, Pani Twardowska, Tukaj*)⁷, eksponuje wspomniane nowatorstwo cyklu wpisującego się w literaturę nowoczesną, która

[...] jest w oczach Mickiewicza przede wszystkim pluralistyczna, różnaita w duchu i klasycyzności, i romantyczności, pogrążona w tradycjach życia zbiorowego, ale i indywidualistyczna, historyczna, lecz i filozoficzna. Kilka wątków ma też pojmowanie Mickiewiczowskie romantyzmu: raz jest to synonim epoki średniowiecznej bądź wypływających z niej tradycji kulturalnych, kiedy indziej równoznacznik literatury narodowej bądź ludowości, wreszcie pewien typ albo treści, albo postawy myślowo-egzystencjalnej w literaturze współczesnej: w świadomości autora trudno odnaleźć rozróżnienie romantyzm – sentymentalizm; wbrew dzisiejszym poglądom na tę sprawę traktował zapewne *Ballady i romanse* jako cykl integralnie romantyczny. [...] Mickiewicz bronił nowoczesności, pluralizmu i wolności twórczej;

3 C. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 248.

4 J. Tomkowski, *Literatura polska*, Warszawa 1993, s. 110.

5 T. Miłkowski, J. Termer, *Leksykon lektur szkolnych*, Warszawa 1993, s. 175-176.

6 J. Łukasiewicz, *Mickiewicz*, Wrocław 1996, s. 33, 34-35.

7 B. Dopart, *Adam Mickiewicz*, [w:] *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Romantyzm, pozytywizm*, Warszawa 2007, s. 155-156.

atakował w *Romantyczności*. Ta ballada programowa, pierwszy w Polsce wiersz-manifest romantyzmu (powstała 13 stycznia 1821 roku), tworzyła zaskakującą alternatywę światopoglądową wobec niewiele wcześniejszej *Ody do młodości*. „Świat ducha”, czyli idealna postawa rzeczywistości i wszelkich form życia ludzkiego, zostaje zastąpiony ludowym czyszcem, olimpijska biesiada pełni życia – cierpieniem i samotnością, utopijna przyszłość – zwykłą eschatologią⁸.

W grono znawców *Ballad i romansów* wpisuje się także popularyzatorka i miłośniczka cyklu – Emilia Kiereś, która poprzez *ciekawostki* [tu: informacje lub fakty dotąd nieznane, wzbudzające zainteresowanie, np. swoją niezwykłością lub rzadkością]⁹, zwerbalizowane w *komentarzach* [tu: objaśnieniach lub interpretacjach uzupełniających tekst główny/zasadniczy], do poszczególnych utworów A. Mickiewicza, przybliżyła ich młodemu czytelnikowi jego rówieśnika – nastoletniego poetę charakteryzującego się wspaniałą i bujną wyobraźnią, niepowtarzalnym kunsztem literackim, nietuzinkową osobowością, niezrównanym dowcipem.

Autorka owych komentarzy, świadoma tego, iż

1) w szkole rzadko się o tym mówi, więc zachęcamy, by sięgnąć po tę książkę i zaprzyjaźnić się z Adamem Mickiewiczem – tym chłopakiem, który pisząc *Ballady i romanse*, nie miał pojęcia, że staną się one jedną z najbardziej przełomowych książek w historii polskiej literatury; 2) niezrozumiałe okazują się dziś nie tylko poszczególne słowa, lecz także zwyczaje, okoliczności i sytuacje. W miarę możliwości spróbowałam je Wam objaśnić w przypisach i komentarzach¹⁰,

stworzyła „osobisty przewodnik po *Balladach i romansach*, które powstały w czasach dla nas już bardzo odległych”¹¹.

Jej erudycyjna docieklivość sprawiła, że poszczególne utwory zawarte w nowatorskim cyklu A. Mickiewicza, zilustrowane przez Mariannę Sztymę, opublikowane nakładem Wydawnictwa Egmont Polska sp. z o.o., opatrzone zostały informacjami zachęcającymi potencjalnego, głównie nastoletniego, odbiorcę do ich lektury i dzięki nim poznawania postaci oraz charakteru ich młodego autora.

Przedmiotem, a tym samym celem niniejszych rozważań są zatem mało znane fakty o młodzieńczym życiu romantycznego poety zwerbalizowane w ciekawostkach współtworzących komentarze do poszczególnych ballad i romansów, wydanych, tym razem, w 2018 roku.

I tak nacechowany poetyką sentymentalną *Pierwiosnek* stał się inspiracją uwagi o wyglądzie młodego A. Mickiewicza, z której wynika, że

8 *Ibidem*, s. 153.

9 Definicje leksemów zinterpretowanych w tekście zostały ustalone i zmodyfikowane na podstawie słowników języka polskiego wyszczególnionych w *Bibliografii* zamieszczonej na końcu artykułu.

10 E. Kiereś, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Ballady i romanse z komentarzami Emilii Kiereś*, Warszawa 2018, s. 5.

11 *Ibidem*.

[...] nie był jeszcze wtedy tym nieco groźnym wieszczem o srebrnej lwiej grzywie i krzaczastych brwiach, jakiego możecie znać z portretów. W tamtych czasach miał długie, wijące się ciemne włosy i czarne (choć, co ciekawe, niektórzy twierdzą, że zielone) oczy, rumianą cerę i łagodny uśmiech. Był drobnej postury, skromny i często zamyślony – podobno łatwo nawiązywał kontakty i wszyscy go lubili (s. 14)¹².

Wykorzystujący zabieg maski parodystycznej *Tukaj* zainicjował refleksję o tym, że przyszedł autor narodowej epepei, poprzez nadmiernie rozbudzoną wyobraźnię i nieodpowiednie skojarzenia (zarówno w dzieciństwie, jak i życiu dorosłym), nie lubił czynności pisania:

Mickiewicz opowiadał kiedyś przyjacielowi, że czuł wręcz wstręt do pisania. Dzieci uczyły się wówczas kaligrafii nie w zeszytach, ale na deszczułkach. [...] Gryzmołki, które wychodziły spod ręki małego Adama, wydawały mu się wtedy – jak twierdził po latach – podobne do wnętrzości rozgniecionych pająków. [...] Mały Adam długo musiał przy kaligrafowaniu korzystać z pomocy brata, Franciszka – nawiasem mówiąc, ta nieumiejętność była jedną z przyczyn, dla której został na drugi rok w trzeciej klasie. Nigdy zresztą nie wyuczył się pięknego pisma, co możemy stwierdzić, oglądając jego rękopisy. Wielokrotnie też prosił przyjaciół o przepisywanie swoich utworów na czysto (s. 162).

Kreatywności budzącej sympatię chłopca dowodzi natomiast komentarz do charakteryzującego się typową poetyką romantyczną utworu *To lubię*, z którego wynika, że

Adam był figlarzem. Rzadko się o tym mówi, zwłaszcza w podręcznikach – ale jako chłopak był wesołym łobuziakiem, a przy tym budził powszechną sympatię. Nie zachowało się wiele wspomnień o jego psotach, ale tych kilka, które znamy, dowodzi, że żarty nie były mu obce. Adam Pilecki, szkolny kolega Mickiewicza, wspominał na przykład, jak to kiedyś został wywołany do odpowiedzi na lekcji historii starożytnej. Nie był przygotowany, poprosił więc Mickiewicza, by mu podpowiadał. Ten ochno zaczął dyktować szeptem odpowiedź, a kolega, ufny, bez zastanowienia powtarzał wszystko, co usłyszał:

*Niedaleko Damaszku
Siedział diabeł na daszku,
W kapeluszu czerwonym
Kwiatczkami upstrzonym.*

Kiedy wszyscy się spostrzegli, co się dzieje, cała klasa, nie wyłączając samego Pileckiego, gruchnęła śmiechem (s. 118).

To samo dzieło jest podstawą drugiej ciekawostki ilustrującej Mickiewiczowskie poczucie humoru, bowiem

12 Wyróżniki tego wyglądu oddają niektóre propozycje plastyczne przygotowane m.in. przez: Aleksandra Orłowskiego – *Adam Mickiewicz*, Walentego Wańkowicza – *Mickiewicz w mundurze nauczyciela szkoły kowieńskiej*, Mieczysława Jurgielewicza – *Mickiewicz wśród filomatów*. Przytoczone w tekście ekscerpty-cytaty pochodzą z opracowania: A. Mickiewicz, *Ballady i romanse z komentarzami Emilii Kiereś*, Egmont Polska sp. z o.o. Warszawa 2018. W nawiasach podano numery stron, z których je pozyskano.

[...] innym razem, gdy Adam zachorował, po okolicy poniosła się wieść, że umarł (pamiętajcie, że dwieście lat temu informacje rozchodziły się znacznie wolniej niż dziś i trudniej było je sprawdzić!). Były właśnie święta i rodzina Mickiewiczów przyjechała do Cyryna w odwiedziny do wuja. W sąsiedztwie mieszkał pop (ksiądz unicki) Horbacewicz, którego syn często się bawił z Mickiewiczami. Także tym razem przyszedł się z nim zobaczyć. Adam nie pokazał się przez cały wieczór, a kiedy młody Horbacewicz wyszedł, nasz dowcipniś ubrał się w białe prześcieradło i stanął na mostku, przez który miał przechodzić jego przyjaciel. Chłopak się przeraził, jednak Adam – udający własnego ducha – napominał go tylko, by się za niego pomodlił. Kolega czym prędzej pognął do domu, uderzył w cerkiewne dzwony i zwołał wszystkich sąsiadów na modlitwę, choć pora była już późna. Niestety, nie wiemy, jak skończyła się ta historia i czy Horbacewicz, poznawszy prawdę, natarł Adamowi uszu (s. 118).

Naiwność, strach, a równocześnie zdolność obchodzenia się z bronią palną oraz łatwość nawiązywania kontaktów interpersonalnych z obcymi to wyznaczniki komentarza do nacechowanego tematyką ludową *Powrotu taty*. Wynika z niego, że

[...] podobno sam Adam Mickiewicz spodziewał się spotkania ze zbójnikami, kiedy wyjeżdżał z rodzinnego Nowogródka na studia do Wilna. Był wówczas niewiele starszy od Was, bo siedemnastoletni. Kiedy matka dała mu na odjezdnym jedenaście złotych dukatów, Adam w obawie przed napadem wziął ze sobą również stary pistolet. Sam go wyczyścił przed podróżą i nabił śrutem. Będąc już w drodze, niespokojny i przelęknięty (pamiętamy, jak bujną miał wyobraźnię!), położył sobie broń na kolanach dla odstraszenia ewentualnych rozbójników. Bogu ducha winni współtowarzysze podróży złąkli się nieco; próbowali nakłonić młodziutkiego studenta, by schował pistolet, ale to tylko wzmogło obawy Adama. Naiwny młodzieniec nawet nie zdawał sobie sprawy, że swoim zachowaniem zdradza, iż wiezie coś wartościowego! W końcu jeden z podróżnych przekonał go, że nie ma się czego lękać, pokazując mu własny, znacznie bogatszy bagaż. Tym podróżnym był stary Żyd o imieniu Jankiel (zapamiętajcie to imię, jeszcze się z nim zetkniecie!) – ostatecznie wraz z Mickiewiczem spędzili jazdę na przyjaznej pogawędce, a na pożegnanie Jankiel podobno udzielił Adamowi jeszcze kilku mądrych i praktycznych rad oraz przestróg (s. 85).

Stanowczość, niezłomność, odwaga, konsekwencja stały się z kolei wyróżnikami refleksji o negatywnej interakcji *młody Adam Mickiewicz* ⇔ *dojrzały Jan Śniadecki* opatrzonej *Romantyczność* – balladę uchodzącą za romantyczny manifest, a równocześnie polemikę z racjonalistyczną filozofią oświecenia i jej spadkobiercami. W dopełniającym ją komentarzu zawarta została bowiem informacja, iż

[...] pierwszy tom *Poezji* wywołał burzę w kręgu literatów, gdyż Mickiewicz okazał się niepokorny: pomyślcie tylko, że w postaci „starca” sportretował Jana Śniadeckiego, profesora Uniwersytetu Wileńskiego, astronoma, matematyka, filozofa, geografę – ale też poetę i krytyka. Śniadecki poczuł się dotknięty i – być może po części właśnie dlatego – odniósł się bardzo krytycznie do debiutu Mickiewicza. Podobno zaraz po przeczytaniu tomiku udał się z wizytą do doktora Augusta Bécu (ojczyma innego wielkiego poety, Juliusza Słowackiego). Niespodziewanie natknął się tam na większą grupę gości, wśród których znajdował się Adam Mickiewicz. Udając, że go nie widzi, Śniadecki – przy zachęce gospodarza – zaczął krytykować świeżo wydany tomik, natrząsając się z niego bez litości w sposób wielce upokarzający dla autora (który jednak, trzeba przyznać, wiedział, komu się naraża, tworząc

w balladzie taki portret!). Mickiewicz, młody i nieśmiały, nie odezwał się ani razu i zapewne szybko opuścił towarzystwo. Ale, co niezwykle ważne: żadne docinki nie zawróciły go z raz obranej drogi (s. 24)¹³.

Z objaśnienia ubogającego, wywodzącą się z tradycji ludowej/gminnej, *Rybkę* młody czytelnik dowiaduje się, że

Adam Mickiewicz w dzieciństwie nasłuchiwał się ludowych baśni, podań, pieśni. Wspominał niejaką Gosiewską, która była służącą w jego rodzinnym domu. Podobno znała mnóstwo pieśni i dużo śpiewała, zwłaszcza w pracy i wtedy, gdy do domu przychodziły dziewczęta prząść. Jeszcze wiele lat później Adam pamiętał te przysiępki słowo w słowo (s. 73).

Uwaga owa potwierdza tezę Czesława Miłosza, według którego „Mickiewicz czerpał z fantastycznych motywów ludowych i przemieniał je w wiersze, czasami nawet, choć rzadko, naśladując rytm ludowej pieśni”¹⁴.

Uczuciowych predyspozycji zarówno młodego, jak i dojrzałego wieszca dowodzi z kolei ciekawostka uzupełniająca nacechowanego poetyką sentymentalną *Dudarza*. Jej motywem przewodnim jest cyprysowy listek symbolizujący: smutek, wieczną troskę, rozpacz, trwałość, nieśmiertelność, odrodzenie, żalobę, życie, przedłużenie życia, wierność, wewnętrzną siłę, chęć walki, odseparowanie się od zła, rozstanie z bliską osobą¹⁵. Z uwagi tej wynika, iż

[...] kiedy Maryla rozstawiała się z Adamem, żegnając się z nim na zawsze, podarowała mu na pamiątkę cyprysowy listek. [...] Adam Mickiewicz do końca życia przechowywał w szufladzie biurka zasuszony listek od Maryli przywieziony długą, okrężną drogą z Litwy do Paryża (s. 200)¹⁶.

Komentarz do przywołanego już *Pierwiosnka* potwierdza natomiast tezę o ekstrawertycznym usposobieniu poety, ogólnej sympatii do nastoletniego twórcy, jego patriotyzmie, niezłomności, odwadze, talencie organizatorskim, intelektualnej kreatywności, co przejawiało się w tym, że

13 Zdaniem C. Miłosza „wydaje się, że starzec z *Romantyczności* to nie kto inny jak wyznawca racjonalizmu, profesor Jan Śniadecki” – C. Miłosz, *op. cit.*, s. 250. Według T. Miłkowskiego i J. Termera „w programowym wierszu *Romantyczność* podjął Mickiewicz polemikę z Janem Śniadeckim, przeciwnikiem nowinek w poezji, a w szczególności wprowadzaniu świata fantastycznego do wielkiej literatury. Tymczasem młody poeta deklaruje: **Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko**, opowiadając się po stronie tych, którzy dostrzegają świat inny, niż tylko dający się ogarnąć w kategoriach rozumowych. Dziewczyna, której się zdaje, że widzi zmarłego kochanka, nie zasługuje na zlekceważenie: **Miej serce i patrzaj w serce!** – wzywa poeta, postrzegając wielką potęgę w doznaniach pozarozumowych, w sile uczuciowości” – T. Miłkowski, J. Termer, *op. cit.*, s. 176.

14 C. Miłosz, *op. cit.*, s. 250.

15 Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 50-51; Á.P. Chenel, A.S. Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 33-34.

16 Jacek Łukasiewicz ustalił, że „[zachował się – K.W.] różaniec z ziaren ofiarowany przez Marylę Adamowi. Dziś zobaczyć go można w Muzeum Mickiewicza w Paryżu” – J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 39.

Mickiewicz chciał podarować *Ballady i romanse* przyjaciołom. Widać to od razu na pierwszej stronie. Znajdujemy oto dedykację:

Janowi Czeczotowi, Tomaszowi Zanowi, Józefowi Jeżowskiemu i Franciszkowi Malewskiemu, przyjaciołom moim na pamiątkę szczęśliwych chwil młodości, które z nimi przeżyłem poświęcam.

Kim byli przyjaciele Adama? Jan Czeczot, Tomasz Zan, Józef Jeżowski i Franciszek Malewski – zapamiętajcie te nazwiska, bo na pewno jeszcze się z nimi spotkacie. Chyba bez przesady można uznać, że były to jedne z najbliższych osób w życiu Mickiewicza. Razem założyli najpierw Związek Filomatów, później Związek Filaretów, o którym jeszcze nieraz usłyszycie w szkole. Mówiąc w skrócie, oba te stowarzyszenia powstały po to, by zachęcać młodych do samorozwoju i pogłębiania wiedzy – ale jednocześnie miały budzić ducha patriotyzmu i opór wobec rosyjskiego zaborcy. Ściągnęło to na Mickiewicza i jego przyjaciół niemałe kłopoty, które zaważyły na życiu każdego z nich. Zostali aresztowani przez władze carskie, osadzeni w więzieniu, byli wielokrotnie przesłuchiwani i ostatecznie skazano ich na zsyłkę i osiedlenie w głębi Rosji. Niektórzy przed wywózką musieli jeszcze odsiedzieć dodatkowy wyrok w twierdzy (s. 12-13).

Zażyłość owa potwierdzona została naukowymi ustaleniami Jacka Łukasiewicza, według którego

Adam wiedział, że nowatorska poezja wymaga nie tylko romantycznej spontaniczności i natchnienia, także skupienia i sztuki. Twórczość Mickiewicza, jak twórczość każdego młodego poety, była skierowana do znajdujących się najbliżej niego i umysłowo rówieśników. W tym wypadku do słuchaczy wykładów profesora Leona Borowskiego, znających dawne formy w poezji i w wymowie, potrafiących ocenić ich poprawność i kunszt. Poeta pisał swe ballady nie tyle dla ludzkości, ile dla Zana, Czeczota, także dla Johasi, Maryli, Michała Wereszczaki czy Karoliny Kowalskiej. Dla osób, na których mu zależało, potrafiących wraz z nim się bawić, wzruszać, przeczuwać. [...] Służyły więc ballady towarzyskiemu obcowaniu, lecz jakże inaczej niż doraźne imieninowe „jamby” czy „toasty”¹⁷.

Swoistą ciekawostkę stanowi opis sposobu przekazywania nowych wierszy przez przyszłego wieszca, który, co oddaje objaśnienie opatrujące wiersz *Do przyjaciół*,

[...] osobiście zanosił przyjaciołom swoje nowe wiersze. Tym razem jednak było to niemożliwe – od września 1819 roku poeta mieszkał bowiem w Kownie oddalonym od Wilna o około stu kilometrów. Podjął tam pracę nauczyciela literatury, historii i prawa, a dodatkowo prowadził szkolną bibliotekę. Podróż z jednego miasta do drugiego trwała wówczas dłużej niż jeden dzień. Dlatego też nową balladę Adam posłał pocztą, wraz z tym wierszowanym listem *Do przyjaciół* (s. 106).

Przywołane rozważania, celowo inkrustowane tak licznymi ekscerptami-przytoczeniami, dowodzą, że poprzez ciekawostki zawarte w komentarzach opatrujących wybrane ballady i romanse Emilia Kiereś dokonała próby rekonstrukcji osobowości

17 J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 31. Relację tę potwierdza też Juliusz Kleiner, charakteryzując „nie-wielki, skromnie wydany tomik, zadedykowany czterem przyjaciołom filomatów” – J. Kleiner, *op. cit.*, s. 198.

wego portretu przyszłego wieszca. Wizerunek ten, o czym świadczą „dane językowe”¹⁸ werbalizujące jego poszczególne elementy, skomponowany jest bowiem z pojedynczych wyrazów oraz wielowyrazowych dookreśleń oddających zarówno wygląd zewnętrzny Mickiewicza *chłopaka, młodzieńca, młodziutkiego studenta (drobnej postawy, długie, wijące się ciemne włosy, czarne lub zielone oczy, rumiana cera, ładny uśmiech)*, jak i jego binarne, zarówno pozytywne, jak i negatywne predyspozycje charakterologiczno-mentalne (*skromny i często zamysłony, wszyscy go lubili, budził powszechną sympatię, łatwo nawiązywał kontakty, bujną miał wyobraźnię, żarty nie były mu obce, figlarz, wesoły łobuziak, jego psoty; niepokorny, żadne docinki nie zawróciły go z raz obranej drogi, nie odezwał się ani razu i zapewne szybko opuścił towarzystwo, wiedział komu się naraża; młody i nieśmiały, niespokojny i przelężniony, naiwny młodzieniec, wstręt do pisania*).

Godne uwagi są też, nacechowane niekiedy perswazyjnie, werbalne konstrukcje adresatywne typu: *Był wówczas niewiele starszy od Was, bo siedemnastoletni; pomyślcie tylko, że w postaci „starca” sportretował Jana Śniadeckiego; pamiętamy jak bujną miał wyobraźnię!; Jankiel (zapamiętajcie to imię, jeszcze się z nim zetkniecie!; zapamiętajcie te nazwiska, bo na pewno jeszcze się z nimi spotkacie; związek Filaretów, o którym jeszcze nieraz usłyszycie; zachęcamy, by sięgnąć po tę książkę i zaprzyjaźnić się z Adamem Mickiewiczem; W miarę możliwości spróbowałam je Wam objaśnić w przypisach i komentarzach*. Sugerują one młodemu czytelnikowi, że to właśnie on – rówieśnik przyszłego wieszca – jest ważnym odbiorcą nie tylko poszczególnych *Ballad i romansów*, ale i dopełniających je, bogatych w mało znane mu fakty, informacji.

Umiejętne połączenie tekstów werbalnych omawianego tu edytorskiego projektu z dopełniającymi je tekstami wizualnymi – starannie przemyślanymi ilustracjami, sprawia, że propozycja Emilii Kiereś należy do grona cennych przedsięwzięć, jakże skutecznie popularyzujących rodzimym romantyzm, a tym samym literaturę ojczystego romantyzmu wśród kolejnych pokoleń Polaków.

Potwierdza też, wymieniane we wstępie tych rozważań, ponadczasowość, fenomen, przełomowość, nowatorstwo... młodzieńczych Mickiewiczowskich dzieł, o których nastoletni autor, świadom ich wyjątkowego wymiaru, w 1822 roku napisał:

18 Stanisław Gajda stwierdza, że „lingwistyka była i będzie nauką empiryczną. Nie może istnieć bez danych językowych, ale te dane to nie tylko fakty o charakterze zewnętrznym (materiał językowy), lecz także – jak w lingwistyce kognitywnej – struktury wiedzy. Charakterystyka języka wymaga sięgnięcia do myślenia, odwołania do kontekstu społecznego i kulturowego. I na odwrót – w miarę pełna eksplikacja tych ostatnich nie jest możliwa bez przywołania języka” – S. Gajda, *Język – językoznawstwo – polonistyka*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1: *Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów*, Kraków 22-25 września 2004, red. M. Czermińska, Kraków 2005, s. 34.

Ogłaszając zbiorek niniejszych ballad i pieśni gminnych, uważanych zwyczajnie za gatunek poezji romantycznej, zostającej pod klątwą rzuconą dziś przez wielu poezji arbitrów, teoretyków, a nawet samychże mistrzów, uczulem potrzebę wstępnie przemówić, wprawdzie nie jako artysta, lecz w imieniu tych artystów, których rodzaj pracy był też i mojego ćwiczenia się przedmiotem. Mniemam zaś, że uczynię zadość powinności lub potrzebie, gdy zamiast zbijania zarzutów strony przeciwnej wystawię rzecz moją we właściwej czystości; gdy zamiast bronięcia poezji romantycznej wywiodeę jej początek, oznaczę charakter tudzież wymienię wzory celniejsze. Aby zaś pokazać dowodnie, jak rodzaj poezji romantycznym zwany powstał, doskonał się i na udzielny, w sposobie skończony ukształcił się nareszcie, potrzeba wyłącznych okoliczności wpływających nań, czyli tworzących go, szukać i odróżniać między mnóstwem innych okoliczności, tworzących inne poezji rodzaje. Należy poszukiwać zwyczajnej zawisłości i następstwa zdarzeń, jak za odmianą uczuć, charakteru, opinii narodowych zachodzi odmiana w swej poezji, która najpewniejszym bywa znamieniem wiekowego usposobienia ludów¹⁹.

Bibliografia

- Chenel Á.P., Simarro A.S., *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008.
- Dernałowicz M., *Ballady i romanse*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, Warszawa 1984, s. 46.
- Dopart B., *Adam Mickiewicz*, [w:] *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Romantyzm, pozytywizm*, Warszawa 2007, s. 141-207.
- Gajda S., *Język – językoznawstwo – polonistyka*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1: *Literatura – wiedza o języku – wiedza o kulturze – polonistyka*, red. M. Czermińska, Kraków 2005, s. 28-39.
- Ilustrowany słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2004.
- Inny słownik języka polskiego*, t. 1-2, red. M. Bańko, Warszawa 2000.
- Kiereś E., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Ballady i romanse z komentarzami Emilii Kiereś*, Warszawa 2018, s. 5.
- Kleiner J., *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Łukasiewicz J., *Mickiewicz*, Wrocław 1996.
- Mickiewicz A., *Ballady i romanse z komentarzami Emilii Kiereś*, Warszawa 2018.
- Mickiewicz A., *O poezji romantycznej*, [w:] *Dzieła*, t. V, Warszawa 1955, s. 185-202.
- Miłkowski T., Termer J., *Leksykon lektur szkolnych*, Warszawa 1993.
- Miłosz C., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993.
- Tomkowski J., *Literatura polska*, Warszawa 1993.

Streszczenie: Przedmiotem niniejszych rozważań są uwagi dotyczące młodzieńczych dzieł Adama Mickiewicza, które stały się inspiracją dla Emilii Kiereś do napisania przez nią komentarzy ułatwiających współczesnemu czytelnikowi lekturę, a tym samym odbiór, Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*. Zwerbalizowane w nich ciekawostki pozwalają bowiem na lepsze poznanie osobowościowo-charakterologicznych predyspozycji autora przełomowych utworów, które w li-

19 A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, [w:] *Dzieła*, t. V, Warszawa 1955, s. 185.

teraturze polskiej zainicjowały nurt romantyczny. Przybliżają one też postać przyszłego wieszcz, nastolatka obdarzonego nie tylko nieprzeciętnym potencjałem intelektualnym oraz talentem literackim, ale, jakże istotnymi w życiu każdego z nas, zaletami (szacunkiem do starszych, poczuciem humoru, koleżeństwem) i wadami (awersją do kaligrafii, naiwnością, rozmaitymi lękami). **Słowa kluczowe:** ciekawostki, komentarze, wieszcz, osobowościowo-charakterologiczne predyspozycje, werbalizacja

Curiosity about the future bard as expressed in commentaries by Emilia Kiereś based on *Ballads and Romances* by Adam Mickiewicz

Abstract: The purpose of this discussion is to comment on the works of Adam Mickiewicz in his youthful years. These inspired Emilia Kieres to write her commentaries with a view to making it easier for contemporary readers to read and, thus, access Mickiewicz's *Ballads and Romances*. The curiosity expressed in the ballads allows for a better understanding of the personality-characteristic predispositions of the author of the landmark works that initiated the Romantic trend in Polish literature. This work, written as a teenager, also provides a clearer picture of the future bard who was endowed not only with outstanding intellectual potential and literary skills, but also, as important in the lives of each of us, positive qualities including respect for elders, and a sense of humour and of camaraderie, and less positive qualities such as an aversion to writing neatly, various unfounded fears and naiveté.

Key words: curiosity, commentaries, bard, personality-characteristic predispositions, verbalization

Biogram

Katarzyna Węgorowska – rodowita choszczenianka, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego; lingwokulturolog, miłośniczka polszczyzny, sztuki, kultury tradycyjnej; twórczyni i kierownik, finansowanej ze swoich prywatnych środków, Pracowni Języka i Kultury Ludowej Uniwersytetu Zielonogórskiego; inicjator i redaktor naukowa cyklu *Studia Kresowe*; recenzent naukowa serii *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Biżuteria w Polsce* wydawanej staraniem Toruńskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki; autorka monografii: *Słownictwo wileńskie na Pomorzu Zachodnim* (2000); *Językowe świadectwa kultury i obyczajowości Kresów Północno-Wschodnich utrwalone we wspomnieniach ich byłych mieszkańców* (2004); *Kamienie i klejnoty w języku, kulturze, sztuce* (2012); *Złoczowskie peregrynacje. Językowe, literackie, kulturowe, historyczne refleksje o poetyckim „Wspomnieniu” Antoniego Pająka* (2012); *Chryzantema, harfa, łódzik, wenus... W stronę konch(i)olingwistyki. Rzecz o muszlach w polszczyźnie* (2013); *Z szuflady lingwokulturologa. Rzeczy językowo-kulturologiczne o gwarowo-dialektalnym skarbcu polskiej kultury, dziedzictwie dawnych i współczesnych bartników, swoich i obcych w jednej z barlineckich baśni, oraz przewrotnych rusalkach* (2018); *Od Gorgony do Kolberga. Świat koralu / koralowców w polszczyźnie. Rzecz lit(h)olingwistyczno-kulturologiczna* (2019); *Książki piękne* (Książki po(u)żyteczne. Ilustracje i dekoracje książkowe znakami języka, kultury, sztuki. Rzecz lingwokulturologiczno-dydaktyczna o artystycznych komponentach ubogających również moje monografie naukowe

(w druku); *Biżuteria w języku, kulturze, sztuce. Rzecz leksykalno-kulturologiczna* (w druku). Zainteresowania naukowe koncentruje wokół, stworzonej przez siebie, lit(h)olingwistyki (a w jej obrębie ambronimii, gemmonimii, gliptonimii, tezaurnimii) oraz konch(i)olingwistyki. Obecnie bada językowe wyróżniki prawdziwej oraz sztucznej biżuterii. 26 maja 2023 roku została uhonorowana wyróżnieniem Dęby Powiatu Choszczeńskiego w kategorii „Osobowość Powiatu Choszczeńskiego”.

Aneta Narolska

ORCID 0000-0002-1691-5227

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr4

OD PRAGNIENIA WOLNOŚCI DO ZDRADY. EWOLUCJA MOTYWU PASTERKI WE Wczesnych utworach Mickiewicza

Temat Mickiewiczowskich pasterek stale powraca w kolejnych omówieniach *Ballad i romansów* oraz *Dziadów* kowieńsko-wileńskich, ale najistotniejsze uwagi w tym zakresie zostały sformułowane na początku dwudziestego wieku w pracach Zygmunta Matkowskiego *Cervantes w Polsce. „Don Kichot” a „Dziady” wileńsko-kowieńskie* oraz Henryka Schippera *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*¹. W późniejszych opracowaniach w odniesieniu do *Ballad i romansów* porzeczawano zwykle na przywołaniu kontekstu sielankowego i autobiograficznego, natomiast w badaniach nad *Dziadami*, poświęconych zabiegom wiodącym do uspołnienienia tekstu, w centrum uwagi historyków literatury znajdował się bohater dramatu, postać kobieca zaś na jej peryferiach. Tymczasem wydaje się, że spojrzenie syntetyczne na ostatnią z kwestii może przynieść interpretacyjne korzyści. W pisanych przez Mickiewicza w zbliżonym czasie utworach następuje znamienna przemiana motywu. W planie autobiograficznym stanowi ona odzwierciedlenie emocji poety, na co szczególną uwagę zwracają Henryk Schipper oraz Juliusz Kleiner w swych monografiach². Co ważniejsze jednak, dowodzi twórczego stosunku pisarza do tradycji pastoralnej oraz uwidacznia jej splatanie się z wątkami romantycznymi w jego wczesnej twórczości.

Powieść pasterska wydaje się niemal oczywistą tradycją literacką w przypadku tematyki miłosnej. Jak pisze o tym gatunku Teresa Eminowicz, „zajmuje się miłością w różnych jej odcieniach. Jest to zawsze miłość nieodwzajemniona, idealna, uszlachetniająca, dla której warto, a nawet trzeba, cierpieć”³. Miłość jest tu przeżywana, bohaterowie analizują własne stany emocjonalne, stąd też „głównym narzędziem wypowiedzi

1 Z. Matkowski, *Cervantes w Polsce. „Don Kichot” a „Dziady” wileńsko-kowieńskie*, „Pamiętnik Literacki” 1918, s. 26-66; H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926. Przeglądu badań nad sentymentalizmem w twórczości A. Mickiewicza dokonuje B. Dopart w rozprawie *Poezja Mickiewiczowska a sentymentalność czuła*, [w:] *idem, Mickiewicz. Poeta alternatyw*, Kraków 2021, s. 70.

2 H. Schipper, *op. cit.*; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995.

3 T. Eminowicz, *Hiszpański romans pasterski*, Kraków 1994, s. 18.

w romansie pasterskim jest dialog⁴. W połączeniu narracji z dialogiem i monologiem przejawia się – zdaniem badaczki – główne pokrewieństwo tego gatunku z dramatem⁵.

Romansiem pasterskim *La Galatea* debiutuje w roku 1585 Miguel de Cervantes Saavedra (polskie tłumaczenie utworu pochodzi z 1787 roku⁶). „Tematyka bukoliczna – pisze Eminowicz – była wyjątkowo droga pisarzowi i w całej jego twórczości pojawiają się jej elementy. Najbardziej znany jest fragment bukoliczny, który mieści się w powieści o *Przemysłnym szlachcicu Don Kichote z Manczy*”⁷. Wedle Zygmunta Matkowskiego pomiędzy nowelami wtrąconymi w powieści a treścią drugiej i czwartej części *Dziadów* A. Mickiewicza zachodzi wiele analogii:

Wszystkie trzy obracają się około zasadniczych wątków szału miłosnego i pustelnicstwa, tym razem na tle egzaltacji arkadyjskiej, pastoralnej. Obląkani kochankowie-pustelnicy są oczywiście także i poetami.

W pierwszej z nich znajdujemy zasadnicze motywy psychologiczne, dekoracyjno-nastrojowe i ideowe bądź tylko IV, bądź też i II Cz. *Dziadów*. W odniesieniu do tej ostatniej przede wszystkim całą koncepcję i fabułę Zosi-pasterki⁸.

Motyw pasterki, który oddziałał na Mickiewiczowską wizję tej postaci, znajdziemy już we wcześniejszej *Galatei*, o czym wspomina cytowana badaczka: „Cervantes – czytamy w jej pracy – [...] przedstawia najwięcej postaci obu płci zdecydowanie wrogich miłości dla zachowania wolności. Skrajnym przypadkiem jest Gelasia przyglądająca się z uśmiechem, jak zakochany pasterz usiłuje utopić się z rozpacz⁹”. Zofia Szymdtowa, a za nią Eminowicz, zwracają uwagę na pokrewieństwo tej postaci z późniejszą Marcelą:

Jest to prototyp Marceli z *Don Kichota*. Gelasia, odrzucając miłość zakochanego Galercia, śpiewa pieśń na cześć życia wolnego od miłości. Nie chce znać uczuć wywołujących gniew, zazdrość, cierpienia i śmierć. Kocha naturę, jaśminy i róże, urodziła się wolną i wolną chce pozostać¹⁰.

Historia Marceli wypełnia pierwszą nowelę wtrąconą w powieści. Są to dzieje niezwykle urodziwej córki bogatego rolnika, w której „wielu zakochiwało się [...] i traciło dla niej głowę”¹¹. Nie chcąc wychodzić za mąż, przebiera się za pasterkę, by razem z innymi dziewczętami strzec bydła w polu. Za nią podążają i przywdziewają strój pasterski bogaci szlachcice i rolnicy, pragnący się do niej zalecać. Marcela, uprzejma

4 *Ibidem*, s. 21.

5 *Ibidem*, s. 24.

6 *Galatea. Powieść pasterska na polski język przetłumaczona*, Warszawa 1787. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, odpowiednie strony są zaznaczone w tekście głównym.

7 *Ibidem*, s. 43.

8 Z. Matkowski, *op. cit.*, s. 66.

9 *Ibidem*, s. 44.

10 Z. Szymdtowa, *Cervantes*, Warszawa 1965, s. 49.

11 M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł., wstęp i opracowanie W. Charchalis, Poznań 2014, s. 187. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, odpowiednie strony są zaznaczone w tekście głównym.

i przyjazna, odrzuca jednak wszelkie deklaracje miłości i propozycje małżeństwa, doprowadzając do rozpaczki adoratorów. Jej postawa oceniana jest krytycznie przez kolejnych narratorów, opowiadających dzieje „pasterki morderczyni” (s. 192). Za jej przyczyną umiera bowiem z miłości Grisostomo, student przebrany za pasterza, o którym przyjaciel mówi: „Kochał, został odtrącony; ubóstwiał, został wzgardzony; błagał bestię, naprzykrzał się marmurowi, gnał w pogoni za wiatrem, krzyczał w samotności, służył niewdzięczności, która w nagrodę oddała go śmierci na żer w środku wędrowki jego żywota [...]” (s. 199). Sama Marcela tymczasem wykazuje niesłuszność oskarżeń, wszak nie ma przymusu kochania kogoś tylko dlatego, że ów obdarza ją miłością za jej piękno niezależne od niej samej. „Ja urodziłam się wolna i aby żyć wolna, wybrałam samotność pół” (s. 208) – mówi. I dalej: „Mam wolną wolę i nie lubię się nikomu poddawać, ani nie kocham, ani nie odrzucam nikogo” (s. 209). Na grobie Grisostoma postanowiono przecież umieścić epitafium obwiniające pannę: „Zginął z rąk wyzbytych litości / oschłej, lecz pięknej niewdzięcznicy, / po której wszechświat odziedziczy / bezwzględny tyranie miłości” (s. 210).

Historię tę zdaje się Mickiewicz przetwarzać zrazu w „głoszącej obowiązek erotyczny”¹² balladzie *To lubię*¹³. Bohaterka utworu, Maryla, to niejako miejska wersja pasterki Cervantesa. Jej wizerunek został zmodyfikowany: uczciwość i dobroć Marceli zastąpiono próżnością i okrucieństwem dziewczyny: Maryla gardzi tłumem zalotników oraz czerpie „radość dziką” z boleści cnotliwego Józia, który – niczym Grisostomo – umiera z miłości, by spocząć „nad rzeczułką, w tym zielonym grobie” (w. 87, s. 141). Dzieje bohaterki natomiast zmieniono – jak wykazano – pod wpływem oddziałujących na cykl Mickiewicza ballad Juliana Ursyna Niemcewicza¹⁴. Motyw miłości wzgardzonej został połączony z motywem porwania dziewczyny przez mściwego upiorkochanka. „Obraz dziewczęcia upornego i jego kara za niewykonywanie bożego przykazania”¹⁵ to motywy, zdaniem Wilhelma Bruchnalskiego, przejęte przez Mickiewicza od autora *Bajek i powieści*. W epizodzie wtrąconym *Don Kichota* historia Marceli opowiedziana jest przez uczestników w czasie pogrzebu pasterza, a zakończona odejściem pasterki. Mickiewicz żartobliwie wprowadzie (balladę tę Kleiner określa mianem „historyjki” i kwalifikuje do „zabawek” pozbawionych jeszcze grozy¹⁶), lecz przywołuje zaświaty, by

12 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 205.

13 Wszystkie cytaty z cyklu *Ballady i romanse* pochodzą z następującego wydania: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, wyd. 8 przejrane, Wrocław 1997, BN I 6. Numery wersów i stron są zaznaczone w tekście głównym.

14 O oddziaływaniu ballad J.U. Niemcewicza na *Ballady i romanse* pisze Wilhelm Bruchnalski w studium *Mickiewicz – Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1904, s. 55-77.

15 *Ibidem*, s. 61.

16 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 303.

dokonać oceny moralnej postaci. Potępiony duch Józia porywa dziewczynę i przenosi do czyśćca dla odbycia kary, bowiem okazuje się ona winną nieodwzajemnionego uczucia:

Wiedziałaś, że się spodobało Panu
Z męża ród stworzyć niewieści,
Na osłodzenie mężom złego stanu,
Na rozkosz, nie na boleści.

Ty jakbyś w piersiach miała serce z głazu,
Ani cię jęki ubodły,
Nikt nie uprosił słodkiego wyrazu
Przez łzy, cierpienia i modły

Za taką srogość długie, długie lata
Dręcz się w czyscowej zagubie, [...]” (w. 101-110, s. 142)

W osądzie nad Marcelą-Marylą staje zatem Mickiewicz – inaczej niż Don Kichot – po stronie pasterzy i przyjaciół Grisostoma. Odwołanie do biblijnej *Księgi Genesis* służy dowiedzeniu, iż kobieta została stworzona na osłodzenie życia mężczyźnie. Nieodwzajemnienie miłości staje się zatem grzechem, zasługującym na karę i pokutę. Kleiner dostrzega w tym ujęciu wolterowskie spojrzenie na etykę katolicką: „Przecież Kościół czyścem i piekłem grozi dziewczątkom – pisze – na wypadek, jeśli ulegną pokusie miłosnej; ballada *To lubię* poucza, że na męki czyścowe zasługują te, które nie dość łatwo ulegają Erosowi”¹⁷. Kontekst powieści pasterskiej inaczej jednak każe spojrzeć na sprawę. Celem ostatecznym miłości w romansie, w tym także u Cervantesa, jest małżeństwo, legalizujące to uczucie w ramach ładu społecznego¹⁸. W balladzie *To lubię* chodzi więc o nieodwzajemnienie miłości wiodącej do małżeństwa, a nie będącej jedynie pragnieniem przeżywania rozkoszy. Kwestię tę uściśla Mickiewicz w części drugiej *Dziadów*¹⁹. Widmo Zosi-pasterki znów opowie swą historię, dokonując samooceny. „Najpiękniejsza z całego siola” dziewczyna wyśmiewa męskie zaloty, określając się mianami „dziewczyny puste” (w. 413) i „pierzchliwej Zosi” (w. 418). Przy czym mówi właśnie o małżeństwie: „choć piękna, nie chciałam zamęścia” (w. 29). Autor dodatkowo obciąża ją – podobnie jak Maryłę – winą próżności: „Do tych pasterzy goniłam stada, / Którzy mą wielbili krasę; / Lecz żadnego nie kochałam” (w. 445-447). Nie obarcza jej jeszcze winą zdrady, wszak – jak podkreśla H. Schipper – przewinienie przedstawicielki „duchów pośrednich” musiało być lżejsze od zdrady miłosnej, mogła więc nim być właśnie „płochosc i nieczulość wobec miłości dru-

¹⁷ *Ibidem*, s. 304.

¹⁸ Zob. T. Eminowicz, *op. cit.*, s. 44-45.

¹⁹ Wszystkie cytaty z „*Dziadów*” *kowieńsko-wileńskich* pochodzą z następującego wydania: A. Mickiewicz, „*Dziady*” *kowieńsko-wileńskie (część II, IV, I)*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 317. Numery wersów są zaznaczone w tekście głównym.

gich”²⁰. „Nieczuła pasterka” ponosi zatem jedynie karę czyścową. Wymagając przecież, by myśl bohaterki „na ziemskiej spoczęła błoni” i goniła nie za zefirkim, muszką czy barankiem, lecz właśnie za kochankiem, Mickiewicz odmawia jej prawa do wolności. I tu także „Boży rozkaz” sankcjonuje ów wymóg. Zofia Szmydtowa wskazuje przede wszystkim na probierz społeczny w ocenie życia człowieka: wyroki w drugiej części *Dziadów* uderzają – pisze – „w wyłączanie się z powszechnej doli ludzkiej, czy to przez obojętność dla innych, czy przez nieludzkie okrucieństwo, czy przez sztuczną izolację od cierpienia [...]”²¹. Izolacja ta polega w przypadku Zosi na odrzuceniu miłości, postrzeganej właśnie jako cierpienie. Taka jej koncepcja kształtuje romans pasterski: wolność od miłości daje szczęście, miłość zaś jest źródłem cierpienia. „Byłam wolną i szczęśliwą, lecz o nieba! Jakże to krótko trwało [...]” (s. 18) – mówi jedna z bohaterek *Galatei* o swym stanie przed zakochaniem. W pieśni pasterza zaś uczucie to jawi się właśnie jako zniewalające: „Miłości! Trzeba twoje błogosławić pęta, / Kochankowie, choć cierpią, gdy wolność odjęta; Ledwo tylko połowę przykrości ponoszą / Ty sama umiesz szczęście podwając rozkoszą” (s. 28). W romansie pasterskim wszakże jasno wybrzmiewa przesłanie, iż „Lepiej wraz cierpieć, niż być szczęśliwym samemu” (s. 28). Kontekst ten pozwala znacznie lepiej zrozumieć myśl poety, którą powtarza Gustaw w części czwartej *Dziadów*: „Kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy, / I noc ma spokojną, i dzień nietęskliwy” (w. 48-49 i 120-121).

Kiedy Mickiewicz pragnie miłość uczynić tematem głównym utworów wchodzących w skład cyklu *Ballady i romanse* – pisze Kleiner – wtedy wprowadza inny od ballady gatunek nazwany przezeń „romansem”. Romanse – „według słów *Przemowy* – »tym [...] różnią się od ballady, iż poświęcone są czułości«. »Romansem« nazwał *Kurhanek Maryli* i *Dudarza*. Obu wierszom dał sentymentalną »czułość« i tło idylliczno-pasterskie”²². Z punktu widzenia omawianych motywów istotny jest drugi z wymienionych tekstów. Kleiner napisze o nim w związku z powstałą – jego zdaniem – w tym samym czasie pierwszą częścią *Dziadów*: „Prawdopodobnie w umyśle Mickiewicza ścierały się dwie koncepcje; jedna, utrwalona w *Dudarzu*, idzie po linii *Walerii*: kochanek gaśnie strawiony tęsknotą i chorobą – druga, werterowska [...], uczyni Gustawa upiorem samobójcy”²³. Rola kochanka w *Dudarzu* pozostaje zatem niezmienna w stosunku do poprzednich ujęć: pasterz umiera wskutek nieodwzajemnionej miłości. Jego śmierć z miłości postrzegana jest wszakże jako wina: „Zgrzeszyłem tylko, że moje lata / Tak się nadaremnie starły; [...]” (w. 149-150, s. 184) – powie o sobie. Istotniejsza zmiana

20 H. Schipper, *op. cit.*, s. 161.

21 Z. Szmydtowa, *Rousseau-Mickiewicz*, [w:] *eadem, Rousseau-Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 83.

22 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 329. Pierwowzorem *Kurhanka Maryli* jest wedle badaczy tekst Karpińskiego *Korydon smutny, na śmierć Palmiry*, zob. *ibidem*, przypis 93.

23 *Ibidem*, s. 267.

dotyczy motywacji pasterki. Odrzucenie kochanka nie wynika już z pragnienia wolności, lecz ze zdrady. I jest to wyraźna modyfikacja omawianego motywu. W romansie pasterskim bowiem – pisze badaczka – „Miłość pasterzy jest prosta i nie wyrządza innym krzywdy. Stałym elementem jest zazdrość, ale nigdy nie jest ona uzasadniona autentyczną zdradą”²⁴. Tymczasem w *Dudarzu* Pasterka „ślubny spleta wieniec” innemu młodzieńcowi niż ten, który umarł z miłości do niej.

Jednemu oddajesz wieniec
Z róż, liliji i tymianka;
Kocha cię drugi młodzieniec,
Ty jednemu oddasz wieniec;
Zostawże łyż i rumieniec
Dla nieszczęsnego kochanka, [...]. (w. 97-100, s. 183)

Kleiner pisze o „pasterce zapominającej o zmarłym”²⁵. Zestawiając bohaterów *Dudarza* i *Świtezianki*, zadaje pytanie: „Tamta para daje obraz kochanka pokutującego za chwilę niewierności, łatwej do usprawiedliwienia – czegoż ma się spodziewać pasterka, co spowodowała śmierć młodzieńca i co nawet pamiątkę ostatnią odrzuca?”²⁶. *Dudarz*, czytany w kontekście *Świtezianki* i *Rybki*, ma być zatem „zapowiedzią groźną dla tej, która opuściła nieszczęśliwego kochanka”²⁷. Niezależnie jednak od takich skojarzeń – dodaje badacz – mamy tu do czynienia ze śmiercią typowo sentymentalną, wynikającą z nieodwzajemnionej miłości. Słowo „nieodwzajemnionej” należałoby jednak zastąpić słowem „zdradzonej”, wszak Pasterka w trakcie piosenki starca wzdycha, na jej oczach „łezki zaświecą / I róż wystąpił na lice” (w. 79-80, s. 182), a odchodząc „w chustce skryła twarz boską” (w. 186, s. 186), co jest jawnym dowodem wzruszenia. Wyjaśnienie jej zachowania znajdziemy w monologu Gustawa w IV części *Dziadów*:

Gdybyś na mojej pamiątkę męki
Jeden przynajmniej dzionek chodziła w żałobie,
Przypięła jedną czarną wstążkę do sukienki!...
Może spojrzysz ukradkiem... i łezka boleści...
I pomyślisz westchnąwszy: ach, on mię tak kocha! (w. 1086-1090)

Wskazaną koncepcję Mickiewicz rozwija w ostatniej scenie drugiej części dramatu, służącej połączeniu jej z częścią czwartą. Bohaterka pierwszej części *Dziadów* – Dziewica – „w następnym stadium koncepcji – pisze Kleiner – będzie pasterką w żałobie”²⁸. W scenie spotkania tajemniczego, milczącego Widma zakochanego młodzieńca z Pasterką ta ostatnia uśmiecha się do Widma, ogląda za nim, a ono za nią podąża.

24 T. Eminowicz, *op. cit.*, s. 29.

25 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 331.

26 *Ibidem*, s. 334.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*, s. 265.

Z części drugiej dramatu wynika, iż to po nim Pasterka nosi żalobę, że to duch samobójcy z miłości, co zmieni Mickiewicz w części trzeciej, wkładając w usta Guślarza wyjaśnienie, iż „on żył może”, a zatem był duchem, cieniem żywego człowieka, a rana na piersiach była „w duszę zadana” (*Dziady* cz. III, sc. IX, w. 13 i 26²⁹). Tu także dowiemy się, że w części drugiej dramatu Widmo zjawia się tuż po weselu Pasterki, która w części trzeciej staje się kobietą wypatrującą ducha, nazwanego przez Guślarza jej „kochankiem”. Zainicjowany w zakończeniu części drugiej związek między postaciami jest kolejnym krokiem w stronę odejścia od dotychczasowych realizacji omawianego motywu. W przypadku postaci męskiej – umierający z miłości kochanek staje się upiorem samobójcy z rozpacy. Gdy idzie o postać kobiecą, mamy do czynienia z kontynuacją zmian dokonanych w *Dudarzu*. Zdrada zostaje usankcjonowana: Pasterka jest po ślubie z innym, a po kochanku nosi żalobę. W ten sposób wiąże Mickiewicz postać Pasterki z części drugiej z kochanką z części czwartej. Ta jest przecież także „cudzym przykuta pierścieniem”, a tuż przed ślubem z innym, jak Pasterka z romansu, odrzuca listek – pamiątkę wspólnej przeszłości z Gustawem.

W dramacie omawiany motyw zostaje wzbogacony o dodatkowy element – ślub ze względów majątkowych. Problem związku miłości ze złotem jest tematem partii wstępnej trzeciej księgi *Galatei*:

Skarżymy się zawsze na przykrości życia, i tak dość krótkiego, a najczęściej sami tych przykrości jesteście sprawcami. Nienasycona złotem chciwość jest źródłem występków i nieszczęść ludzkich. [...] Lecz o Nieba! Ktoż najwięcej z tego ucierpiał wynalazku, jeśli nie miłość. Samo czułe serce już dziś nie daje zupełnego do kochania prawa, jeżeli kto chce trzymać rękę tej, którą by mógł uszczęśliwić, trzeba teraz dowodów bogactwa, nie dowodów stałości. Kochanek w ubóstwie urodzony może być godnym miłości, ale nie ma szczęścia; im jest wierniejszy, tym nieszczęśliwszy, zgryzoty, rozpacz są udziałem jego życia. Cóż więc robić, kiedy kto jest ubogim a tkliwym? Nie kochać? Ach! To jeszcze gorzej. (s. 117-119)

Jest to wprowadzenie do opowieści o „zdradzie” kochanej przez Elicja Galatei, której rękę ojciec oddał bardzo bogatemu Portugalczykowi, pragnąc, by „zięć przyszły tak był bogatym jak jego córka” (s. 126), a którą to wolę córka zgodziła się spełnić. Funkcję przestrogi przed negatywnymi skutkami takich kalkulacji pełni odczytana w „padole grobowców”, w czasie żalobnego święta ku czci zmarłych, historia życia zmarłego pasterza Lizysa³⁰. Zakochany ze wzajemnością w Ludwice został odrzucony przez jej ojca jako kandydat do małżeństwa słowami: „Kochasz mą córkę, wiem, lecz nie dość na tym; / By ją mieć żoną, trzeba być bogatym” (s. 187). Zebrany przez pasterza majątek

29 A. Mickiewicz, „*Dziady*” *drezdeńskie* (część III), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318, s. 175.

30 Liczne związki zachodzące między omawianymi utworami Mickiewicza a romansiem pasterkim pozwalają – jak się wydaje – sformułować tezę o powinowactwie opisywanego w *Galatei* obrzędu z obrzędem dziadów w części drugiej dramatu poety.

„za morzem” pochłania choroba matki, Lizys zaś umiera, gdy inny pasterz otrzymuje rękę panny. Miłość Elicja kończy się inaczej – dzięki utrzymanemu od przyjaciół mienu pojmuje Galateę za żonę. Wypowiedź Tymbria, wspaniałomyślnie dzielącego swój majątek pomiędzy kolejne pary kochanków, stanowi podsumowanie tematu złota: „Że złoto może przynieść szczęście, czuję / Lecz wtedy, gdy go człowiek innym daje” (s. 223).

Motyw ten w analogicznym kształcie nie mógł pojawić się w utworach o usankcjonowanej ślubem miłosnej zdradzie. „Przebóg! Tak ciebie oślepiło złoto / I honorów świecąca bańka wewnątrz pusta!” – wyrzuca Gustaw kochance w godzinie bóleści i wspomnienia, potwierdzając niejako prawdę zawartą w *Galatei* o wiecznej rozpaczy ubogiego kochanka. Na literackość tego motywu znów zwraca uwagę Kleiner, dostrzegając w monologu Gustawa obecność aluzji do historii króla Midasa: „Niech, czego dotkniesz, przeleje się w złoto; Gdzie tylko zwrócisz serce i usta, / Całuj, ściskaj zimne złoto!” (w. 955-967)³¹. Wszystko to służy wyrażeniu buntu przeciw utrwalonym normom obyczajowym, przeciw kompromisowości panny, a wreszcie przedstawieniu nowej, romantycznej koncepcji miłości:

Ja, gdybym równie był panem wyboru,
I najcudniejsza postać dziewicza,
Jakiej Bóg dotąd nie pokazał wzoru,
Piękniejsza niżli aniołów oblicza,
Niżli sny moje, niżli poetów zmyślenia,
Niżli ty nawet... oddam ją za ciebie,
Za słodycz twego jednego spojrzenia!
Ach! i gdyby w posagu
Płynęło za nią wszystkie złoto Tagu,
Gdyby królestwo w niebie,
Oddałbym ją za ciebie! (w. 968-978)

Nieprzypadkowe w kontekście hiszpańskiego romansu pasterskiego, a zwłaszcza *Galatei*, której akcja toczy się nad brzegami rzeki Tag, wydaje się odwołanie do „złota Tagu”. Kobieta jawi się tu jako winowajczyni, wszak – inaczej niż ubogi kochanek – jest „panią wyboru”. Uspokojenie Gustawa po wybuchu gniewu pozwala mu przecież zrozumieć prawdę o jej prawie do wolności: kochanka staje się Marcelą, która niczego nie obiecywała i nie jest odpowiedzialna za miłość, którą wzbudza:

I jakież są jej grzechy?
Czyli mię słówkiem dwuznacznym podwiódła?
Czy wabiącymi łowiła uśmiechy
Albo kłamliwe układała lice?
I gdzież są jej przysięgi, jakie obietnice?
Miałemże od niej choć przez sen nadzieję?
Nie! nie! sam urojone żywiłem mamidła,

31 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 430.

Sam przyprawiłem jady, od których szaleję! (w. 1051-1058)

W części czwartej *Dziadów* Mickiewicz daje zatem kobiecie prawo do nieodwzajemnienia miłości, dochodząc tym samym do prawdy, którą Don Kichot zrozumiał od razu:

– Nikt, żadnego stanu ani kondycji, nie ośmieli się ruszyć w ślad za piękną Marcelą, pod karą sprowadzenia na siebie wściekłego gniewu mego. W jasnych i dobitnych słowach wyłożyła ona, jak niewielką winę ponosi za śmierć Grisostoma, czy wręcz nie ponosi żadnej, oraz jak jest daleka od przyjęcia z własnej woli któregokolwiek z kochanków, z tego więc powodu jest sprawiedliwe, aby zamiast ją śledzić i prześladować, wszyscy dobrzy ludzie na świecie czcili ją i szanowali, wszak okazuje się, że na nim jest ona jedyną istotą żyjącą z tak szczerym zamiarem. (s. 210)

* * *

W badaniach nad twórczością Mickiewicza z okresu kowieńsko-wileńskiego niezwykle mocno akcentuje się kontekst biograficzny. Dzieje się tak również w odniesieniu do postaci pasterki. W swej interpretacji drugiej części *Dziadów* Henryk Schipper pisał o posłużeniu się przez Mickiewicza „tradycyjną maską pasterską” dla siebie i Maryli oraz o „koncepcji maskowości pasterskiej w przedstawieniu osobistych stosunków poety”³². Jak wynika przecież z tych samych badań, przemiany omawianego motywu były przede wszystkim rezultatem rozwoju twórczości Mickiewicza, przenikania do niej nowych wątków romantycznych, a wreszcie – jak rzecz wyrazi badacz – „zmagania się uczuciowości sentymentalnej z romantyczną w ujmowaniu przeżyć erotycznych”³³ w dziełach poety. Stąd też konwencjonalne biografie „nieczułych pasterek” są wzbogacane o romantyczne motywy zdrady i zemsty sił nadprzyrodzonych. Gdy mowa zaś o tradycyjnym typie dumnej, płoczej, nieczulej pasterki, to i ten przecież nie zostaje przez Mickiewicza przejęty odtwórczo. Poetę wyraźnie inspiruje realizacja motywu w dziełach Cervantesa. Za nim akcentuje dylemat prawa do wolności kobiety z jednej strony i obowiązku odwzajemnienia miłości z drugiej. Interpretacja motywu w kontekście religijności ludowej każe mu nakładać na kobietę obowiązek miłości. Motyw ten realizuje w duchu romantycznym: i lekceważenie miłości, i wiarołomstwo postrzegane są jako zbrodnia zasługująca odpowiednio na karę czyścicowych katuszy lub zemsty przybyłego zza grobu kochanka. Rzecz znamienita jednak, że w zakończeniu czwartej części *Dziadów* powracamy do donkichotowskiego ujęcia motywu: żądza zemsty kochanka zostaje ostatecznie zastąpiona przyznaniem kobiecie prawa wolnego wyboru. W późniejszej twórczości postać pasterki, pozbawiona wszelkich dylematów, powróci właśnie w kontekście donkichotowskim: kolejną jej realizacją stanie się jeszcze jedna

32 H. Schipper, *op. cit.*, s. 168.

33 *Ibidem*, s. 155.

Zosia-pasterka, mieszkanka wyobraźni i książkowego świata naśladowcy Don Kichota, a „w rzeczywistości” sopolcowskiej idylli³⁴.

Bibliografia

- Bruchnalski W., *Mickiewicz – Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1904, s. 55-77.
- Dopart B., *Poezja Mickiewiczowska a sentymentalność czuła; Ludowość Adama Mickiewicza a synkretyzm kultury na przykładzie „Dziadów” wileńsko-kowieńskich*, [w:] *idem, Mickiewicz. Poeta alternatyw*, Kraków 2021, s. 67-84, 85-101.
- Eminowicz T., *Hiszpański romans pasterski*, Kraków 1994.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. popr., Lublin 1995.
- Matkowski Z., *Cervantes w Polsce*. „Don Kichot” a „Dziady” wileńsko-kowieńskie, „Pamiętnik Literacki” 1918, s. 26-66.
- Mickiewicz A., „Dziady” drezdeńskie (część III), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318.
- Mickiewicz A., „Dziady” kowieńsko-wileńskie (część II, IV, I), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 317.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, wyd. 8 przejrane, Wrocław 1997, BN I 6.
- Sabik K., „Don Kichot” w Polsce w XVIII i XIX wieku. *Recepcja krytyczna*, [w:] *Wieczna krucjata. Szkice o „Don Kichocie”*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Poznań 2016, s. 25-52.
- Schipper H., *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926.
- Szmydtowa Z., *Cervantes*, Warszawa 1965.
- Szmydtowa Z., *Rousseau-Mickiewicz*, [w:] *eadem, Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 5-258.
- Szturc W., *Jak czytali romantycy*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1, s. 25-43.
- Tomkowski J., „Pan Tadeusz”, czyli „antyksiążka”, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2012 nr 2, s. 37-58.
- Wojciechowski K., *Hrabia w „Panu Tadeuszu” a Don Kiszot*, [w:] *Sprawozdanie dyrekcji c. k. gimnazjum w Stryju za rok szkolny 1900*, Stryj 1900, s. 1-24.

Streszczenie: Celem badań było ustalenie przemian motywu pasterki we wczesnej twórczości A. Mickiewicza. Analizie poddano cykl *Ballady i romanse* oraz części drugą i czwartą dramatu *Dziady*. Utwory omówiono w kontekście hiszpańskiej powieści pasterskiej oraz epizodu wtrąconego w powieści *Don Kichot* M. de Cervantesa Saavedry. Na podstawie badań sformułowano wniosek o inspirującej roli twórczości Cervantesa we wczesnych utworach Mickiewicza. Ustalono także, że ewolucja motywu pasterki w dziełach poety nastąpiła w wyniku rozwoju jego twórczości polegającego na wzbogacaniu jej o nowe wątki romantyczne.

Słowa kluczowe: pasterka, Adam Mickiewicz, Miguel de Cervantes Saavedra, *Ballady i romanse*, *Dziady*, *Galatea*, *Don Kichot*

34 Por. K. Wojciechowski, *Hrabia w „Panu Tadeuszu” a Don Kiszot*, [w:] *Sprawozdanie dyrekcji c. k. gimnazjum w Stryju za rok szkolny 1900*, Stryj 1900, s. 8-9; J. Tomkowski, „Pan Tadeusz”, czyli „antyksiążka”, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2012 nr 2, s. 47.

From the desire for freedom to betrayal. Evolution of the Shepherd's Motif in Mickiewicz's Early Works

Summary: The aim of the research was to determine the transformations of the shepherdess motif in A. Mickiewicz's early works. The series *Ballady i romanse* and the second and fourth parts of the drama *Forefathers' Eve* were analysed. The works are discussed in the context of the Spanish shepherd's novel and the episode inserted in the novel *Don Quixote* by M. de Cervantes Saavedra. On the basis of the research, a conclusion was formulated about the inspiring role of Cervantes' work in Mickiewicz's early works. It was also established that the evolution of the shepherdess motif in the poet's work took place as a result of the development of his work consisting in enriching it with new romantic themes.

Key words: shepherdess, Adam Mickiewicz, Miguel de Cervantes Saavedra, *Ballades and romances*, *Forefathers' Eve*, *Galatea*, *Don Quixote*

Biogram

Aneta Narolska – w latach 1998-2022 historyk literatury XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Obecnie pracownik Muzeum Pogranicza Śląsko-Łużyckiego w Żarach.

Dorota Kulczycka

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0002-2608-3620

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr5

OBECNOŚĆ ADAMA MICKIEWICZA W DZIEŁACH JULII HARTWIG

Julia Hartwig wypowiadała się o romantyzmie wielokrotnie. W książce *Zawsze powroty* przyjmowała sąd Charlesa Baudelaire'a, że jest to nie tyle epoka czy prąd, ile pewna forma duchowości, idea, styl, intymność, „lot ku nieskończoności, wyrażony wszystkimi środkami jakimi rozporządza sztuka”¹. Taki pogląd jej samej szczególnie odpowiadał. Bliskie stawały się jej, m.in. wskutek licznych prac translatorskich, postaci tamtego okresu, ich sposób myślenia, rozpoznawania i wyrażania siebie, odbioru i oceny świata. W *Dzienniku*, nawiązując do Roku Chopinowskiego i pisząc po raz kolejny o uwielbianym Chopinie, o swojej pracy nad drugą, poszerzoną edycją *Korespondencji Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, napomknęła o uczuciach towarzyszących jej przy wykonywaniu tego zadania:

[...] sama praca nie tylko nie była żmudna, ale przyniosła mi nieoczekiwaną przyjemność powrotu do atmosfery tamtych lat i do obcowania z postaciami ciekawymi – bo niewątpliwie ciekawą postacią jest George Sand – i, rzecz jasna, z przewijającą się w tle tych listów postacią Chopina, którego obdarzam czułym uczuciem, rozbudzonym nie tylko jego muzyką, ale i korespondencją z rodziną w Polsce i z jej przyjaciółmi, do której powracam, zawsze przy tych samych listach wzruszona lub rozbawiona. Osoba Chopina budzi we mnie rzadko z podobnej okazji przeżywaną serdeczność, jest w nim coś niezwykle mi bliskiego, co rodzi tęsknotę za czymś tak pięknym, wzniosłym, a zarazem swojskim jak Chopin².

Przy okazji po raz kolejny wyraziła pogląd na temat samego romantyzmu:

Do epoki romantyzmu mam zresztą szczególny stosunek. Przygotowując książkę o Gérardzie de Nerval, poznawałam go stopniowo, od strony nie tylko francuskiej, ale i niemieckiej. Romantyzm i przyciąga, i odstrasza. Ja patrzę na tę epokę samolubnie, nie dość racjonalnie, wybierając z niej to, co może okazać się w mojej własnej twórczości użyteczne. Piotr Matywiecki zaskoczył mnie na krakowskim spotkaniu autorskim twierdzeniem, że **jestem poetką romantyczną**. Po raz pierwszy tak to formułuję, bo przecież nie rozgrzebuję tej wiedzy jak kura ziarna, ale raczej „spijam jej miody” i odnotowuję też wszystko, czego we własnej

1 J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006, rozdział *Dandys w salonach*, s. 180. Identyfikacyjny *passus* znajduje się w 2. tomie *Dziennika*. *Eadem*, *Dziennik*, t. 2, Kraków 2014, s. 420-421 i s. 421-423.

2 *Eadem*, *Dziennik*, t. 1, Kraków 2011, s. 291.

twórczości strzec się trzeba. Bo jest w romantyzmie i wielkość, i czułośćkowość, i królewska rozległość, i werterowska pojedynczość³.

Julia Hartwig pisze swoje dzienniki (i podobne dziennikom wspomnienia) na zasadzie wolnych skojarzeń. Jedno wydarzenie wywołuje w jej pamięci drugie itd. – autorka postępuje trochę jak w poemacie dygresyjnym – jedna dygresja jest powodem powstania drugiej, ta z kolei trzeciej, czwartej itd. 20 marca 2008 roku poetka pisze o okultystach. Punktem wyjścia jest zdanie Virginii Woolf o „starym Yeatsie” wierzącym w spirytualizm. Nie tylko zresztą „wierzącym”, gdyż William Butler Yeats, irlandzki poeta przełomu XIX i XX wieku, pozostający pod wpływem romantycznego wizjonerstwa Williama Blake’a, nie stronił od spirytualistów i okultystów. Jak suponowała zaprzyjaźniona z nim Woolf⁴:

Widział pewne rzeczy. Jak pewnej nocy wieszak na ubrania wędrował ku niemu przez pokój. Potem wiszący na nim płaszcz rozświetlił się, potem pojawiła się w nim ręka.

Ta reminiscencja wywołuje kolejne asocjacje, ono zaś – następne, dotyczące Koła Sprawy Bożej kojarzonego z sylwetką autora *Dziadów*:

Ciekawa paralela z Joyce’em, znana z jego biografii. Pod wpływem żony zajął się spirytualizmem, brał udział w organizowanych przez nią seansach i pisząc, korzystał z jej rad i „natchnień”.

Trudno nie pomyśleć z tej okazji o towiańszczyźnie Mickiewicza i jej otocze obyczajowej. Choć chętnie uznalibyśmy ten rodzaj uwiedzenia za poważniejszy, bo podszyty elementami religijnymi, mesjanistycznymi (czy słusznie?)⁵.

Na to pytanie autorka już nie odpowiada, możliwe, że zostawia odpowiedź znawcom przedmiotu takim jak Alina Witkowska czy Krzysztof Rutkowski⁶, może też pisarzom dowolnie reinterpretującym fenomen romantycznej sekty⁷.

Następne wpisy dokonane w tym dniu dotyczą współczesnych kwestii politycznych. Temat ezoterycznych eksperymentów w polskim i europejskim romantyzmie nie jest zatem ani rozwijany, ani pogłębiany. Podobną grę asocjacji wywołuje wizyta poetki u Czesława Miłosza w czasie jej pobytu w Stanach Zjednoczonych. Pojawia się wspomnienie Goethego, który – jak wiadomo – nigdy nie uważał się za romanetyka, a następnie aluzje do *Liryków lozańskich* Mickiewicza. Spoiwem łączącym realną

3 *Ibidem*, s. 291-292.

4 W internecie można znaleźć wspólne zdjęcia Virginii Woolf i W.B. Yeatsa (zob. np. <https://jonathanmorse.blog/2018/09/09/a-double-portrait-of-virginia-woolf-and-william-butler-yeats/> [dostęp: 15.02.2023]) oraz artykuły o ich wzajemnych relacjach, również na polu literackim (<https://academic.oup.com/liverpool-scholarship-online/book/43389/chapter-abstract/363202694?redirected-From=fulltext> [dostęp: 15.02.2023]).

5 *Ibidem*, s. 72-73.

6 Zob. np.: A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989; K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999.

7 Zob. np. G. Spiró, *Mesjasze*, przeł. E. Cygielska, Warszawa 2009.

przestrzeń z życia Miłosa, uwiecznioną zresztą w jego utworze, z dziełami Goethego i Mickiewicza jest piękno krajobrazu:

Największe wrażenie zrobił na mnie widok z ich domowego ogródka, tylekroć opisywany w wierszach Miłosa. W dali niekończąca się przestrzeń oceanu, z ogromnym niebem, którego nic nie przesłaniało. To była sceneria jednego z wierszy, który najbardziej lubię, zatytułowanego *Dar*. Wiersz ten stawiam obok dwóch innych arcydzieł, jakimi są *Über allen Gipfeln ist Ruh* i Mickiewiczowskie *Liryki lozańskie*. Wiersz Miłosa tym się różni od nich, że daleki jest od metafizyki, mówi o szczęściu istnienia⁸.

A właśnie *Liryki lozańskie* (podobnie jak *Ballady i romanse*) są bardzo ważnym, jak się zdaje, punktem odniesienia w praktyce poetyckiej Hartwig. Zderza się bowiem w jej wierszach plastyczność z muzycznością; sceny monumentalne kontrastowane są z obrazami maleńkości, miniatury; nie tyle jest ważna cywilizacja, historia, relacje międzyludzkie, ile przyroda i miejsce w niej człowieka, jego samopoczucie na jej łonie. Przyroda, jak np. w Mickiewiczowskim dystychu *Uciec z duszą na listek*⁹, bywa odrealniona, baśniowa, zagadkowa. Jeśli w liryce i prozie artystycznej Hartwig pojawia się kultura, to najczęściej jest to dialog z „wielkimi umarłymi”, dialog z tymi, których poetka tłumaczyła, o których pisała biografie i eseje wspomnieniowe, których tropem – w sensie dosłownym, np. w Paryżu, i w sensie przenośnym, w poezji – podążała. Warto przewertować chociażby tom *Mówiąc nie tylko do siebie...*, aby to wszystko odkryć¹⁰.

Hartwig czyta Mickiewicza z przejęciem, robi wypisy z jego dzieł. Sama jest tej pasji świadoma. 8 września 2008 roku w swoim *Dzienniku* notuje:

Ostatnie zapiski z Obór są **cytatami z listów Mickiewicza** do przyjaciół z okresu moskiewskiego i późniejszego. Zadziwiło mnie, jak chłonęłam tę lekturę, jak wyczuwałam jej niepostarzałą świeżość, bliskie brzmienie. **Zdumiewający doskok do Mickiewicza i do jego osobowości w latach młodej dojrzałości**¹¹.

Poetka zastanawia się też nad sensem i znaczeniem mowy ojczystej dla najwybitniejszych poetów. Pretekstem jest notatka o Josifie Brodskim, który żalił się, że „doskwiera” mu język rosyjski. Pod koniec życia pisał po angielsku, jednak wiersze tworzone w obcej, niesłowiańskiej, nierodzinnej mowie, nie są tak doskonałe, jak te pisane właśnie po rosyjsku. Od Brodskiego Hartwig czyni przejście do autora *Dziadów*:

W Polsce język był jednym z przedmiotów kultu dla poetów. Chwali naszą mowę Mickiewicz, chwali Miłosz, którego Brodski uważał za największego poetę współczesnego¹².

8 *Ibidem*, s. 221.

9 Właśc. *Uciec z duszą na liście...* Zob. A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 2, oprac. C. Zgorzelski, BN I 66, Wrocław 1997, s. 346, zob. przypis na s. 347.

10 Zob. J. Hartwig, *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, Warszawa 2003.

11 J. Hartwig, *Dziennik*, t. 1, s. 167.

12 *Eadem*, *Dziennik*, t. 2, s. 432-433.

Tak pisze 93-letnia poetka, która – podobnie jak Brodski, autora *Pieska przydrożnego* spośród poetów rówieśnych ceniła najwyżej. A czy – analogicznie – Mickiewicza – spośród polskich romantyków? Można twierdzić, że... nie. Jako najdoskonalszego romantycznego poetę, ale i prozaika, epistolografa, myśliciela wybierała „późnego wnuka” – Cypriana Norwida¹³. Dwa tygodnie po powyższym spostrzeżeniu notowała:

Zajmuję się teraz niemal wyłącznie *Dziennikiem*, ale u wezglowia tapczanu wciąż trwa-
ją moje dorywcze, ale zaplanowane lektury: *Alfabet Miłosza* [sic!], *Podkreślenie* moje Niny
Berberowej i poezje Norwida¹⁴.

W jej twórczości odnajdujemy jednak więcej śladów obecności poezji Mickiewicza niż Norwida – być może ten drugi inspirował ją jako myśliciel, filozof, bardziej też jako prozaik – autor *Białych i Czarnych kwiatów*, które autorka w poematach prozą, obecnych np. w *Błyskach*, ale też w dziennikach i innych formach wspomnieniowych bardzo często naśladowała.

Mickiewicz z kolei pobudzał wyobraźnię twórczą – wpływał na obrazowanie. Było ono inspirowane wspomnianymi w dziennikach wierszami z *Liryków lozańskich*, również *Ballad i romansów*, sporadycznie też *Panem Tadeuszem*. Czy – abstrahując od jeszcze niedawnych hasel ekologów – nie brzmią w poniższym zdaniu echa z X Księgi epepei, opiewającej „puszcz litewskich przepastne krainy”?

Spędziłam zamierzony miesiąc w Białowieży i było to doświadczenie niezwykle. Zrozumiałam, że puszcza na zawsze będzie dla mnie zagadką i trzeba ją zostawić i uszanować przyobiecany przez ludzi spokój dzikim zwierzętom i ptactwu¹⁵.

Nieco wcześniej¹⁶ poetka mówi o wycieczkach po Puszczy Białowieskiej i dziwach, jakie o zwierzętach opowiadali tamtejsi leśniczowie. Oczywiście Puszcza Białowieska to nie to samo co „puszcza litewska”, jednak każda z nich, niezależnie od położenia geograficznego i czasu, kiedy próbowano dociec ich tajemnic, roztacza swój niepowtarzalny czar. Ten urok, tę mądrość puszczy i jej mieszkańców, jej dziewiczość i jej autonomię – o których też napomyka Hartwig – w sposób baśniowo piękny przedstawił niemal dwieście lat temu Adam Mickiewicz.

Z lektury *Liryków lozańskich* pozostało Hartwig wspomniane operowanie kontrastami wielkości i monumentalności zderzonej z miniaturowością, minimalizmem. Podmiot liryczny jej wierszy zazwyczaj opowiada się za tym, co małe, nawet w tak ironicznym wierszu, jak *Wyręczymy cię naturo*, gdzie pada deklaracja, że to ludzie

13 Szerzej piszę o tym w tomie pokonferencyjnym: *Genologie romantyczne*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, O. Krykowski, Warszawa, b.d. Tytuł artykułu: *W konstelacji romantycznych form, gatunków i tematów. O poezji Julii Hartwig*.

14 J. Hartwig, *Dziennik*, t. 2, s. 437.

15 *Ibidem*, s. 445.

16 *Ibidem*, s. 444-445.

(jakże mali w porównaniu z planetą) skrzywdzą matkę ziemię na tyle, że i ją, i siebie samych ostatecznie unicestwią:

Nadużywa swojej mocy
Trzęsienia ziemi wylewy rzek huragany
a ja ci mówię że wystarczyłoby poranne stukanie dzięcioła w korę sosny
które roznosi się po okolicy i trafia prosto w serce drzewa¹⁷

Małość człowieka wobec kosmosu wyraża m.in. Mickiewiczowska *Świtez*: „Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą / I dwa obaczysz księżycy”¹⁸. Jednostka ludzka sytuuje się w tym wierszu jako mikrokosmos w samym centrum makrokosmosu, wszechświata, jako jego serce. Takie romantyczne umiejscowienie człowieka wobec wszechświata jest charakterystyczne dla prozy artystycznej Hartwig, nieraz tak lapidarnie skonstruowanej jak utwór *Łąka*:

Łąka górską na wznoszącym się stoku, wysadzana złotymi mleczami.
Odwrócone moje nocne niebo¹⁹.

Można zaryzykować twierdzenie, że w tym niezwykle plastycznym, obrazowym dystychu tytułowa łąka, zasiana żółtymi kwiatami mniszka lekarskiego, jest odpowiednikiem Mickiewiczowskiego jeziora z przegładającymi się w nim gwiazdami i księżycem. „Ty” liryczne („Jeżeli nocną przybliżysz się doba / I zwrócisz ku wodom lice”²⁰) zastąpione zostaje „ja” lirycznym (zaimek dzierżawczy „moje”), tak zresztą charakterystycznym dla poezji i prozy Julii Hartwig.

W umieszczeniu podmiotu lirycznego w centrum świata zwraca uwagę – jako istotna – nie tylko relacja wertrykalna, ale również horyzontalna, np.:

Za plecami mieć ciemność, przed sobą rozświetlone niebo, ruchliwe światła na wodzie, na kamiennej twarzy czuć południowe słońce²¹.

Wiele tekstów jest też o zamieszkaniu człowieka w miniaturowym świecie, co możemy zestawić nie tylko z dwuwierszem *Uciec z duszą na listek...*, ale również ogólnie – z wielką pochwałą tego, co niepozorne, maleńkie zderzone z monumentalizmem:

Japoński chłopiec siedząc na liściu morwy maluje.
Jak to się dzieje, że nikt nie woła:
– Trzymaj się, bo spadniesz.
Ani nie biegnie na ratunek.

17 J. Hartwig, *Wyręczymy cię naturo*, [w:] *eadem*, *Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 243.

18 A. Mickiewicz, *Świtez*, [w:] *idem*, *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław 1997, s. 105.

19 J. Hartwig, *Łąka*, [w:] *eadem*, *Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 129.

20 A. Mickiewicz, *Świtez...*, s. 105.

21 J. Hartwig, *Z głową odwróconą*, [w:] *eadem*, *Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 140.

To zasługa starego doświadczonego artysty. Przeżył już niejedno trzęsienie ziemi, a jednak powierzył chłopca listkowi morwy²².

Temat małeńkości, najczęściej antropomorfizowanej lub animizowanej, związanej z naturą, zaznaczony bywa również w takich prozach poetyckich z cyklu *Mówiąc nie tylko do siebie*, jak: *Od jakiego formatu, Równowaga, W rzucie pionowym, Spór o doświadczenie, Szeptem*²³. W tekstach tych odnajdujemy echa wspomnianego Mickiewiczowskiego dystychu – najkrótszego z możliwych. Natomiast jakiś daleki ślad „wiersza-płaczu”, jak to określił Julian Przyboś, czyli utworu *Polaty się lzy...* oraz *Żalu rozrzutnika* można rozpoznać w ostatnich tekstach z tomu. W *Chwili postoju* autorka mówi:

Zaczynamy się starzeć i każdy z nas przypomina sobie teraz, że miał matkę, ojca i rodzeństwo. I że ma dwie nogi, podobnie jak wróbel i kawka, umysł na miarę tego, czego dokonał, talent na miarę tego, co roztrwonil²⁴

a w *Z głową odwróconą* dodaje: „chciałabym być posągiem patrzącym w morze, bez imienia, bez nazwy, stojącym z głową odwróconą od wszystkiego, co nudzi i trapi”²⁵. Są to minipoematy oscylujące wokół zbliżającego się kresu życia i wokół obrachunków z przeszłością.

Małeńkość, miniaturowość nie jest tylko przedmiotem, tematem wierszy, ale również ulubioną przez Hartwig formą literacką. Poetka nie kryła satysfakcji, że paralelnie do jej praktyki pisarskiej i niezależnie od niej Czesław Miłosz zauważył i docenił sentencjonalność, wyrażanie myśli, dzielenie się w krótkich formach jakimś olśnieniem, zachwytem, które nazwał – tak właśnie, jak Hartwig całe tomy swoich dzieł – „błyskami”:

Gdzieś w pismach Miłosza znalazłam ustęp, który bardzo mnie poruszył. Miłosz pisze: „Nie, prawdy o naszej epoce nie przekaże żadna epopea, żadna *Wojna i pokój*, żadna dogłębna socjologiczna analiza. Błyski, używane słowa krótkie, to najwyżej”. Poczułam się tak, jakby i moje *Błyski* uzyskały szacowne imprimatur²⁶.

Formą pokrewną romantycznym dziełom są wypisy z cudzych dzieł opatrzone krótkim komentarzem. W wielu aspektach przypominają one Mickiewiczowskie *Zdania i uwagi...*²⁷, zwłaszcza te, które są tłumaczeniami i tawestacjami myśli nieortodoksyjnych

22 J. Hartwig, *Bezpieczny*, [w:] *eadem, Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 74.

23 *Ibidem*, s. 77, 102, 113, 124, 127.

24 *Eadem, Chwila postoju*, [w:] *eadem, Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 138.

25 *Eadem, Z głową odwróconą*, [w:] *eadem, Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 140.

26 J. Hartwig, *Dziennik*, t. 2, s. 166.

27 A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, t. 2, s. 297-330.

mystyków chrześcijańskich²⁸. Jak konstatuje Małgorzata Burta, romantyk stawał się ich pośrednikiem, „sekretarzem”, powołując się w tytule na nich, sam usuwał się w cień²⁹. Bywało więc, że Julia Hartwig interesowała się tymi, z których dzieł Mickiewicz robił notatki, komponował „zdania i uwagi”. Weźmy dla przykładu wypis z 8 lutego 1986 roku, z Paryża:

Wzruszające odkrycie: Angelus Silesius, *L'Errant chérubique*, z notatkami księdza Józefa Sadzika. Odnalezienie wielu własnych myśli w pochwalie milczenia, które ukazane jest w dystychach mistyka jako jedyna możliwość dotarcia do Boga. „Kiedy ty milczysz – on mówi. I uwielbienie Chrystusa jako Dziecka. Uznanie siebie samego – Człowieku, jeśli raj nie jest najpierw w tobie, wierz mi, że nigdy do niego nie wejdiesz. Najlepsze jest bycie dzieckiem. Królestwo niebios jest w nas. To przez milczenie rozumiemy. Głuchy słyszy słowo. Piękna pieśń cizy. Bóg mówi najmniej. Trzeba, by Bóg narodził się w tobie”. Heidegger o Angelusie Silesiusie: trudno dopuścić, by mogła istnieć wielka i autentyczna mistyka bez ostatecznej precyzji i głębokości myśli. Taka też jest prawda³⁰.

Jest to ciekawy przykład współczesnych, niejako zwielokrotnionych „zdań i uwag” z Angelusa Silesiusa w wydaniu ks. Józefa Sadzika i Martina Heideggera, skomentowanych jako całość przez poetkę. Choć aforyzmy w postaci Mickiewiczowskich „zdań i uwag” odznaczają się lapidarnością i tak naprawdę nie są przezeń komentowane (czyt.: opatrywane „uwagami”), tutaj mamy do czynienia z kompozycją szkatułkową. Minitekst A występuje w kontekście C i D, a one wszystkie w makrotekście B. Podobne jak u Mickiewicza jest miejsce zapisywania tych zdań: emigracyjny Paryż. Oczywiście nie jest ono warunkiem „reaktywacji” gatunku. Analogiczne do aury panującej w utworach romantyka są: „olśnienie”, zachwyt, zatrzymanie się nad cudzą myślą, cudzym słowem. Myśli innych przytacza się nie dla ironii, nie dla humoru, ale dla budowania nastroju powagi i wydobywania głębinowych, duchowych znaczeń lub komunikowania za Heideggerem, że takowe – aczkolwiek do jakiegoś końca, do jakiegoś kresu – są w mistyce nieodzowne. Sugestia o granicach epistemologicznych mistyki sama w sobie również ową głębię konotuje. W przytoczonym fragmencie najistotniejszym tematem jest cisza, milczenie jako warunek i jako składnik mistycznego lub bliskiego mistycznemu przeżycia. Wiemy doskonale, że cisza, milczenie, przemilczenie – nie tylko jako

28 „Zdania i uwagi łączą poglądy katolickie Mickiewicza na kondycję człowieka, pochodzenie zła, aktywizm etyczny z ideami mistyków uważanymi za herezję”. J. Kleiner, „Zdania i uwagi” i fragmenty liryki mistycznej, [w:] *idem, Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964, s. 257.

29 M. Burta, *Reszta prawd. „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza*, Warszawa 2005, s. 8. Do owego problemu nawiązuje też Anna Wileczek-Grzywna, pytając: „skoro podmiot «wie, gdzie szukać prawdy», to dlaczego zależy mu, aby «swoją głosem w harmonii zgubić?»”. *Eadem, „Jest więcej prawd w piśmie”*. Mickiewiczowskie „Zdania i uwagi” w kontekście Biblii, Lublin 1994, s. 11. Zob. też dalej. Jeśli chodzi o Julię Hartwig, poetka swój głos mocno eksponuje, wyraźnie zaznacza własną opinię o przeczytanych, estetycznie przeżytych różnych „zdaniach i uwagach” imponujących jej twórców.

30 J. Hartwig, *Zawsze powroty. Z dzienników podróży*, Warszawa 2005, s. 45-46.

trop w poezji, ale i wartość w życiu, czynienie przestrzeni dla Boga, dla drugiego człowieka, dla siebie, były istotnymi kategoriami u Cypriana Norwida. Były też wartością dla Adama Mickiewicza jako autora liryków rzymsko-drezdeńskich (m.in. wiersza *Do Samotności*), ale przede wszystkim właśnie *Zdań i uwag z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*. Mam tu na myśli zwłaszcza takie „uwagi” jak: *Kierunek, Błogosławieni cisi, Milczenie, Cichość*³¹.

Cisza niejednokrotnie staje się przedmiotem refleksji Julii Hartwig. Nieraz zdobywa sensory wyższe, bliskie Norwidowskim. Jest warunkiem tworzenia, warunkiem głębi myśli itd., choć nieraz bywa też niepokojąca. Kiedy poetka tę ciszę odnajduje w sobie, ale rozumianą jako brak „wewnętrznego głosu”, „pustkę jałową”, martwi się. W 2011 roku przychodzi jej jednak na myśl zdanie autora *Kwiatów zła*:

Z pomocą przyszło mi wyznanie Baudelaire’a o wolnym od jakiegokolwiek zajęcia czasie, o swobodzie, która jedynie sprzyja pojawieniu się wiersza. I poczułam coś jakby zawierzenie sensowi tej nagłej odmiany³².

W Konstancinie 9 lipca 2013 roku poetka pisała:

Najlepszą stroną pobytu tutaj jest odosobnienie w swoim pokoju, gdzie można spokojnie oddać się pracy, lekturze czy słuchaniu muzyki³³.

W słowach takich jak te poetka, bywalczyni salonów towarzyskich, waloryzuje jednak ciszę, odosobnienie, spokój. Zanotowanym przez nią, wspomnianym już, słowem: „Człowieku, jeśli raj nie jest najpierw w tobie, wierz mi, że nigdy do niego nie wejdiesz. Najlepsze jest bycie dzieckiem. Królestwo niebios jest w nas. To przez milczenie rozumiemy” odpowiada nie tylko *passus* ewangeliczny mówiący o tym, że musimy stać się jak dzieci, by dostąpić zbawienia³⁴, ale również takie „zdania i uwagi” Mickiewicza, jak: *Boże Narodzenie, Gdzie niebo, Jak słuchać* i in.³⁵ Do Mickiewiczowskich *Mędrców*, których literaturoznawcy nazwali „poematem symbolicznym”, poematem „w przestrzeni”³⁶, zbliża z kolei przekonanie, że Boga należy szukać nie (tylko) na zewnątrz, ale w głębi siebie, na sposób duchowy: „Człowieku, jeśli raj nie jest najpierw w tobie, wierz mi, że nigdy do niego nie wejdiesz”³⁷.

Zdania i uwagi (prze)pisywane były przez Mickiewicza wówczas, gdy go jako czytelnika nieortodoksyjnych mistyków poruszyły, olśniły, zaskoczyły i zadziwiły. Tak samo jest u Hartwig, która w cytowanym tekście stwierdza: „wzruszające odkrycie”.

31 Zob. A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi...*, s. 298, 299, 307.

32 J. Hartwig, *Dziennik*, t. 2, s. 84.

33 *Ibidem*, s. 390.

34 Por. Mt 18, 1-5.

35 Zob. A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi...*, s. 301-302.

36 Zdanie to przytacza Czesław Zgorzelski. Zob. *idem*, „W Tobie jest światłość”. *Szkiece o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, s. 75.

37 J. Hartwig, *Zawsze powroty...*, s. 46.

Na czym polega owo „wzruszające odkrycie”? Na Gadamerowskiej fuzji horyzontów, na odnalezieniu własnych myśli w pochwaleniu Angelusa Silesiusa przez księdza Sadzika, a także w refleksji Heideggera. Na radosnym potwierdzeniu własnej intuicji, że tylko w ciszy, w wyciszeniu zmysłów i wewnętrznych głosów, emocji można odnaleźć [na powrót] równowagę duchową i psychiczną.

Julia Hartwig przytacza aforyzmy o dziecięctwie człowieka i dziecięctwie Chrystusa, Bóg jest Dzieckiem, które mówi do duszy. Człowiek może stać się dzieckiem odnajdującym w duszy głos Boga. Bóg mówi najmniej, gdyż wszystko powiedział przez Syna, wszystko wypowiedział w *Piśmie św.* Cała reszta jest jedynie przypomnieniem. Przestrzenią Królestwa Bożego jest serce ludzkie.

Julię Hartwig bardziej od samych utworów romantyków zdają się interesować ich biografie: najczęściej tragiczne, przepełnione bólem. Oczywiście chodzi tu o Baudelaire'a, Nervalę, Delacroix, Szopenę, George Sand. Ich najbardziej. Ale czyż nie jest aluzją do Adama Mickiewicza, do jego życia, wspomnienie Koła Towiańczyków czy też drobna proza poetycka pt. *Maryla*? Można powiedzieć, że jest ona przywołaniem Mickiewiczowskiej *animy*. Przypomina i kreację Zosi z *Pana Tadeusza*, ale i wiersze bezpośrednio związane z wielką miłością romantyka: *Do M**** („Precz z moich oczu!...”)³⁸ oraz *Do M***. Na Alpach w Splügen 1829*³⁹. Oba utwory łączy nie tylko postać ukochanej Mickiewicza z lat ich młodości, ale także motyw zawodu i przeświadczenie o sile pamięci, która może być zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. W „błysku” Hartwig pojawia się również motyw kapryśnej Mnemosyne, nie dotyczy on jednak bezpośrednio relacji między poranionymi romantycznymi kochankami:

Maryla

Tam już w pałacowej salce grają, a ona w sukni białej biegnie przez mokre krzewy porzeczki, białe pończochy w strzępach, pogubione rękawiczki.

Zapomniała o roli! Nie pamięta ani słowa.

Lunął na nią z nagła deszcz. Z ganku odezwało się wołanie⁴⁰.

Kogo wołanie: hrabiego Wawrzyńca Puttkamera? Matki? Adama Mickiewicza? Nas, ludzi XXI wieku, i naszego „zdrowego rozsądku”? Nie wiadomo. Postaci z dawnych epok, również z romantyzmu, żyją w wyobraźni i pamięci poetki, są na mocy jej słów przywoływani z zamętów i mroków przeszłości:

[...] Była w moim patrzeniu starość tych, co tę łąkę niegdyś widzieli, tych, co ją niegdyś malowali. To oni, dawno umarli, wtargnęli we mnie, patrzyli moimi **oczami i byli żywi przez chwilę**⁴¹.

38 A. Mickiewicz, *Do M**** („Precz z moich oczu!...”), [w:] *idem, Wybór poezyj*, t. 1, s. 211.

39 *Idem, Do M***. Na Alpach w Splügen 1829*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, t. 2, s. 199.

40 J. Hartwig, *Maryla*, [w:] *eadem, Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 85.

41 *Eadem, Tyle razy widziane*, [w:] *eadem, Mówiąc nie tylko do siebie...*, s. 100.

Jest to domena kultury, w szczególności humanistyki: gdy rozprawiamy o tych, którzy dawno minęli, mają oni szansę zaistnieć ponownie, przypomnieć się światu, uniknąć zapomnienia. Mickiewicz na takiej właśnie zasadzie żył w poetce – gdy o nim pisała, gdy czytała jego dzieła, gdy prowadziła z jego twórczością bardziej lub mniej wyraziste gry intertekstualne. Zajmowała się nim, gdy rozpamiętywała jego typ charakteru, gdy włączała go w poczet wysoko przez siebie cenionych poetów szaleńców, poetów przeklętych:

Poeci o wielkiej i zniewalającej wyobraźni nierzadko niepokojeni są zagrażającym widmem obłędu. W *Strefie* daje o tym znać Apollinaire. Wydaje się nawet czasem, że poezja wielkiej miary wykracza poza granice „normalności”, *Wielka improwizacja pisana jest przez młodego Mickiewicza* w ataku przypominającym przystęp szaleństwa, Słowackiego daleko ponosi słowo w *Anhellim*. Czy trzeba powoływać się tu na obłęd medycznie potwierdzony, na Hölderlina, Nerval, Torquata Tassa, na wyzwolone z wszelkich więzi olśnienia poetyckie Rimbauda? Jest poezja porządku i jest poezja szaleństwa, napastowanej wyobraźni Lautrémonta i nocnych wizji Novalisa. Za dużo się już na ten temat mówiło i pisało, żeby móc nas zaskoczyć⁴².

Już całkiem na marginesie dodajmy, że *Dziady* Mickiewicza interesowały poetkę również jako dzieło wciąż żywe, na różne sposoby i w różnych, również politycznych celach wystawiane na deskach teatru. Ważną rolę odgrywają tu ci, którzy przyczynili się do upowszechniania arcydzieł wieszczca. W 2008 roku w *Dzienniku* Julia Hartwig pisze:

Ostatnie dni nabrzmiały były od ważnych wydarzeń. Umarł Gustaw Holoubek. Powszechne odczucie żałoby i straty. Jego odejście zbiegło się w dramatyczny sposób z rocznicą zdjęcia *Dziadów*, w których wcielił się w rolę Gustawa-Konrada, rozgrzewając temperaturę Sali do białości. Wspomnienie wielkiej roli aktorskiej i środowiskowego autorytetu. Sprawa *Dziadów* i roli Holoubka zaczyna się przeradzać w narodowy mit⁴³.

Wypowiedź poetki o roli Gustawa Holoubka wcielającego się w postać improwizującego Konrada jest koherentna z powszechną opinią na temat mistrzowskiego wykonania tej trudnej sceny przez tegoż aktora⁴⁴. *Dziady* to jedno z czołowych dzieł Mickiewicza przywoływanych przez Hartwig. Nieraz były one pretekstem do snucia uogólnień. Poetka, mając upodobanie w przytaczaniu cudzych sądów, i tym razem powołała się na autorytet, jakim był dla niej niewątpliwie Czesław Miłosz:

Miłosz uświadamia sobie, że autor *Dziadów* pisał szyfrem i że taka jest istota poezji, co oznacza dystans między tym, co się wie, a tym, co się wyjawia⁴⁵.

42 *Eadem*, *Dziennik*, t. 1, s. 146.

43 *Ibidem*, s. 72.

44 Zob. np. internetową lekcję dla licealistów https://www.youtube.com/watch?v=_oAm7G2a-sAk [dostęp: 1.03.2023].

45 J. Hartwig, *Dziennik*, t. 2, s. 177.

Zdanie to przywodzi na myśl dość kontrowersyjną pod względem naukowym książkę Zdzisława Kępińskiego *Mickiewicz hermetyczny*. Autor dowodzi w niej, że Mickiewicz posługiwał się kodem, nie przez wszystkich rozpoznawalnym:

Ze szczególną predylekcją posługiwał się symboliką alchemiczną, gdyż ta dawała mu możliwość odnoszenia procesów psychicznych, moralnych, a także i historycznych do generalnych praw rządzących wszelką materią bytu. Tym samym sugerowała jedność wszechbytu w ramach klamry integrującej człowieka, kosmos, a nawet i Boga⁴⁶.

Zamiłowanie Mickiewicza do kabały oraz mistyki tylko w pewnym stopniu chrześcijańskiej widzimy chociażby w bliskich Julii Hartwig – pod względem formalnym, ale i treściowym – *Zdaniach i uwagach*. Jakie jeszcze inne „podskórne” prawdy drzeją w twórczości wieszczka, jakie ukryte znaczenia tkwią w pismach Hartwig, odsłoni – należy mieć taką nadzieję – w przyszłości historia literatury.

* * *

Mickiewicz „żył” w wyobraźni, pamięci i w twórczości Julii Hartwig. Przeminięły dwa wieki od jego *Ballad i romansów* otwierających polski romantyzm, wiele się zmieniło w świecie i w nas – ludziach. Czy jego gwiazda zgasła? Czy została przyćmiona – nie tylko przez „równego sobie boga” Słowackiego, ale i następne pokolenia wybitnych poetów? Julia Hartwig pokazała, również za pośrednictwem szanowanych przez nią Czesława Miłosza i Gustawa Holoubka, że Adam Mickiewicz nie może się znudzić, nie może też spowszechnić czy zestarzyć się. Jest ciągle potrzebny, czytany i odkrywany, właśnie chyba najbardziej przez poetów i artystów.

Bibliografia

- Burta M., *Reszta prawd. „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza*, Warszawa 2005.
 Hartwig J., *Dziennik*, t. 1, Kraków 2011.
 Hartwig J., *Dziennik*, t. 2, Kraków 2014.
 Hartwig J., *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, Warszawa 2003.
 Hartwig J., *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006.
 Hartwig J., *Wybór wierszy*, Warszawa 2000.
 Hartwig J., *Zawsze powroty. Z dzienników podróży*, Warszawa 2005.
 Kępiński Z., *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.
 Kleiner J., *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964.
 Kulczycka D., *W konstelacji romantycznych form, gatunków i tematów. O poezji Julii Hartwig*, [w:] *Genologie romantyczne*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, O. Kryszewski, Warszawa, b.d.
 Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław 1997.
 Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 2, oprac. C. Zgorzelski, BN I 66, Wrocław 1997.
 Rutkowski K., *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999.

⁴⁶ Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 5.

- Spiró G., *Mesjasze*, przeł. E. Cygielska, Warszawa 2009.
- Wileczek-Grzywna A., „*Jest więcej prawd w piśmie*”. Mickiewiczowskie „*Zdania i uwagi*” w *kontekście Biblii*, Lublin 1994.
- Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
- Zgorzelski C., „*W Tobie jest światłość*”. *Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993.

Netografia

- <https://jonathanmorse.blog/2018/09/09/a-double-portrait-of-virginia-woolf-and-william-butler-yeats/> [dostęp: 15.02.2023].
- <https://academic.oup.com/liverpool-scholarship-online/book/43389/chapter-abstract/363202694?redirectedFrom=fulltext> [dostęp: 15.02.2023].
- https://www.youtube.com/watch?v=_oAm7G2asAk [dostęp: 1.03.2023].

Streszczenie: Autorka artykułu udowadnia, że wyobraźnia poetki Julii Hartwig była bardzo silnie zakotwiczona w kulturze i literaturze romantycznej, szczególnie francuskiej, ale także polskiej. Listy, dzienniki, „błyski” – to ulubione jej formy. Ostatnie z nich możemy przyrównać albo do rozbudowanych Norwidowskich paraboli „białych” bądź „czarnych kwiatów”, albo do zwięzłych Mickiewiczowskich „zdań i uwag”, choć przed czystą aforystyką i sentencjonalnością autorka *Błysków* zawsze się wzbraniała. Form preferowanych przez Julię Hartwig nie można jednoznacznie zakwalifikować do pewnych gatunków, są czymś nowym i nie do końca jeszcze zdefiniowanym; mają jednak wiele z „ducha” i „z litery” Mickiewiczowskiej poezji i prozy. W artykule jest mowa o różnych poziomach gier intertekstualnych prowadzonych przez poetkę z Mickiewiczem w jej poezji i jej prozatorskich „błyskach”.

Słowa kluczowe: Julia Hartwig, Adam Mickiewicz, błyski, parabole, zdania i uwagi

In the constellation of Romantic forms and genres.

The poetry of Julia Hartwig

Summary: The author of the article demonstrates that Julia Hartwig’s poetic imagination was strongly anchored in world Romantic literature and culture, particularly French and Polish. Letters, diaries, flashes – were her favourite forms. The latter may be compared to extended Norwid’s parables of “white” and “black” flowers or to Mickiewicz’s concise “sentences and remarks”, even if the author of *Błyski (Flashes)* shied away from pure aphorism and sententiousness. The forms preferred by Hartwig are impossible to classify or unequivocally subsume under traditional genres: new and not yet defined, they participate in the spirit and letter of Mickiewicz’s poetry and prose. The article mentions various levels of intertextual games with Mickiewicz, played by the poet in her poems and her prose “flashes”.

Key words: Julia Hartwig, Adam Mickiewicz, flashes, parables, sentences and remarks

Biogram

Dorota Kulczycka – dr hab., prof. UZ, historyk i teoretyk literatury. Pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013); *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (2020). Współredagowała książkę *Literatura a film* (2016); zredagowała *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze* (2019); opublikowała też kilkanaście artykułów o filmach i serialach. E-mail: D.Kulczycka@ifp.uz.zgora.pl.

Jakub Rawski

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie

ORCID: 0000-0003-0149-544X

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr6**REINTERPRETACJA I RENARRACJA BALLADY ADAMA MICKIEWICZA
W FILMIE ŚWITEZIANKA JULII I MAI BUI NGOC**

[...] istnieją formuły i prastare piosenki,
są słowa wypowiedane o północy podczas
pewnych faz Księżycy, przy przepastnych
jeziorach ukrytych głęboko w lesie¹.

Michael Cunningham

*I bywa taka także – taka także historia:
Ona w chwilach zwątpienia,
W porę grzmotu wyobraźni...².*

Stanisław Grochowiak

Cele badawcze i wstępne rozpoznania

Celem niniejszego artykułu jest przeanalizowanie zjawiska reinterpretacji i renarracji *Świtezianki* Adama Mickiewicza (1822) w filmie Julii i Mai Bui Ngoc pod tym samym tytułem (2018). Polskie reżyserki wietnamskiego pochodzenia podjęły się interesującego poznawczo zadania – przełożenia, a raczej dostosowania romantycznej fabuły balladowej do realiów współczesnych oraz zespolenia języka literackiego z filmowym. Warto postawić kilka pytań: czy film generuje nowe znaczenia względem tekstu Mickiewicza? Czy współczesnienie *Świtezianki* wpływa na postrzeganie romantyzmu dzisiaj? Czy „prawdy żywe” okazują się tak samo aktualne jak dwieście lat temu? W jakim zakresie środki audiowizualne wpływają na przesłanie romantycznej opowieści?

Utworki romantyczne zawsze były ważnym punktem odniesienia dla twórców epok późniejszych, zarówno w XIX, jak i w XX oraz XXI wieku. Wydaje się to oczywiste ze

1 M. Cunningham, *Roz.czarowanie*, [w:] *idem, Dziki łabędź i inne baśnie*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2016, s. 11.

2 S. Grochowiak, *Tęsknota za świeżością*, [w:] *idem, Chłopiec*, wybór A. Wiedemann, Warszawa 2022, s. 68.

względu na rolę, jaką paradygmat romantyczny odegrał w kulturze polskiej, a wyraźne jego emanacje, ślady myślenia kategoriami wytworzonymi przez romantyzm, są silnie obecne również dzisiaj³. Nie należy przy tym pomijać ani tym bardziej postponować utworów, które przynależą do kultury popularnej, jest ona bowiem interesującym poznawczo rezerwuarem tekstów, w których manifestuje się romantyzm⁴. Ta konstatacja wydaje się konieczna dla przypomnienia, ponieważ pod względem genologicznym analizowany film sytuuje się w obszarze thrillera oraz horroru romantycznego. Na potrzeby niniejszego tekstu renarrację rozumiem za Henrykiem Markiewiczem jako powtórzenie opowieści, będące transformacją fabularną⁵, zaś reinterpretację jako trawestację pierwotnej historii w odmianie adaptującej „do innej wizji świata i ideologii”⁶. Warto jednak pamiętać, że zabiegi renarracyjne nigdy nie są neutralne⁷. Renarracja już sama w sobie jest reinterpretacją, jak stwierdza Janina Abramowska: „Zawsze, choćby za sprawą języka, konwencji narracyjnych, na tradycyjną strukturę nakłada się nowa warstwa znaczeń związanych ze świadomością współczesną”⁸.

Świtezianka między przeszłością a teraźniejszością

Wypada przypomnieć kilka kwestii związanych z ułożeniem *Świtezianki* w przestrzeni kultury polskiej. Debiut książkowy Mickiewicza, tom I *Poezycji*, zawierający *Ballady i romanse*, wydany w Wilnie w drukarni Józefa Zawadzkiego, został zapowiedziany pierwodrukiem *Świtezianki* na łamach „Dziennika Wileńskiego”⁹. Wydaje się to znaczące. Nie programowa, fundamentalna *Romantyczność*, ale właśnie opowieść o zdradzonej miłości pięknego strzelca i tajemniczej rusalki została podana do druku jako zwiastun nowej epoki i nowej antropologii. Andrzej Grubieli stwierdza: „Jeśli bowiem *Romantyczność* była rewelacją w zakresie problematyki poznania [...], to *Świtezianka* przynosi najpełniejszy »wykład« romantycznej ontologii”¹⁰. Już po opublikowaniu I tomu *Poezycji* to właśnie *Świtezianka*, z całego cyklu *Ballad i romansów*, zyskała największą popularność, została przedrukowana aż dziewięć razy, ukazała się

3 Zob. np. A. Bałajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012; *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014.

4 Zob. *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.

5 Zob. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 71.

6 *Ibidem*.

7 Zob. J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 40.

8 *Ibidem*.

9 Zob. A. Mickiewicz, *Świtezianka*, „Dziennik Wileński” 1822, t. 1, nr 3, s. 348-355.

10 A. Grubieli, „*Świtezianka*” Mickiewicza wobec dziedzictwa sentymentalizmu, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1978, z. 68, „Prace Historycznoliterackie” VII, s. 58.

nawet w formie samodzielnej broszury¹¹. Utwór stał się punktem odniesienia na gruncie romantyzmu krajowego, a motyw świtezianek zaistniał również u innych romantyków¹², żeby wspomnieć chociażby Goplaną z *Balladyny* Juliusza Słowackiego (1839)¹³. Maria Janion wskazuje, że pojawiło się mnóstwo „jałowych stylizacji »rusałkowych« – całkowicie skonwencjonalizowanych w epigońskiej poezji”¹⁴.

Omawiana ballada była nie tylko dowodem afirmacji, którą romantycy odczuwali wobec kultury ludowej, ale również intertekstualną grą z *Laurą i Filonem* Franciszka Karpińskiego, do której poeta nawiązuje¹⁵. Podobnie Mickiewicz sięgnął do motywów z innych utworów, przede wszystkim tych, w których pojawiał się wątek rusałczany¹⁶. Dzieło wieszca jednak „przynosi zupełnie nowy, dynamiczny wizerunek rzeczywistości ziemskiej, pełnej sprzecznych dążeń, konfliktów, i z tego przede wszystkim względu przeciwstawia się statycznemu i uładowanemu światu poezji sentymentalizmu”¹⁷. Wynika to z faktu, iż, jak zauważa Janion, „romantycy w znacznie większym stopniu wytwarzali niż odtwarzali swoje źródła”¹⁸.

Ostatnie lata przyniosły znaczny wzrost zainteresowania *Świtezianką*. W ramach reformy oświatowej z 2017 roku trafiła ona do kanonu lektur obowiązkowych w szkole podstawowej, których znajomość jest wymagana na egzaminie ósmoklasisty z języka polskiego¹⁹. W 2005 roku powstało widowisko muzyczne *Świtezianki*²⁰. W 2017 roku na rynku wydawniczym ukazała się powieść obyczajowa *Świtezianki* Teresy Moniki Rudzkiej²¹. W 2018 roku został nakręcony film krótkometrażowy na podstawie utworu Mickiewicza, będący przedmiotem niniejszej analizy²². *Świtezianka* inspiruje współczesnych poetów, którzy twórczo rozwijają znajdujące się w niej motywy²³. Echa

11 Zob. A. Kajmowicz, *Wczesnoromantyczna „balladomania” w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie* [maszynopis dysertacji doktorskiej], Rzeszów 2017, s. 101-102.

12 Zob. M. Fijałkowski, *Rusałki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45, s. 219-222; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 307-308; B.G. Sala, *Wśród polskich syren, rusałek, meluzyn, świtezianek i innych wodnych panien*, Olszanica 2020, s. 142-164.

13 Goplana podobnie jak Dziewica w balladzie Mickiewicza okrutnie karze tego, kto ją oszukał, czyli Grabca: „Więc poznaj władzę Goplany! / Wrośnij w ziemię i z tej ziemi / Wyrośnij korą odziany / I liśćmi płaczącemi”, J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Ingłot, BN I 51, Wrocław 1976, s. 68.

14 M. Janion, *Romantyzm. Studia o ideaach i stylu*, Warszawa 1969, s. 245.

15 Zob. H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 114.

16 Zob. W. Ryzek, *Słowem uwiedziony. Retoryczne konteksty „Świtezianki”*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 111-130.

17 A. Grubiel, *op. cit.*, s. 57.

18 M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 48.

19 Zob. *Podstawa programowa*, [w:] W. Kozak, M. Romanowska, R. Chamczyk, M. Jas, J.W. Steczkowska, *Egzamin ósmoklasisty. Vademecum nauczyciela. Język polski*, Warszawa 2018, s. 15.

20 *Świtezianki. Widowisko muzyczne*, reż. J. Leśniak-Jankowska, Polska 2005.

21 T.M. Rudzka, *Świtezianki*, Radom 2017.

22 *Świtezianka*, reż. J. Bui Ngoc, M. Bui Ngoc, Polska 2018.

23 Zob. np. B. Kierc, *A kto dziewczyną? – ja nie wiem*, [w:] *Romantyczność 2022. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*, red. J. Mueller, Kołobrzeg 2022, s. 37-39; E. Pasewicz, *Jakież to chłopiec*, [w:] *ibidem*, s. 43; J. Roszak, *flara*, [w:] *ibidem*, s. 31.

Mickiewiczowskiej ballady słyhać także w serialu produkcji Netflixu *Krakowskie potwory* (2022). W trzecim odcinku tej audiowizualnej opowieści, w której zostały przedstawione bóstwa oraz duchy słowiańskie, pojawiają się świtezianki²⁴. Postacie te zostały zaprezentowane przez twórców jako żądne krwi demony posłuszne złym bogom, wypełniające ich wolę. Nie bez znaczenia pozostaje również ich erotyczny aspekt. Jedną ze świtezianek skutecznie uwodzi Gigiego, członka grupy łowców demonów. Co nie powinno dziwić odbiorcy, ponieważ seksualność świtezianek została także pośrednio zaakcentowana w Mickiewiczowskiej balladzie. Wynika to z faktu, iż jak przypomina Janion: „sentymentalizm i romantyzm, korzystając z opiewanych przez barok odcieni uczuć i zmysłów, wprowadziły nową wrażliwość, nastawioną na kobiecą emocjonalność i zmysłowość”²⁵.

Aspekty genologiczne, reinterpretacyjne i renarracyjne

Świtezianka Julii i Mai Bui Ngoc to krótkometrażowy utwór utrzymany w konwencji thrillera oraz horroru. Ten pierwszy gatunek „operuje chwytami dramaturgicznymi charakterystycznymi dla kina grozy”²⁶, co w filmie zostało uwidocznione głównie za pomocą romantycznego krajobrazu oraz nastroju. Thriller cechuje również „pełna napięcia akcja”²⁷, połączona z „pierwiastkiem grozy i tajemniczości, stanowi zasadniczy element konstrukcji całego widowiska”²⁸. Taka jest właśnie diegeza filmu – tajemnicza opowieść o miłości oraz zdradzie. W przypadku thrillera jednak „element niesamowitości [...] z reguły znajduje swoją racjonalną motywację”²⁹, tak się nie dzieje w *Świteziance*. Dla egzystencji tytułowej bohaterki nie sposób znaleźć racjonalnego uzasadnienia, jest postacią nie z tego świata, o ewidentnie demonicznym charakterze, która dokonuje mordu. W tej kategorii film realizuje cechę genologiczną horroru, nawet jej najważniejszą, wedle rozpoznania Noëla Carrola, czyli obecności monstrum³⁰.

W aspekcie renarracji widoczne jest ponowne opowiedzenie historii przedstawionej w balladzie Mickiewicza w aspekcie jej uwspółcześnienia. Nie nastąpiła jednak radykalna modyfikacja tekstu (aktorzy wypowiadają słowa z ballady, pojawia się narrator, który także recytuje utwór wieszczą) ani skrajne przekształcenie postaci, chociaż pewne elementy biografii Chłopca różnią się w filmie. Odbiorca winien dostrzec rozbudowę przestrzeni (domek wypoczynkowy oraz reprezentacja leśnego imaginarium), jej mody-

24 *Krakowskie potwory*, odc. 3, reż. K. Adamik, O. Chajdas, Polska 2022.

25 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016, s. 282.

26 R. Syska, *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 100.

27 M. Hendrykowski, *Thriller*, [w:] *idem, Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 304.

28 *Ibidem*, s. 304-305.

29 *Ibidem*, s. 305.

30 Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 36-37.

fikację – akcja rozgrywa się nad jeziorem, ale nie jest to Świtez na Białorusi, a także reorganizację czasu współczesność. Nie została jednak zmieniona ideologia ballady, co w zakresie reinterpretacji postulował Markiewicz³¹. Symbolika, ściśle powiązana z ludowym postrzeganiem sprawiedliwości, pozostaje niezmienna. Obraz sióstr Bui Ngoc rezonuje z romantyczną antropologią, która zakłada, iż „Nie masz zbrodni bez kary”³².

Kreacja bohaterów

Na początku filmu pojawia się ujęcie kamery z góry, czyli zastosowanie tzw. ptasiej perspektywy, która łączy się z kadrem totalnym. Widać las. Za chwilę widz przekona się, że nie jest on miejscem bezpiecznym dla człowieka. Typologicznie przestrzeń ta nie stanowi *locus amoenus*, ale przeciwnie – *locus terribilis*. Zgodnie z tekstem ballady pojawia się „chłopiec piękny i młody”³³ (w tej roli Nikodem Rozbicki). Pierwsze ujęcie prezentuje aktora jako strzelca ubranego na modłę dziewiętnastowieczną, polującego na sarnę w lesie nad brzegiem jeziora, ale jest to jedynie sygnał, jak się wydaje, intencjonalny, który komunikuje, że odbiorca będzie miał do czynienia z audiowizualnie opowiedzianym światem Mickiewiczowskiej *Świtezianki*. Następnie oko kamery przenosi widza do czasów współczesnych. Znowu zastosowana ptasia perspektywa ukazuje drogę, jadący samochód i zbliżenie na aktora. Nie jest on już strzelcem z czołówki filmu, ale chłopcem, który najpewniej przyjeżdża z rodzicami na wakacje. Zatrzymują się w domku letniskowym w lesie. Bohater pasjonuje się fotografią. Wyrazista muzyka potęguje atmosferę tajemniczości miejsca, przyrody, która nie jest sprzymierzeńcem, ale chłodnym i surowym świadkiem nadchodzących wydarzeń. Jak się wydaje, oprawa muzyczna została szczegółowo przemyślana, ponieważ poszczególne melodie pokrywają się ze stanem emocjonalnym bohatera, oddają romantyczny nastrój lasu, jak również korelują z dynamiką filmu.

Bohater późnym popołudniem wybiera się do kniei z zamiarem fotografowania. Znajduje przejście, które prowadzi go do części bardziej mrocznej i gęstej. Przedziera się przez gąszcz. Ta scena ewokuje utrwalone w kulturze motywy przejścia przez tajemnicze wrota, portale do innego, fantastycznego świata³⁴. Reżyserki w ten sposób eksplikowały to ujęcie:

„Druga strona lasu”, gdzie dociera nasz współczesny bohater, jest światem dzikiej przyro-

31 Zob. H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 71.

32 A. Mickiewicz, *Lilije. Ballada (z pieśni gminnej)*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław 1986, s. 174.

33 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada*, [w:] *ibidem*, s. 114.

34 Wystarczy wspomnieć *Alicję w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (1865), *Lwa, czarownicę i starą szafę* Clive’a Staplesa Lewisa (1950) czy popularne seriale produkcji Netflix’a: *Stranger Things* (2016-2022) oraz w reżyserii Barana bo Odara *Dark* (2017-2020) i *1899* (2022).

dy, pełnej tajemnicy i niebezpieczeństw. Prowadzi do niej ukryte przejście. Wejście [...] do tej rzeczywistości jest symbolicznym wejściem w dorosłość, zmierzeniem się z pierwszymi namiętnościami i pułapkami, jakie się za tym kryją³⁵.

Wskazany przez artystki trop interpretacyjny ewokuje rozpoznania antropologiczne Arnolda van Gennepa dotyczące obrzędów przejścia. Wyraźnie zaznaczony został również motyw inicjacyjny. Bohater, przechodząc przez przejście w lesie, znalazł się w stanie zawieszenia. Chłopiec nie przynależy już do żadnej wspólnoty, jest w fazie liminalnej. Van Gennep przypisał stan liminalności rytuałowi okresu przejściowego, gdy jednostka pozostaje niedefiniowalna, znajdując się pomiędzy jednym porządkiem a drugim³⁶. Zgodnie jednak z prawami rządzącymi romantyczną balladą Chłopcu nie będzie dane powrócić ze świata, do którego wkroczył. Wyrażna jest w filmie, a w omawianej scenie szczególnie, podstawa paradygmatu romantycznego, definiowana przez Janion jako

[...] wizja świata – jednego, widzialnego i niewidzialnego, w którym przez to, co widzialne, prześwieca to, co niewidzialne, a między jednym a drugim przebiega impuls wiecznego porozumienia³⁷.

Wśród elementów immersji, obecnych w utworze Mickiewicza, warto odnotować wyraźnie rozpoznawalne *das Unheimliche*, w którym „niesamowite jest rodzajem tego, co budzi trwogę, co zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome”³⁸. Owa swojska niesamowitość, opisana przez Sigmunda Freuda, lokalizuje się w pozornie bezpiecznej, bo przecież znanej Strzelcowi, przestrzeni lasu:

Chateczka moja stąd niedaleka
Pośrodku gęstej leszczyny;
Jest tam dostatkiem owoców, mleka,
Jest tam dostatkiem zwierzyny³⁹.

Właśnie w lesie dochodzi do spotkania z demoniczną siłą Świtezianki. W filmie emanacja *das Unheimliche* zdaje się bardziej wyraźna niż w balladzie. Chłopiec nie zna lasu, najprawdopodobniej pojawia się w nim po raz pierwszy, przyjechał z rodzicami na odpoczynek, wkracza w świat, który od początku mu nie sprzyja. A może jednak był już w tym lesie dawniej? W innym wcieleniu? Może to sugerować ujęcie z początku filmu, o którym pisałem wcześniej.

35 *Siostry Bui o filmie „Świtezianka”*, Niniateka, <https://www.facebook.com/Ninatekapl/posts/pfbidoak5jPzEckkzUPESSvDoMRoJziTisByAqRi2kdssTnpwWrrBfXmHbjWTPG6vXFcKBl> [dostęp: 23.10.2022].

36 A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 36.

37 M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 25.

38 S. Freud, *Dzieła*, t. III, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 236.

39 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada...*, s. 115.

Bohater znajduje się nad brzegiem jeziora, widać księżyc w pełni. Wokół Chłopca widoczne są symbole nadchodzących wydarzeń, zapowiedź śmierci. Oko kamery prezentuje muchołówkę amerykańską, która zamyka owada w swoich zakończonych zębami blaszkach⁴⁰, trujące grzyby oraz zwierzęcą czaszkę, w oddali słychać wycie wilka. Niczym w wierszu Wisławy Szymborskiej są „[...] znaki, sygnały, / cóż z tego, że nieczytelne”⁴¹. Elementy przyrody wokół Chłopca wskazują, że jest to miejsce mu nieprzyjazne, nieprzychylnie ludziom. Wyraźnie zastosowana przez reżyserki technika subiektywnej kamery ukazuje tajemniczy świat lasu z punktu widzenia bohatera, co z kolei sprawia, że „publiczność ma wrażenie bycia częścią przedstawianego na ekranie świata i uczestniczy w akcji filmu”⁴². Grozę miejsca podkreśla moment, w którym Chłopiec zauważa na zrobionym zdjęciu martwego drzewa tajemniczą postać w bieli.

Decydujący jest moment spotkania z dziewczyną (w tej roli Paula Szpakowska). W balladzie Mickiewicza czytelnik od początku utworu jest zorientowany, że bohaterowie się znają: „Każdą noc prawie, o jednej porze, / Pod tym się widzą modrzewiem”⁴³. Tymczasem w filmie pojawia się zabieg renarracyjny – Chłopiec poznaje dziewczynę dopiero po przyjeździe, gdy spaceruje po lesie. Zastosowane przez reżyserki kadrowanie (duże zbliżenie) współgra z subiektywną kamerą, odbiorca dzięki temu może utożsamiać się z przeżyciami bohatera. Postać jest ubrana w białą suknię, co jest zgodne z wyobrażeniami tych istot w folklorze białoruskim⁴⁴. Biel, co warto zaznaczyć, bywa kojarzona, szczególnie w kulturach niechrześcijańskich, ze śmiercią⁴⁵, jak również symbolizuje stan przejścia i świat „poza granicami obszaru śmiertelników”⁴⁶. Chłopiec podąża za dziewczyną, w jednej ze scen tej sekwencji, w planie amerykańskim, znów widoczna jest pełnia, a światło księżycowe, które oświetla sytuację, wzmacnia nastrój tajemniczości. W przebitkach montażowych pojawia się sowa, kolejny przedstawiciel nocnej fauny. Tajemnicza postać znika bohaterowi z oczu, zostawiając wianek. Chłopiec powraca do lasu w nocy i w tym momencie odbiorca słyszy początek Mickiewiczowskiej ballady, opowiedziany za pomocą piosenki, oraz widzi, jak dziewczyna karmi bohatera malinami.

Na pytanie o tożsamość tytułowej bohaterki chyba najbardziej znaczącej odpowiedzi udzielił narrator ballady: „A kto dziewczyna? – ja nie wiem”⁴⁷. W zakresie onoma-

40 Roślina ta nie występuje naturalnie w polskich lasach.

41 W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, [w:] *eadem, Wybór poezji*, oprac. W. Ligęza, BN I 327, Wrocław 2018, s. 341.

42 J.V. Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, przeł. i oprac. T. Szafranski, Warszawa 2007, s. 24.

43 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada...*, s. 114.

44 Zob. W. Wenerska, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011, s. 17.

45 Zob. K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia” 2011, nr 6, s. 76.

46 W. Wenerska, *op. cit.*, s. 17.

47 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada...*, s. 120.

stycznym Mickiewicz w ten sposób eksplikował tytuł ballady: „Jest wieść, na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa świteziankami”⁴⁸. Alina Witkowska konstatowała, że świat *Ballad i romansów*

zamieszkują [...] duchy kapryśne, mściwe i złośliwe. Zwodzą człowieka, kpią sobie z niego i ochoczo wymierzają okrutne kary. Okrutne, bo niewspółmierne do przewin człowieczych. W każdym razie niewspółmierne, jeśli mierzyć je ludzkim, na „tym” świecie przyjętym porządkiem moralnym⁴⁹.

Pytanie, czy rzeczywiście ustalenia badaczki pasują do *Świtezianki*. Tytułowa bohaterka nie jest ani kapryśna, ani złośliwa. Owszem, mści się na strzelcu, ale wcześniej ostrzegąca go, napominała. Nie można postawić świteziance zarzutu, że nie dała Chłopcu wyboru, że nie nakreśliła przed nim konsekwencji nieetycznego postępowania.

Warto przypomnieć, że świtezianki, czyli rusałki, ucieleśniają „niezależny, swobodny żywioł kobiecości”⁵⁰. Ich podstawowymi cechami utrwalonymi w kulturze ludowej, jak wskazuje Katarzyna Węgorowska, są zmysłowość oraz okrucieństwo⁵¹. Niebagatelną rolę i w balladzie, i w filmie odgrywa księżyc, którego moc kulturowo jest utożsamiana z mocą kobiecą⁵². Jego światło sprzyja działaniom tytułowej bohaterki (w tej roli Patrycja Gacka). Wedle słów narratora idzie z Chłopcem „przy świetle księżyca”⁵³; ten składa przysięgę „przy świętym księżycu blasku...”⁵⁴. I, jak wiadomo, jej nie dotrzyma, tym samym wystąpi nie tylko przeciwko ludowej moralności, ale także drastycznie naruszy sferę *sacrum* księżyca: „Przysięgą pogardził świętą”⁵⁵. Luna jest zatem sprzymierzeńcem świtezianki, jak również konstruuje romantyczny klimat grozy i niesamowitości. Lucjan Siemieński także personifikował rusałki z mocą księżycową, w dramacie *Świtezianka* (1843) pisał: „Każdemu trzeba kochanki z księżycą – / W słowach i czynach zawsze tajemnica”⁵⁶. W niektórych kulturach księżyc utożsamiany był z krainą śmierci⁵⁷.

48 *Ibidem*, s. 114. Leszek Bednarczuk wskazuje jednak, że nazwa ta „nie została poświadczona w źródłach białoruskich. Dzięki Mickiewiczowi weszła do języka ogólnopolskiego oraz do terminologii przyrodniczej jako określenie kilku gatunków ważek”, L. Bednarczuk, *Język białoruski w twórczości Adama Mickiewicza*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty Romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818-2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 248.

49 A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1973, s. 27.

50 W. Wenerska, *op. cit.*, s. 43.

51 Zob. K. Węgorowska, *Z szuflady lingwokulturologa. Rzeczy językoznawczo-kulturowe o gwarowo-dialektalnym skarbcu polskiej kultury, dziedzictwie dawnych i współczesnych bartników, „swoich” i „obcych” w jednej z barlińskich baśni oraz przewrotnych rusałkach*, Zielona Góra-Choszczno 2018, s. 99-129.

52 Zob. M. Krysztofiak, *Magia księżycowa, magia kobieca. Księżyc i Wielka Bogini w wicca dianicznej*, „Maska” 2017, nr 33, s. 181-192.

53 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada...*, s. 114.

54 *Ibidem*, s. 116.

55 *Ibidem*, s. 118.

56 L. Siemieński, *Świtezianka. Fantazja dramatyczna*, Poznań 1843, s. 26.

57 Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s. 190.

W filmie ostatnie sceny rozgrywają się w jeziorze. Zimna poświata księżycowa, zwizualizowana, a nawet w pewnym stopniu hiperbolizowana, dociera pod wodę. Luna sprzyja świteziance, jej moc ma wymiar tanatyczny. Rusałka wciąga Chłopca. Widać bohaterów w planie półpełnym i bliskim. Światło księżycy opromienia śmiertelny pocałunek w głębinach. Zwizualizowany w ten sposób zostaje odwieczny motyw Erosa i Thanatosa. Utopienie Chłopca jest wymierzeniem kary, ale również realizacją wiecznej miłości, wszakże Janion przypomina, że „miłość romantyczna w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią, jest miłością śmierci, bywa śmiercią”⁵⁸, dlatego:

Woda się dotąd burzy i pieni,
Dotąd przy świetle księżycy
Snuje się para znikomych cieni:
Jest to z młodzieńcem dziewica⁵⁹.

W *Świteziance* wyraźne są ślady mitów tragicznych⁶⁰; w balladzie następuje „wyjście poza strumień czasu”⁶¹, co z kolei charakteryzuje mityczne „wieczne teraz”. Istnieje w niej również swoista, iście mityczna periodyczność:

[...] dostrzec można owo figuralne dzianie się właśnie w kształtach czasu. Życie strzelca to linearna wędrówka, ukazana jako spacer z dziewczyną. Ale od początku linearność drogi wpleciona jest w powtarzalność spacerów, cykliczność pór roku, określających sytuację. Dodajmy splecenie wianka, domykające pierwszą część ballady. Co jednak najważniejsze w balladach, ludzka linearność zderza się z epifanią mitycznego żywiołu (jeziora – wyraźnie kolistego)⁶².

W filmie, podobnie jak w balladzie,

[...] wydarza się „naga” epifania żywiołu – czystej jego mocy. Karzący żywioł ogarnęła całkowita metamorfoza [...], ujawniająca, że jego prawdziwa postać to chaos, uzyskujący tu widzialnie wymiar mityczny⁶³.

Destrukcja przybierająca formę gwałtowną i podbudowaną czynnikiem afektywnym, tak jak w *Świteziance*, zazwyczaj połączona jest z chaosem. W przypadku analizowanych tekstów to chaos zemsty, zdradzonych uczuć, ale też przemyślanej, chłodnej, zaplanowanej kary.

58 M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 146.

59 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada...*, s. 120.

60 Zob. L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*, Kraków 2019, s. 48-49.

61 E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 215.

62 L. Zwierzyński, *Wczesnoromantyczny rdzeń Mickiewiczowej poezji. Próba ujęcia poetologicznego*, „Pamiętnik Literacki” 2022, z. 3, s. 10.

63 *Ibidem*, s. 11.

Intertekstualność i intermedialność

Intertekstualne tropy romantyczne wpisane w warstwę fabularną oraz wizualną filmu nie ograniczają się jedynie do aspektów: tekstowego (utwór Mickiewicza) oraz nastrojowego (atmosfera grozy i tajemniczości). Wyraźne są szersze ślady, które można określić jako intermedialne. Reżyserki nawiązały do malarstwa romantycznego. Ujęcia w planie pełnym lasu, w którym rozgrywa się akcja filmu, wywołują skojarzenie z obrazem *Strzelec w lesie* Caspara Davida Friedricha (1814)⁶⁴. W obu tekstach kultury – malarzkim i kinematograficznym – widoczna jest przytłaczająca potęga natury zwizualizowana poprzez wysokie drzewa stojące u wejścia do lasu, co tworzy tajemniczy, groźny nastrój. Wspominana scena, w której bohater po pierwszym spotkaniu tajemniczej dziewczyny nagle traci ją z oczu, znajdując wianek na tafli wody, ukazuje tytułową bohaterkę zanurzoną w jeziorze, spoglądającą w niebo, co ewokuje *Ofelię* Johna Everetta Millais'a (1851-1852), w której tanatyczność kontaminuje się z wodą. Świtezianka nie jest człowiekiem. Jako demonica przynależy do swojego miejsca zamieszkania. Leszek Zwierzyński przypomina, że „Świtezianka [...] związana jest z żywiołem wodnym. Nie tylko wynurza się z jeziora, lecz stanowi wyraźnie jego cząstkę, osobową emanację”⁶⁵. Potęga natury uwidoczniona zostaje zatem na kilku poziomach – wizualizacji groźnej przestrzeni lasu, który naturalnie sprzymierza się ze świtezianką, gdyż w nim znajduje się jezioro (miejsce jej zamieszkania), oraz postaci samej demonicznej bohaterki. W filmowym lesie dodatkowo pojawiły się znaki nadchodzących wydarzeń, symbolizujące śmierć, o czym pisałem powyżej. Warto przypomnieć, że romantycy nadali naturze szczególną rangę; postrzegali ją ambiwalentnie – w jej przejawach pozytywnych, ale również negatywnych⁶⁶.

Warto dodać, że reinterpretacja *Świtezianki* pojawiła się w polskiej kinematografii już wcześniej. W filmie Janusza Majewskiego *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* (1970), będącym adaptacją opowiadania Prospera Mérimée pod tym samym tytułem (1869), innowacyjnie został zaprezentowany wątek śmierci głównego bohatera⁶⁷. Wittembach, pastor i profesor, przybywa na Litwę w celu dokonania badań etnogra-

64 Warto wspomnieć, że w klasycznych filmach wampirycznych, w których pojawia się wiele elementów romantycznych, szczególnie w zakresie światopoglądu oraz symboliki, widoczne są odwołania do obrazów Caspara Davida Friedricha, głównie wizualizacji potężnej, groźnej, tajemniczej natury, zob. *Byzantium*, reż. N. Jordan, Irlandia-USA-Wielka Brytania 2012; *Nosferatu. Symfonia grozy*, reż. F.W. Murnau, Niemcy 1922; *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja-RFN 1979.

65 L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwaticzna...*, s. 26.

66 Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 215.

67 *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970. Warto dodać, że adaptacji opowiadania Mérimée podjął się 5 lat po filmie Majewskiego inny polski reżyser, Walerian Borowczyk, uwypuklając erotyczny potencjał materii tekstowej, zob. *Bestia*, reż. W. Borowczyk, Francja 1975.

ficznych. Zatrzymuje się w zamku tajemniczego hrabiego, Michała Szemiota, który recytuje mu „źmudzka balladę” *Świteziankę*⁶⁸. Tytułową rusałkę symbolizuje piękna narzeczona arystokraty, Julia Dowgiałło, i wszelkie oznaki w filmie wskazują, że to on stanie się jej ofiarą, na co wskazywałoby odwołanie do tekstu Mickiewicza oraz utrwalone w kulturze ludowej przekazy dotyczące świtezianek. W kolejnych sekwencjach filmu hrabia wykonuje chłopski taniec „rusałkę” z przyszłą narzeczoną. Ostatecznie to jednak Szemiot dokona mordu na Julii, a tym samym zmieni się akcent płciowy, nastąpi przeniesienie: mord ludowo (i mickiewiczowsko) przypisany rusałce zostanie dokonany nie przez demonicę, ale litewskiego niedźwiedzia – lokisa, którym okaże się hrabia⁶⁹.

Konkluzje

Konkludując, *Świtezianka* Julii i Mai Bui Ngoc nie przynosi nowych, oryginalnych, nowatorskich znaczeń w zakresie ideologii czy antropologii, które mogłyby zostać (poprzez proces adaptacji audiowizualnej) nadbudowane do tekstu Mickiewicza. Film jest zgodny z estetyką romantyzmu, poszerza i konkretyzuje niektóre elementy Mickiewiczowskiego utworu, co zostało wykazane. Uspółcześnienie ballady wpływa na percepcję tej epoki dzisiaj. Okazuje się, że „prawdy żywe” nie podlegają dezaktualizacji. Są trwałe, obecne i niezmiennie jak dwieście lat temu, a przede wszystkim stanowią inspirację dla współczesnych artystów. Warto wspomnieć, że coraz częściej twórcy sztuki z różnych rejestrów gatunkowych sięgają po teksty dziewiętnastowieczne, poddając je zabiegom reinterpretacyjnym i renarracyjnym⁷⁰.

W *Świteziance* Julii i Mai Bui Ngoc środki audiowizualne zdecydowanie podkreślają przesłanie romantycznej opowieści. Płynny montaż, sprawne operowanie kadrami – szczególnie kadrem amerykańskim oraz różnymi rodzajami zbliżeń, zastosowanie planu pełnego, kamery subiektywnej, gra światłem i użycie elementów dźwiękowych (piosenka) uwydatniają warstwę estetyczną filmu, ale również dowodzą, że twory romantyczne są znakomitym tworzywem dla różnorodnych rozwiązań medialnych.

Bibliografia

Abramowska J., *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
Bağlajewski A., *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.

68 W opowiadaniu Mériméego pojawia się *Trzech Budrysów* Mickiewicza, nie *Świtezianka*, zob. P. Mérimée, *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, przeł. L. Staff, Warszawa 1969, s. 42. Szerzej na temat relacji intertekstualnych między poezją Mickiewicza a prozą Mériméego, zob. K. Poklewska, *Obrazki z romantyzmu. Szkice o ludziach, tekstach i podróżach*, Łódź 2016, s. 11-18.

69 Zob. J. Rawski, *O kreacjach bohaterów „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza. Próba lektury feministycznej*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2016, nr 2, s. 240.

70 Zob. np. miniseriał *Dracula*, reż. J. Campbell, D. Thomas, P. McGuigan, Wielka Brytania 2020.

- Bednarczuk L., *Język białoruski w twórczości Adama Mickiewicza*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty Romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818-2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 241-251.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004.
- Cunningham M., *Dziki łabędź i inne baśnie*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2016.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000.
- Fijałkowski M., *Rusalki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45.
- Freud S., *Dzieła*, t. III, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
- Grochowiak S., *Chłopiec*, wybór A. Wiedemann, Warszawa 2022.
- Grubieli A., „Świtezianka” Mickiewicza wobec dziedzictwa sentymentalizmu, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1978, z. 68, „Prace Historycznoliterackie” VII, s. 45-58.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.
- Janion M., *Kobiety i duch imności*, Warszawa 2006.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016.
- Janion M., *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.
- Jurek K., *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia” 2011, nr 6, s. 68-80.
- Kajmowicz A., *Wczesnoromantyczna „balladomania” w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie* [maszynopis dysertacji doktorskiej], Rzeszów 2017.
- Kozak W., Romanowska M., Chamczyk R., Jas M., Steczkowska J.W., *Egzamin ósmoklasisty. Vademecum nauczyciela. Język polski*, Warszawa 2018.
- Krysztofiak M., *Magia księżycowa, magia kobieca. Księżyc i Wielka Bogini w wicca dianicznej*, „Maska” 2017, nr 33.
- Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Mascelli J.V., *5 tajników warsztatu filmowego*, przeł. i oprac. T. Szafranski, Warszawa 2007.
- Mérimée P., *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, przeł. L. Staff, Warszawa 1969.
- Mickiewicz A., *Świtezianka*, „Dziennik Wileński” 1822, t. 1, nr 3.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław 1986.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Poklewska K., *Obrazki z romantyzmu. Szkice o ludziach, tekstach i podróżach*, Łódź 2016.
- Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Rawski J., *O kreacjach bohaterów „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza. Próba lektury feministycznej*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2016, nr 2, s. 233-247.
- Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014.
- Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.
- Roszak J., *flara*, [w:] *Romantyczność 2022. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*, red. J. Mueller, Kołobrzeg 2022, s. 31-32.
- Rudzka T.M., *Świtezianki*, Radom 2017.
- Ryzek W., *Słowem uwiedziony. Retoryczne konteksty „Świtezianki”*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 111-130.

- Sala B.G., *Wśród polskich syren, rusalek, meluzyn, świtezianek i innych wodnych panien*, Olsztyn 2020.
- Schipper H., *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926.
- Siemiński L., *Świtezianka. Fantazja dramatyczna*, Poznań 1843.
- Słowacki J., *Balladyna*, oprac. M. Inglot, BN I 51, Wrocław 1976.
- Syska R., *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 79-114.
- Szyborska W., *Wybór poezji*, oprac. W. Ligęza, BN I 327, Wrocław 2018.
- Wenerska W., *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011.
- Węgorowska K., *Z szuflady lingwokulturologa. Rzeczy językoznawczo-kulturologiczne o gwarowo-dialektalnym skarbcu polskiej kultury, dziedzictwie dawnych i współczesnych bartników, „swoich” i „obcych” w jednej z barlineckich baśni oraz przewrotnych rusalkach*, Zielona Góra-Choszczno 2018.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1973.
- Zwierzynski L., *Wczesnoromantyczny rdzeń Mickiewiczowej poezji. Próba ujęcia poetologicznego*, „Pamiętnik Literacki” 2022, z. 3, s. 5-21.
- Zwierzynski L., *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*, Kraków 2019.

Filmografia

- Bestia*, reż. W. Borowczyk, Francja 1975.
- Byzantium*, reż. N. Jordan, Irlandia-USA-Wielka Brytania 2012.
- Dracula*, reż. J. Campbell, D. Thomas, P. McGuigan, Wielka Brytania 2020.
- Krakowskie potwory*, odc. 3, reż. K. Adamik, O. Chajdas, Polska 2022.
- Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.
- Nosferatu. Symfonia grozy*, reż. F.W. Murnau, Niemcy 1922.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja-RFN 1979.
- Świtezianka*, reż. J. Bui Ngoc, M. Bui Ngoc, Polska 2018.
- Świtezianki. Widowisko muzyczne*, reż. J. Leśniak-Jankowska, Polska 2005.

Netografia

- Siostry Bui o filmie „Świtezianka”*, Ninatka, <https://www.facebook.com/Ninatekapl/posts/pfbidoak5jPzEckkzUPESSvDoMROJ2iTisByAqRizkdssTnpwWrrBfXmHbjWTPG6vXFcKBL> [dostęp: 23.10.2022].

Streszczenie: Celem artykułu jest analiza zjawiska reinterpretacji i renarracji *Świtezianki* Adama Mickiewicza (1822) w filmie Julii i Mai Bui Ngoc pod tym samym tytułem (2018). Polskie reżyserki wietnamskiego pochodzenia podjęły się interesującego poznawczo zadania – przełożenia, a raczej dostosowania romantycznej fabuły balladowej do realiów współczesnych oraz zespolenia języka literackiego z filmowym. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytania: czy film generuje nowe znaczenia nadbudowane do tekstu Mickiewicza? Czy uwspółcześnienie *Świtezianki* wpływa na postrzeganie romantyzmu dzisiaj? Czy „prawdy żywe” okazują się tak samo aktualne jak dwieście lat temu? W jakim zakresie środki audiowizualne wpływają na przesłanie romantycznej opowieści?

Słowa kluczowe: reinterpretacja, renarracja, ballada, *Świtezianka*, Adam Mickiewicz, romantyzm, film

Reinterpretation and Renarrative of Adam Mickiewicz's Ballad in The Film *Świtezianka* by Julia and Mai Bui Ngoc

Summary: The aim of the article is to analyze the phenomenon of reinterpretation and renarrative of Adam Mickiewicz's *Świtezianka* (1822) in Julia and Mai Bui Ngoc's film of the same title (2018). Polish directors of Vietnamese origin undertook a cognitively interesting task – translating, or rather adapting, the romantic ballad plot to contemporary realities and merging literary and film language. The article attempts to answer the following questions: does the film generate new meanings added to Mickiewicz's text? Does the modernization of *Świtezianka* affect the perception of Romanticism today? Do the “living truths” turn out to be as valid as they were 200 years ago? To what extent do audiovisual media influence the message of a romantic story?

Key words: reinterpretation, renarrative, ballad, *Świtezianka*, Adam Mickiewicz, romanticism, film

Biogram

Jakub Rawski – doktor nauk humanistycznych, zajmuje się filmoznawstwem, literaturoznawstwem i krytyką literacką, absolwent filologii polskiej oraz historii. Pracuje jako adiunkt w Instytucie Humanistycznym Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Głogowie. Jest autorem książki „*Zawisza Czarny*” – *niedokończony dramat Juliusza Słowackiego. Studium monograficzne* (2021) oraz współredaktorem tomu *Słowacki i wiek XIX* (2016). Opublikował kilkadziesiąt artykułów naukowych w monografiach zbiorowych oraz na łamach periodyków takich, jak m.in.: „Teksty Drugie”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Studia Filmoznawcze”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Do jego zainteresowań i poszukiwań badawczych należą: polski romantyzm emigracyjny, wampiryzm w kulturze popularnej, czas wojny i okupacji, krytyka fantazmatyczna, zagadnienia komparatystyczne oraz szeroko rozumiane manifestacje inności w przestrzeni intermedialnej.

Joanna Wawryk

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0002-0679-4847

DOI: https://doi.org/10.59444/2024SERredKul_Rusr7

ROMANTYCZNOŚĆ 2022 – ROCZNIKOWE OBRACHUNKI I WYZWANIA WSPÓŁCZESNOŚCI

*Każdy Polak ma prywatne rozrachunki z Mickiewiczem [...].
Czesław Miłosz, List półprywatny o poezji*

Wprowadzenie

Kanoniczne miejsce Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* w historii literatury polskiej jest bezsporne. Zbiór od momentu powstania był chętnie czytany, szeroko komentowany i inspirował innych. Dwieście lat ugruntowało interpretacyjne ścieżki, które są prezentowane kolejnym pokoleniom czytelników w edukacji polonistycznej, a przy tym jest to materiał wciąż atrakcyjny dla badaczy i podlegający kolejnym odczytaniom, także przez autorów podejmujących twórczy i/lub polemiczny dialog z Mickiewiczem. Najnowszą kartę w recepcji dzieła zapisał rok rocznicowy – 2022 – ogłoszony przez Sejm RP Rokiem Polskiego Romantyzmu, będący okazją do szeregu imprez i inicjatyw, w które włączyły się instytucje kultury, w tym Biuro Literackie, zapraszając – w ramach piątej edycji konkursu *Wiersze i opowiadania doraźne* – do pisania utworów nawiązujących do dzieł Mickiewicza.

Teksty czternaścioro finalistów weszły do antologii *Romantyczność 2022. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza* pod redakcją Piotra Śliwińskiego¹. W publikacji znalazły się utwory łącznie 38 autorów: Kacpra Bartczaka, Miłosa Biedrzyckiego, Dariusza Bugalskiego, Heleny Burdzińskiej, Aleksandry Byrskiej, Łukasza Cabajewskiego, Jacka Dehnela, Michała Domagalskiego, Janki Harasimowicz,

¹ Jury w składzie: Artur Burszta, Joanna Mueller i Piotr Śliwiński wybrało prace: Heleny Burdzińskiej, Aleksandry Byrskiej, Łukasza Cabajewskiego, Janki Harasimowicz, Anouk Herman, Aleksandry Kasprzak, Katarzyny Klein, Adriana Korlackiego, Jakuba Kurzyńskiego, Katarzyny Ożgo, Zofii Pacześnej, Natalii Roguz, Daniela Tamkuna, Marcina Wilkowskiego. Zob. <https://www.biuro-literackie.pl/biuletyn/finalisci-romantycznosci-2022/> [dostęp: 25.03.2023].

Anouk Herman, Romana Honeta, Kamili Janiak, Aleksandry Kasprzak, Bogusława Kierca, Katarzyny Klein, Adriana Korlackiego, Jakuba Kornhausera, Marii Krzywdy, Jakuba Kurzyńskiego, Natalii Malek, Karola Maliszewskiego, Piotra Matywieckiego, Joanny Mueller, Katarzyny Ożgo, Zofii Pacześnej, Edwarda Pasewicza, Anny Podczaszy, Jakuba Pszoniaka, Natalii Roguz, Bianki Ronaldo, Joanny Roszak, Karoliny Sałdeckiej, Katarzyny Szaulińskiej, Daniela Tamkuna, Macieja Topolskiego, Antoniny Tosiek, Marcina Wilkowskiego i Grzegorza Wróblewskiego oraz posłowie Piotra Śliwińskiego². Obok poetów i prozaików wyłonionych konkursowo w tomie występują literaci i literaturoznawcy z wieloletnim dorobkiem pisarskim, naukowym. Każdego twórcę reprezentuje jeden utwór, po którym następuje jeszcze autokomentarz. Zarówno „współczesne ballady i romanse”, jak i postscripta przybierają rozmaite formy.

Wobec romantycznego pre-tekstu współcześni twórcy przyjęli różne strategie. Przedmiotem artykułu jest wskazanie i określenie charakteru nawiązań do twórczości Mickiewicza (przy czym – ze względu na genezę almanachu – polem odniesień są głównie *Ballady i romanse*), by określić, co ze spuścizny romantyka jest wciąż żywą tradycją, ulegającą jednak przeobrażeniom, reinterpretacjom, które prowadzą do kolejnej kwestii: na ile współcześni autorzy toczą dialog z Mickiewiczem, a na ile sytuacja rocznicowa stała się pretekstem, by zabrać głos w sprawach aktualnych i czy najbardziej krytyczne wobec poety sądy nie są „konfliktem zastępczym” wobec wyzwań współczesności. Rocznicowe spotkanie z Mickiewiczem jest także obciążone bagażem tekstowym – w ujęciu diachronicznym i synchronicznym – tzn. historia literatury ostatnich dwóch stuleci obfituje w konteksty i nawiązania do romantyzmu, których ślad lekturowy można założyć w odniesieniu do prezentowanych w antologii tekstów, ponadto tworzą one konstelację utworów, będących w powiązaniu ze sobą i z innymi dziełami współczesnymi. Szczegółowa analiza wszystkich tekstów przerasta ramy artykułu, ale uwagę zwracają nawiązania do *Romantyczności* – programowa ballada nie traci polemicznego potencjału – oraz kilka tendencji/problemów związanych przede wszystkim z kontekstem wojennym, kobiecymi doświadczeniami i diagnozowaniem współczesności.

Lektura obowiązkowa

Krzysztof Trybuś w artykule O „*Balladach i romansach*” – *zaproszenie do lektury* pisał:

Ballady i romanse są zbiorem tekstów o silnym przekazie i przesłaniu. Czytane w szkole, na najbardziej powszechnym poziomie kształcenia Polaków – decydują o naszej kulturowej

² *Romantyczność 2022. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*, posł. P. Śliwiński, Kołobrzeg 2022. Przy cytatach z almanachu w nawiasie podaję numer strony. W niniejszym artykule rozwijam niektóre wątki zawarte w omówieniu: J. Wawryk, *Szkiełko i oko, czucie i wiara – współcześni literaci wobec tradycji Mickiewiczowskiej*, „Pro Libris” 2022, nr 80-81, s. 103-108.

identyfikacji, obok innych zakłęb literatury polskiej, których nie będę tu przytaczał. Obcuje z *Balladami i romansami* z przyjemnością, bo jesteśmy wychowani w tradycji ich śpiewania i czytania dzieciom, którym odsłaniają swój baśniowy świat³.

Kwestia kulturowej identyfikacji, o której mowa w przywołanym cytacie, jest istotna: Mickiewicz należy do kanonu, jego utwory są ważną częścią kodu kulturowego przekazywanego kolejnym pokoleniom. Kwestia przyjemności lektury jest natomiast mniej weryfikowalna, by nie wchodzić w Gombrowiczowskie pytanie, czy wieszcz zachwyca, czy nie.

Niekiedy problem tkwi w edukacji szkolnej. Już Czesław Miłosz w *Liście półprywatnym o poezji* twierdził: „Gdybym czytał *Ballady i romanse*, jak się czyta je w szkole, musiałbym dojść do wniosku, że autor *Zimy miejskiej* jest w nich co najmniej infantylny i nie umiałbym wytłumaczyć ich miejsca w całości jego dzieła”⁴, jednocześnie deklarując miłość do tego zbioru za jego dystans, ironię, prosty język, humor i balansowanie na granicy wiary w świat zjaw i upiórów. Autorzy *Romantyczności 2022*, odnosząc się do własnych doświadczeń z twórczością romantyka, wypowiadają się niekiedy dosyć krytycznie. Podejmując się ponownego spotkania z twórczością poety, konfrontują się także z – jak wynika z komentarzy – lekturą szkolną i edukacyjnymi okolicznościami. Kilka przykładów. Zdaniem Jakuba Kurzyńskiego: „światnie antagonizowały go [Mickiewicza – dop. J.W.] klucze interpretacyjne, które ograniczały pole manewru z wierszem, narzucały trasę, niczym upośledzony, niezaktualizowany GPS, który wiedzie przez zakorkowane trasy i zamknięte mosty” (s. 23). Grzegorz Wróblewski stwierdza: „Nigdy nie byłem pod wrażeniem wszystkich tych zajazdów/podjazdów, zbierania grzybów czy kłusownictwa [...]” (s. 6). Występując wobec tego, co stanowi o sile tradycji wpisanej w epopeję narodową, chwali jednak poetę, ostro wypowiadając się o jego ideowych przeciwnikach: „[...] Adam Mickiewicz dzielnie walczył m.in. z warszawskimi konserwatystami, z całą tą masą ówczesnych głupków” (s. 6). Joanna Mueller wspomina swoją licealną niechęć do poety, a Anna Podczaszy – apele i rocznice.

Autorzy wskazują też na indywidualne doświadczenia z konkretnymi balladami, które ich szczególnie poruszyły – jak gdyby poza różnymi zewnętrznymi okolicznościami dzieło broniło się samo. Ważna wydaje się jeszcze świadomość ciągłości kulturowej. Współczesny pisarz jest spadkobiercą określonej tradycji. Rola „późnego wnuka” bywa obciążająca, gdy słowa poety oburzają i budzą sprzeciw – dosadnie pisze o tym Aleksandra Kasprzak: „Adam Mickiewicz jest zatęchłym dziadem”, dziadem, którego czuję się wnuczką, stłamszoną „wieszczym bełkotaniem” (s. 84).

3 K. Trybuś, *O „Balladach i romansach” – zaproszenie do lektury*, „Nauka” 2002, nr 4, s. 100, <https://journals.pan.pl/Content/125420/PDF/N%23422-06-Trybu%C5%9B.pdf> [dostęp: 25.03.2023].

4 C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] *idem, Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 89.

Literaci w swoich komentarzach skutecznie opierają się rocznicowej czolobitności. Ich wypowiedzi, często wprost ujawniające intencje twórcze, są podpowiedzią interpretacyjną, ale oczywiście nie można do nich ograniczyć odczytania danego tekstu, bowiem nawet deklarowana niechęć nie wyklucza uruchomienia głębokich sensów lektury, odnoszących się do pokładów współczucia i współodczuwania ze światem – jak gdyby ta właśnie lekcja romantyzmu wymagała odrobienia wobec tego, co tu i teraz.

Stare i nowe formy

Czy pisanie dziś jak Mickiewicz („podrabianie Mickiewicza”) ma sens? Do tej kwestii odniósł się Karol Maliszewski w autokomentarzu *Próba wytłumaczenia się*:

Skończyła się epoka piętrowo rytmizowanych wynurzeń. To pierwszy koniec. Skończył się świat bezpośrednich i prostych odniesień duchowych i religijnych związanych z określonym etosem, a to właśnie na niezachwianej wierze w jego żywotność oparte są Mickiewiczowskie ballady. To drugi koniec. Zestarzały się też foremki stroficznie-stychiczne, już dawno nienadążające za nowoczesną poetyką błysku i skrót. Inaczej mówiąc, takie niesamowite narracje i historie grozy przeniosły się na inny grunt literacki – nikt ich monotonię i katarzynkowo w wierszach nie opowiada. To trzeci koniec (s. 108).

„Wielokońcową” diagnozę Maliszewskiego w rozmaity sposób potwierdzają teksty ze zbioru, którego kształt równocześnie dowodzi, że poczucie, wyczerpania się formuł i poetyki stanowi bodziec twórczy. W odniesieniu do polskiej literatury najnowszej, w której tkwią echa tęsknot romantycznych, Marta Piwińska zauważyła, że nie ma w niej romantycznej frazeologii, pisarze opowiadają podobne historie, używając własnego języka⁵. Jednak Grzegorz Uzdański *Wypiórem* udowadnia, że ze schedą romantyczną można się mierzyć, wykorzystując format trzynastozgłoskowca. Intertekstualne gry z Mickiewiczem prowadzą do eksperymentowania z formą. Romantyczna poezja, odbierana jako „dzika, wyrrywająca się wszelkim ramom” (s. 23), staje się też wzorcem postawy, która zwraca się przeciw niej samej, gdy wolność twórcza to uwalnianie się z Mickiewicza. Niekiedy wiąże się to z głęboką krytyką ideową romantyzmu.

Uwalnianie dotyczy też formy. W przypadku tekstów wyłonionych w drodze konkursu jego formuła wymagała od autorów utworu, który „podejmuje dialog artystyczny z twórczością Adama Mickiewicza – jest współczesną balladą lub romansem”⁶. Zarówno „dialog artystyczny”, jak i „współczesna ballada” czy „romans” to dość pojemne terminy, dotyczące formy i treści. Jeśli chodzi o formę – ballada uruchamia

5 Zob. M. Piwińska, K. Buszkowska, O. Zakolska, A. Doktor, *Echa i tęsknoty romantyczne w polskiej kulturze współczesnej*. „Opowieści galicyjskie” Andrzeja Stasiuka, „Prawiek” Olgi Tokarczuk oraz „Świtez” Kamila Polaka w poetyce „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4, s. 78.

6 <https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/romantycznosc-2022-wszyscy-piszemy-ballady-i-romanse/> [dostęp: 25.03.2023].

szerokie pokłady tradycji gatunkowej. Mickiewicz zmodernizował balladę i to jemu gatunek zawdzięcza swój etap heroiczny. W Młodej Polsce i dwudziestolecium międzywojennym wielu poetów podjęło próby aktualizowania gatunku (Leopold Staff, Jan Kasprówic czy Bronisława Ostrowska), ale dla żadnego z nich nie był to gatunek koronny, jak dla Bolesława Leśmiana. Do tradycji balladowej odwoływali się poeci, by mówić np. o doświadczeniu II wojny światowej (m.in. Władysław Broniewski, *Ballady i romanse*; Czesław Miłosz, *Ballada*), niezwykle o zwyczajności (Miron Białoszewski, *Ballada o zejściu do sklepu*, będąca pastiszem ballady), obrazoburczo o romantyzmie i codzienności (Rafał Wojaczek, *Ballada bezbożna* czy *Ballada obsceniczna*), o naturze i kulturze przez aluzje literackie (Tadeusz Nowak, *Pieśń o Balladach i romansach*), o miłości z ironią (Wisława Szymborska, *Ballada*). Poeci XX wieku dowolnie podchodzili do wyznaczników ballady literackiej, czasem tytuł stawał się sygnałem nawiązania do tradycji gatunkowej⁷. Dwudziestopierwszowieczni autorzy kontynuują to swobodne podejście.

Pod względem genologicznym zebrane w almanachu teksty (rozciągające się od poezji lirycznej poprzez balladowe trawestacje do form prozatorskich) nie spełniają kryteriów definicji ballady, rozumianej jako „gatunek obejmujący pieśni o charakterze epicko-lirycznym, nasycone elementami dramatycznymi, opowiadające o niezwykłych wydarzeniach legendarnych lub historycznych”⁸, pozostają jednak w jej polu gatunkowym. Autorom nie chodziło o wskrzeszenie czy proste naśladowanie formy, lecz świadome wykorzystanie Mickiewiczowskiej tradycji. W takim wypadku zasadne jest nie tyle przykładanie definicji ballady (i tym bardziej romansu) do współczesnego tekstu, by wykazać, na ile realizuje on gatunkowy paradygmat, ile traktowanie ballady/baladowości jako konwencji, z której autorzy w rozmaity sposób korzystają. „Współczesną balladą” lub „współczesnym romansem” byłby więc utwór, który formalnie lub treściowo nawiązuje do tradycji balladowej, co też należy traktować szeroko.

Jako gest uwalniania (się) można odczytać otwierający almanach utwór Grzegorza Wróblewskiego *Ścieżka kwiatów, czyli przenosimy naszego wieszczą, Adama Mickiewicza, do miasta Kioto, w czasy bliżej nieokreślone*. Żartobliwy pomysł wysłania wieszczą do Japonii wskazuje na potrzebę odpoczynku i nabrania dystansu. Tylko kto od kogo miałby odetchnąć? Poeta mówi o teleportowaniu Mickiewicza, ale można ten gest odwrócić: wówczas to współczesnym autorom potrzeba innej estetyki, problematyki i dystansu do romantycznej tradycji.

7 Zob. A. Czajkowska, *Ballada we współczesnej liryce polskiej – tradycja i nowatorstwo*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2006, z. 10, s. 21-28.

8 [Hasło:] *Ballada*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 56.

Uwalnianie się może być jednak pozorne – by zbliżyć się do poety i odkryć coś dla siebie na nowo (jak w *Balladzie emigranckiej* Heleny Burdzińskiej).

Inną strategią, równie odświeżającą, jest Mickiewicz odkrywany w rzeczach domowych, widziany poprzez przedmioty czy realne miejsca, słowem – to, co współczesne. Taki Mickiewicz staje się bliski, oswojony, nie na cokole już widziany czy poważnym portrecie, lecz na żółtym rowerze – jak w eseju Jarosława Marka Rymkiewicza⁹. Ten trop i dyskurs mówienia o rzeczach i „uczłowieczenia” wieszczą jest obecny w pracach naukowych, np. w szkicach eseistycznych Leszka Libery¹⁰, podejmują go również pisarze.

Właściwie strategii jest tyle co autorów. Almanach to zbiór indywidualnych „doświadczeń romantyczności” – zauważa Śliwiński w posłowiu.

„Współczesne ballady i romanse”

Z repertuaru Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* współcześni autorzy najchętniej wchodzi w dialog z *Romantycznością*, np. w formie cytatów, aluzji, wykorzystania postaci, motywu lub trawestacji; od drobnych sygnałów intertekstualnych po dekonstrukcję sensów i odniesienia do aktualnych problemów.

Na przykład Jakub Kurzyński prze-pisał *Romantyczność*, korzystając z języka social mediów. W utworze pojawiają się hasztagi, w nawiasach ostrzych są słowa i wyrażenia, które użytkownik komunikatorów może sobie przełożyć na ciąg obrazków. Celem autora było „pokazanie, jak pseudoromantyzm social mediów w skrajnych przypadkach może się przerodzić w masowy pornomantyzm” (s. 23). Ten zamysł realizuje już tytuł, który zrównuje to, co romantyczne (<bukiet róż>+<świeca>), z tym, co w języku emotikonów oznacza treści seksualne (<bakłażan>+<krople wody>). Dalej pierwsze wersy *Romantyczności* Mickiewicza i utworu Kurzyńskiego:

Słuchaj dziewczeczko!	<megafon><mówię><dziewczyna>
– Ona nie słucha –	<rozkładam ręce>
To dzień biały! to miasteczko!	<czerwone miasto w tle żółte słońce>
Przy tobie nie ma żywego ducha ¹¹ .	<rozkładam ręce>

(s. 22)

Kolejne wersy współczesnego tekstu nie odnoszą się już tak ściśle do pierwowzoru, a prezentują sytuację komunikacyjną, w której użycie hasztagów czy gifów powinno przyspieszać dialog – jeden obrazek/hasło czytelne dla obu stron zamiast całego wyra-

⁹ Zob. J.M. Rymkiewicz, *Adam Mickiewicz odjeżdża na żółtym rowerze*, Warszawa 2021.

¹⁰ Zob. L. Libera, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2010, rozdz. II: *Życie codzienne*, zawierający rozważania o używkach, napojach i jedzeniu.

¹¹ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] *idem*, *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 99-100.

zenia – jednak w tym wypadku nie chodzi o rozmowę, która pozwoliłaby na głębszą relację. Wymiana gifów staje się zapisem samotności i autokreacji. Mickiewiczowskie zderzenia świata widzialnego z niewidzialnym, przeczucywanym w realiach dwudziestowiecznych, to konfrontacja świata realnego z wirtualnym, którą autor porównuje do rozmowy z nieżywym, z duchami. Zwraca też uwagę na język, który – paradoksalnie – zdaje się rozwijać i cofać równocześnie. Nowomowa social mediów odzwierciedla realia technologiczne i zarazem jest powrotem do prymitywnych sposobów wyrażenia treści¹². Współczesna „Karusia” szuka swojego „Jasia” w internecie, pragnie kontaktu z żywym człowiekiem i pozostaje równie samotna co dziewczyna zagubiona w samym środku miasta, wśród ludzi. Poeta zaś nie będzie tu orędownikiem nowych prawd, a raczej diagnostą współczesności, świadkiem swoich czasów, gdy „mowa zanika, pismo zanika, romantyzm zanika” (s. 22).

Efektorem dużej świadomości twórczej jest *Pielgrzym zdaniowy* Kacpra Bartczaka oraz obszerny *Przypis do wiersza „Pielgrzym zdaniowy” z tomu „Naworadiowa”*, a właściwie wypowiedź eseistyczna, odnosząca się do pełnych przeczuc i tajemnic poetyckich wizji, artyzmu języka i dzieł już współczesnych, wyrosłych z analogicznych artystycznych sztuczności, pod którymi tkwi „najgłębsza tkanka bytu”¹³. *Pielgrzym zdaniowy* jest efektem wypracowanej przez autora poetyki wielościowej, której istotnym komponentem jest zamysł nad techniką i technicznością¹⁴. Odnosząc tę problematykę do tradycji Mickiewiczowskiej – konflikt „szkiełka i oka” i „czucia i wiary” dziś traci rację bytu. Stechnicyzowany świat to po prostu realna rzeczywistość. Ponadczasowy natomiast pozostaje akt określenia siebie w zastanym porządku.

Tak odczytywać można np. *Balladę emigrantką* Heleny Burdzińskiej. Doświadczenie polskości z perspektywy emigrantki otwiera na dialog z Mickiewiczem (wzorcem emigranta Polaka), a i „myślenia Gombrowiczem” nie można tu wykluczyć, gdy kontrastowana jest polska tożsamość z zachodnią. Pierwsza – trudna, skomplikowana,

12 To rozpoznanie wpisuje się w szerszy kontekst szybko postępujących przemian kulturowych, co również jest przedmiotem interdyscyplinarnej refleksji naukowej. Człowiek współczesny, jak stwierdza Magdalena Szpunar, ewoluował od *homo sapiens* do *homo videns* i „posługuje się już właściwie dwoma kodami – ikonycznym i alfabetycznym, a wielu wieści erozję tego drugiego kosztem rozwoju tego pierwszego” – M. Szpunar, *Kultura obrazu a ikonosfera Internetu*, „Studia Medioznawcze” 2008, nr 3 (34), s. 118. Współczesna poezja, w której pojawia się coraz więcej słownictwa związanego z ikonosferą internetową, ukazuje te zmiany i oddaje poczucie zagrożenia, wynikającego z dylematu, czy rozwój mass mediów aby nie cofa czegoś w człowieku.

13 Małgorzata Mik w eseju poświęconym *Naworadiowej* pisze, że tom ten jest „manifestacją imperatywu gruntownego przemyślenia działania formy poetyckiej w dynamicznie zmieniającym się technicznym krajobrazie świata oraz towarzyszących tej dynamice przemian rzeczywistości psychopolitycznej” – M. Mik, „Skrainy przekształt”: *negatropijna praca wiersza wobec reżimu technicznego życia*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” / „Er(r)go. Theory – Literature – Culture” 2021, Nr / No. 42 (1), s. 149.

14 *Ibidem*, s. 164.

drażniąca, lecz mocno wrośnięta w człowieka, druga – kosmopolityczna i neutralna. Nawiązania do Mickiewicza pojawiają się już w pierwszych słowach tekstu, w którym słychać echo początku *Romantyczności*. Mówi o tym Mickiewiczem uobecnia się w takich frazach jak: „Słuchaj – ona nie słucha – o co ci chodzi?”, „to dzień biały, to miasteczko”, „Mówi: źle ci w ludzi tłumie?”, „[...] odrzuć zachodnie szkiełko i oko” (s. 68), „Zbrodnia to niesłychana, emigrantka zabiła ducha ojca wszystkich emigrantów – albo próbowała” (s. 69). Fantastyczny i zarazem makabryczny finał utworu, nawiązujący do *Lilii*, potwierdza, że od polskości nie da się uciec, tak jak nie da się uciec od tego, co jest wewnętrzne i fundamentalne. Chodzi więc o tożsamość.

Kolejny pomysł na *Romantyczność* – w ujęciu Macieja Topolskiego – opiera się na dopisaniu ciągu dalszego do tego, co szokowało pierwszych odbiorców Mickiewiczowskich ballad, a dziś niknie w szkolnych interpretacjach – „pornograficzność”. Mickiewicz zaznaczył cielesny aspekt pieszczot Karusi z utraconym chłopakiem („Tutaj połów, tu na łonie, / Przyciśnij mnie, do ust usta!”¹⁵), który Topolski przetworzył, pisząc śmiały erotyk:

Nie, to
nie jest język. To dźwięk ciała gramolącego się po rozkosz. *Słuchaj!*
Jęk,
tak, tak,
przerywają czasem znaczące coś słowa. Prośby, wezwania, *Jasieńku?*
Mocniej, szybciej,
jeszcze, jeszcze
usłysz macocha! Prośby, błagania, *mój Boże! Tak się dziewczyna*
z kochankiem
pieści. [...] (s. 45)

Cytaty z Mickiewicza, graficznie wyróżnione kursywą, zostają zaangażowane do opisu aktu seksualnego. To, co w *Romantyczności* tkwiło w sferze metafory, w *Tak* jest ucieleśnione. A może szaleństwo Karusi to podniecenie, a Mickiewicz cenzuruje się? – tak Topolski swoim tekstem reinterpretuje balladę.

Nową *Romantyczność* prezentuje także Piotr Matywiecki w *Historii Adamowej*:

ROMANTYCZNOŚĆ

Stare lichy kuśtyka ekstazami,
grzęźnie w porzekadłach.
Nasłuchuje, jak prawda
w litewskich bagnach bulgoce.

Duszny opar
jak obłok strącony

15 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, s. 100.

w zimnym powietrzu.
Usta zamknięte.

Z litewskich bagien
wygadała się prawda,
trupia, lozańska.
(s. 103)

Matywiecki w swojej wersji *Romantyczności* podkreślił ludowe źródła twórczości Mickiewicza. Najpierw był dźwięk niewyraźny i emocjonalny („prawda [...] bułgoce”), potem milczenie („Usta zamknięte”) i w końcu mowa zbliżająca do tego, co prawdziwe („wygadała się prawda”), innymi słowy: od ekstazy i porzekadeł do nowego rozdziału w twórczości Mickiewicza i w ogóle poezji romantycznej, za jaki należy uznać *Liryki lozańskie*. Pisane kilkanaście lat po *Balladach i romansach*, oszczędniejsze w środkach wyrazu, bardziej ściszone, wyrastają z tęsknoty i prowadzą do „litewskich bagien” (np. w utworze *** „Gdy tu mój trup...”).

Autorzy *Romantyczności 2022* chętnie eksperymentują z formą, np. Bianka Rolando w tekście *dzikie li-li-li-li-li-ja*:

Tak tańczy się wysoko, jak wiersz rośnie głęboko
Biegnie do góry nogami, a światła łowi ranami,
nie zostawi siebie samego na dnie odłączonego
Budzą się nim zaćmieni, to „ja” w lesie z płomieni
całkiem bywa szerniałe, z niego są kwiaty białe
Nie grób spleta ten wieniec, inaczej kwitnie od-mieniec
(s. 21)

Autorka tak wyjaśnia swój oryginalny koncept: „Tu w wierszu jest sześć wersów, sześć płatków, jest łodyga wysoka z piętrami (liście-lustra) i są kwiaty odmieniane przez siebie” (s. 21). Utwór ma brzmieć jak zaklęcie, w którym białe kwiaty są znakiem zbrodni („A rosną tak wysoko, / Jak pan leżał głęboko”¹⁶).

Część zamieszczonych w almanachu tekstów potwierdza sąd Juliana Przybosia, że „Tyleż w balladach jest strachu, co zabawy”¹⁷. Mickiewicz staje się przedmiotem intertekstualnych gier. Kilka przykładów. *Rękawiczka* posłużyła za pre-tekst *Czarnego piątku* Zofii Pacześnej, by parodystycznie opisać „polowanie na okazje w centrum handlowym”. Z kolei *Nową rybkę* – żartobliwą makabreskę nawiązującą do „rusałczanych” ballad – napisał Jakub Kornhauser. Roman Honet w *chodziło o janka* z balady wzięł epickość, także motyw zbrodni, sądu oraz szaleństwo (a może przypadek medyczny?), by dać opowieść, której sensu i znaczeń odbiorca może doszukiwać się poprzez zestawienie z drugim tekstem – z *wielkiej księgi* – w funkcji autokomentarza.

16 A. Mickiewicz, *Lilije*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, s. 178.

17 Cyt. za: K. Trybuś, *O „Balladach i romansach”*, s. 99.

Złota pompa Katarzyny Ożgo to historia romansowa osadzona w XIX wieku, mająca udzielić odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby kobiety mogły wówczas decydować o swoim losie – zreinterpretowany zostaje tu wątek zalotów i konkurów. Adrian Korlacki w utworze *to miasteczko!* łączy trop Mickiewiczowski z konkretnym miejscem, tj. z Nową Hutą – romantyczna tajemniczość i mistycyzm zostają odniesione do obrazu przemysłowego miasta.

Elementy fantastyki i ludowości również ulegają przejęciu i przetworzeniu. Na przykład *Siedem złych duchów robi miejsce dla dziesięciu złych duchów* Marcina Wilkowskiego to proza łącząca realizm z elementami fantastycznymi. Komentarz wskazuje, że chodzi o *To lubię* i odrzucenie „chrześcijańskiej ekonomii”, która w tej reinterpretacji jawi się jako niesprawiedliwa, gdyż Bóg (i siły natury) są po stronie gwałtu i przemocy. Groteskowo, makabrycznie i ironicznie narrator opowiada o zjawie, tajemniczej dziewczynie, z której wychodzą duchy. Styl opowiadania jest barwny, obrazowy, współczesny, niestroniący od brzydoty i wulgarności. Groza łączy się z erotyką. Ma być obscenicznie i szokująco, bo i tego typu przesadę autor widzi w *To lubię* Mickiewicza: „Trupie głowy toczą się tam po drodze, wilk macha orlim skrzydłem, larwy poruszają cmentarną ziemię – nadprodukcja grozy sprawia, że wbrew romantycznym wrażeniom nic z tego nie jest »na serio«” (s. 61). Widać, autor nie dowierza zawartemu w *Balladach i romansach* światopoglądowi, w jego opowieści roi się od czynów świętokradczych i traktujących *à rebours* ludową wiarę w bożą sprawiedliwość i możliwość boskiej reakcji na bluźnierstwo. Kobieca postać pojawiająca się w tekście jest bliższa strzydze z fantastycznej prozy Andrzeja Sapkowskiego niż romantycznej zaświatowej zagubionej duszy.

Również do romansowego wątku balladowego odnosi się Daniel Tamkun. Jego *Żar w ujęciach* to proza, w której jedna romantyczna sytuacja zostaje zwielokrotniona w następujących po sobie perspektywach, rozpisana na szereg ujęć, co jest grą z Mickiewiczem, a także uświadamia relatywizm poznawczy. Bohaterowie zdają się zawieszani w czasie i przestrzeni, nawet gdy topografia zostaje w jakiś sposób określona. Postawa niewiedzy – bez względu na to, czy ujmowana w nawiązaniu do Mickiewiczowskiego „ja nie wiem”, czy Sokratejskiego „wiem że nic nie wiem” – wynika z próby zrozumienia i postawy poszukującej.

Echo Mickiewiczowskiego „ja nie wiem” skrywa *Rutka* Michała Domagalskiego. Tekst zawiera spostrzeżenie, że przeszłość i tajemnice z nią związane żyją w przekazie innych osób – może prawdziwym, może plotkarskim, na zasadzie, że każdy ma prawo do swojej opowieści o tym, „jak stała się nowina”.

Literaci nie stronią też od ironii, np. Jacek Dehnel (*Z rusińskiej piosenki*) czy Karol Maliszewski (*Koniec*), by o poważnych sprawach mówić w sposób – pozornie – lekki. Jednakże dysonans między formą a treścią jeszcze uwypukla współczesną problematykę.

Jak widać z przytoczonych przykładów, autorzy rozmaicie nawiązują do Mickiewicza, traktując jego spuściznę jako „domenę publiczną”, rezerwar gotowych elementów, podlegających metamorfozom i współczesnieniom. Równocześnie jest kilka problemów, które w szczególny sposób mówią o aktualnym czasie. Rok Polskiego Romantyzmu naznaczyła wojna w Ukrainie.

Ukraina

Romantyzm przyniósł obraz Ukrainy jako fenomenu kulturowego. Alina Witkowska pisała, że romantyzm był wręcz kreatorem Ukrainy¹⁸. Przestrzeń wolności, metafizycznej pustki miała też kolor krwi. Obecna sytuacja polityczna przekłada się na nowy rozdział w ujęciu Ukrainy w najnowszej literaturze, także polskiej. W *Romantyczności 2022* wojna to dużo więcej niż lejtmotyw.

Tekstem odnoszącym się pośrednio do *Romantyczności*, a bezpośrednio do *Ballad i romansów* Władysława Broniewskiego, jest R. Jakuba Pszoniaka. Broniewski, pisząc pod wpływem II wojny światowej, zaktualizował balladową scenę. Już nie Karusia, lecz Ryfka biegnie po gruzach miasta, szukając rodziców. Dramat dziecka zostaje osadzony w czasie pogardy, gdy świat rozpada się na kawałki. Poeta na świadków rozpaczliwej sceny powołał ludzi i niebo. Los żydowskiego dziecka jest porównany do symbolu najwyższego cierpienia poprzez przywołanie obrazu Chrystusa. Kolejną odsłoną wojennego dramatu jest wiersz Pszoniaka, mówiący o toczącej się od 24 lutego 2022 roku wojnie w Ukrainie. Poeta przenosi w czasie bohaterkę Broniewskiego, z 1942 do 2022 roku: w gruzach leży Ryfka „dziewięćdziesięcioletnie dziecko”. Centralną część utworu, tj. drugą i trzecią zwrotkę, wypełnia ciąg ukraińskich imion, po którym następuje ostatnia strofa, tworząca klamrę kompozycyjną z pierwszą. Fraza Mickiewiczowska przekształcona przez Broniewskiego ulega kolejnej aktualizacji, by powiedzieć o zbrodni wojennej w Buczy:

Słuchaj, dziewczeczko! Ona nie słucha,
Dzień głuchy, noc głucha, czarnokrucza,
Nie ma miasta, nie ma żywego ducha,
W gruzach leży nieme dziecko,

18 „Polacy nie zmarnotrawili swych związków z Ukrainą, która przez parę stuleci była także ich domem. Swojemu obrazowi, a raczej nawet obrazom Ukrainy, dali bowiem szlachetną oprawę literatury, nierzadko na miarę arcydzieł. A poprzez dzieje i przyrodę Ukrainy potrafili dostrzec tragiczność losu człowieka, smutek i nicość egzystencji oraz moralne dylematy, od których nie stroni literatura wybitna i odważna. Z latami coraz bardziej taki właśnie posępny i groźny obraz zmieniony został w stereotyp. Triumfowało estetyczne dziedzictwo Marii Malczewskiego i Zamku kaniowskiego Goszczyńskiego, wraz z lekcją dziejowego fatalizmu” – A. Witkowska, *Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 28, https://rcin.org.pl/Content/67063/PDF/WA248_73248_P-I-2524_witkowska-dziko_o.pdf [dostęp: 25.03.2023].

Naga wiosennoletnia Bucza.
(s. 41)

Odniesienie aktualnych zdarzeń do obrazów poetyckich jest zgodne z tym, co Pszoniak sądzi o ciągłości tradycji i potrzebie zakorzenienia w kulturze, w komentarzu zaś stwierdza, odnosząc się do rosyjskiej agresji: „Nie jest przypadkiem, że najeźdźca prócz ludzi stara się zabić język, sztukę i historię” (s. 42). Autor *R.* widzi w Mickiewiczu poetę żywego, wręcz nieśmiertelnego, który wciąż „przez nas mówi”, to znaczy: poprzez nawiązania do Mickiewicza autorzy mówią o świecie.

Dramatyczne skojarzenia w kontekście roku 2022 może budzić *Świtez*:

„Gwałtu! – wołają – zamykajcie bramę,
Tuż, tuż za nami Ruś wali.
Ach! zginęmy lepiej, zabijmy się same,
Śmierć nas od hańby ocali”¹⁹.

O lekturze tej ballady pisze Joanna Mueller: „czytałam, nie mogąc odwrócić szkiełka i oka od doniesień z Buczy, Mariupola i innych miast walczącej Ukrainy, gdzie nie zdarzył się – a przynajmniej zdarzył się »nie każdej« – świteziański cud” (s. 17). Poetka swój utwór *lobelie: bellum* poświęca „tym z rzezi, nie świtezii”. Już w tej lapidarnej dedykacji kryje się wymowny gest: odniesienie do niewinnych małżonek i córek Świtezii i jednocześnie przekierowanie uwagi na aktualny dramat – dokonującą się zbrodnię wojenną.

Natalia Malek, również pod wpływem doniesień o wojnie, napisała *Sikory*: „Z tego zaskoczenia, ze złości na siebie, ze zmęczenia napierającym patosem, z poczucia beziły, wreszcie z lektury tellurycznych, absorbujących słów – powstawały *Sikory*” (s. 36; na marginesie: tytułowe ptaki ze względu na barwę upierzenia stały się symbolem solidarności z Ukrainą). W autorce *Ballady i romanse* budzą skojarzenie ze Wschodem, lokalnością, tellurycznością, równocześnie odrzucają wierzenia i przekonania ludowe, religijne, traktując je jako nieprzekonujące. Wartością pozostaje związek z ziemią.

Tematem tekstu *Jakiż to chłopiec* Edwarda Pasewicza są ukraińscy chłopcy „z ranami postrzałowymi i bez ran postrzałowych” (s. 43), na granicy życia i śmierci. Lejtmotywnym staje się kilkukrotnie wykorzystany cytat ze *Świtezianki*, który w zestawieniu z wojenną tematyką ma podobny wydźwięk do *R. Pszoniaka*:

Jakiż to chłopiec piękny i młody siada tutaj,
ja nie wiem, jaki jest język zastrzelonych chłopców,
ja nie wiem, chociaż się zastanawiałem nad
językami żywymi i martwymi, i dlatego
chciałbym dotykać językiem chłopca żywego,
tego, który w bramie naprzeciwko skręca
trzeciego papierosa, ale jest ich tu wielu

19 A. Mickiewicz, *Świtez*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, s. 111.

pięknych i młodych, jakby spod Kijowa,
 jakby z Mariupola. [...]
 (s. 43)

Wpisana w przytoczony fragment opozycja żywe – martwe nie odnosi się do prawd, sporów światopoglądowych, lecz życia w sytuacji zagrożenia, życia, które za chwilę może zostać brutalnie przerwane. Próbując dopowiedzieć „jakiż to chłopiec”, myśl się skłania ku pokoleniu młodych walczących. Wobec deklarowanej niewiedzy podmiotu mówiącego (znów fraza z Mickiewicza: „ja nie wiem”) zdaje się, że samo odwołanie do tradycji kulturowej wystarczy, by w i e d z i e ć, że coś znów się powtarza: echo romantycznego fatalizmu dziejowego, który tak mocno wybrzmiewał w dziele Seweryna Goszczyńskiego, bo wciąż „zbrodnie te same”...

Utwór Katarzyny Szaulińskiej *przy tobie nie ma żywego ducha* również powstał jako reakcja na doniesienia z walczącej Ukrainy. Uwagę autorki zwróciły historie kobiet: Kiry Rudyk, ukraińskiej parlamentarzystki uczącej się obsługi broni, oraz Ukrainki potrzebującej pomocy po tym, jak zabiła człowieka. Pierwsza strofa wiersza brzmi:

słuchaj dziewczeczko mówią chłopaki starzec poeta żołnierz junaki
 ona nie słucha z uchem przy ziemi ma gdzieś co gadają dla niej są niemi
 niech mówi ziemia a szkiełko i oko wiarę i czucie odkłada na boku
 puszcza w ruch ciało niech robi swoje zanim rozwałą je w proch naboje
 (s. 51)

Bohaterka utworu w sytuacji wojennej nie słucha męskich głosów, co można odczytywać jako odrzucenie patriarchalnego porządku i przyjęcie innej powinności – wsłuchanie się w to, co podpowiada ziemia i ciało, czyli chodziłoby o to, co realne i materialne, ale czego instynkt i intuicja każą bronić. Aktywność dziewczyny przekłada się na walkę w obliczu zagrożenia życia. Autorka podejmuje dialog z tradycją Mickiewiczowską: uwalniając bohaterkę od kierowania się tym, co mówią chłopaki/junaki, starzec, poeta i żołnierz, zawiesza role kobiece wyprowadzone z tradycji romantycznej, sięgając natomiast do wzorców antycznych:

kto jej zabroni jak persefonie układać kości w masowym grobie
 jak antygonie grzebać na stronie swych braci z buczy zabitych po nic
 jak orfeuszce iść potem do nich żeby przynajmniej pamięć ocalić
 jeśli nie życie spod gruzów miasta w hełmie tak białym jak beza – ciasto
 (s. 51)

Świat wojny to świat śmierci, w którym dziewczyna przyjmuje rolę opiekunki zmarłych – troszczy się o ich ciała (jak Persefona, jak Antyгона) i pamięć o nich (będzie „orfeuszką”, doświadczenie śmierci innych przetrwa w niej jako świadectwo). Poetka podaje w wątpliwość możliwości poezji, jej oddziaływanie – cóż bowiem znaczy ukła-

danie rymów, gdy ludzie umierają. Zalecenia czucia i wiary poszerza więc o czyn: „[...] patrzaj w serce i serię z kałacha puszczaj tam właśnie / wróg łka ze strachu” (s. 51)²⁰.

Do obecnej sytuacji politycznej odnosi się także Łukasz Cabajewski w *Balladzie o tym że przecież mogło być zupełnie inaczej*. Utworem zaangażowanym jest również *Obrazek* Karoliny Sałdeckiej, w którym autorka kontrastuje rozpaczliwe położenie osób doświadczających wojny z brakiem reakcji ze strony decydentów kościelnych. Podobnie jak w R., tak i tu pojawiają się ukraińskie imiona: Julija, Taras, Maja, Irina, Ołena itd. Taki zabieg ukonkretnia opisywane sytuacje, indywidualizuje ofiary wojny. W tym tekście cytowany jest wers *Romantyczności*: „to dzień biały! to miasteczko!” i brzmi jak oskarżenie: oto dzieje się wojenna krzywda, o której inni wiedzą i milczą. *Obrazek* jest jak wojenny kolaż złożony z reporterskich migawek, a jego autorka przyznaje, że i w Mickiewiczu widzi dobrego reportera, zwracającego uwagę na szczegóły, rzeczy i sprawy nie dla wszystkich dostrzegalne i dostępne.

Goźką diagnozę współczesności, w której też pojawia się akcent wojenny, zawarł Bogusław Kierc w utworze tytułem już nawiązującym do *Świtezianki*: *A kto dziewczyna? – ja nie wiem*. W tym ironicznym tekście mowa m.in. o życiu zawężonym do skubania pietruszki. Owo „pietruszkowanie”, do którego autor odnosi się również w komentarzu, to rozpoznanie jednostkowego losu. Słysząc w tym echo powiastki filozoficznej Woltera: „trzeba uprawiać swój ogródek” i coś ze stoickiego spokoju staruszka z *Piosenki o końcu świata* Miłosza, podwiązującego pomidory w przeświadczeniu, że innego końca świata nie będzie.

Romantyczność 2022 jest przykładem na to, jak szybko literatura zareagowała na wojnę w Ukrainie. Almanach zachowa ten gest solidarności i współczucia dla doświadczającego wojennej agresji narodu ukraińskiego. Wielkim tematem literatury nie przestaje być wolność – we wszystkich jej aspektach. Wolność wyobraźni, języka, ale przede wszystkim podmiotowość zbiorowości i podmiotowość indywidualności. Mickiewicz i w ogóle romantyzm są „wielką szkołą wolności” – tak jak tę epokę postrzegala Maria Janion, do której myśli odnosi się też jedna z autorek antologii. Według Karoliny

20 W gruncie rzeczy autorka dotyka kwestii organizującej spór klasyków i romantyków – chodzi o czyn; o czyn, który z dzieł romantyków wyczytają sto lat później młodzi przedstawiciele pokolenia Kolumbów. Bohaterkę wiersza Szaulińskiej można też odbierać jako współczesną „kolumbkę” (trzymając się już konsekwentnie form żeńskich, podkreślających udział kobiet w wojnie), duchową siostrę bohaterki z wierszy Anny Świrszczyńskiej, która sama była najpierw uczestniczką, potem (trzy dekady po Powstaniu Warszawskim – tyle czasu autorka potrzebowała, by móc poetycko zmierzyć się z traumatycznymi doświadczeniami) depozytariuszką pamięci o obrońcach Warszawy. Wiersz Szaulińskiej wpisuję w kontekst wierszy Świrszczyńskiej także ze względu na cielesny wymiar wizji, a przede wszystkim imperatyw powinności. W *Budując barykadę* z 1974 roku poetka pisała: „Choć nikt nas nie zmuszał, / zbudowaliśmy barykadę / pod ostrzałem” (A. Świrszczyńska (Swir), *Budowałam barykadę / Building the barricade*, Kraków 1979, s. 24). W utworze z 2022 roku mowa o tym, że nie ma nikogo „kto jej [dziewczynie – dop. J.W.] zabroni”, czyli heroiczna postawa wynika z własnych przekonań.

Sałdeckiej: „Wyobraźnia, dusza, siła przetrwania, duch walki – wszystko to, co indywidualne, osobnicze, składa się u autora *Dziadów* na gigantyczną apologię zagrożonego podmiotu” (s. 72).

Karusia o tysiącu twarzy

Istotnym w almanachu kręgiem tematycznym, mającym również miejsca wspólne z tematyką wojenną, są doświadczenia kobiecości. Współczesna Karusia ma twarz ukraińskiej dziewczyny, ale jest też kobietą o wielu twarzach. Obraz dziewczyny naprowadza także na znaczenia archetypiczne i symboliczne. W tym zakresie toczy się krytyczny dialog z Mickiewiczowskimi pre-tekstami. Kobięce postacie w *Balladach i romansach* są bowiem cierpiące, opuszczone, zawiedzione, karane, szukają ratunku, doświadczają niesprawiedliwego losu. Aleksandra Barska, autorka *Fali i dziewczyny*, odczytuje romantyczne ballady przez pryzmat kobiecych bohaterek skrzywdzonych przez patriariat: „to ogrom prawdziwego kobiecego cierpienia, przysłoniętego tylko lekko baśniową atmosferą – bo jedynie tam, w baśniach, bohaterki mogły liczyć na zemstę i sprawiedliwość” (s. 56). Ich dramaty mają wymiar indywidualny i zbiorowy. Obecne w balladach współczucie dla losu kobiet ulega reinterpretacji. We współczesnych ujęciach powtarzają się sytuacje przemocy, zmienia się ich kontekst, ale to wciąż te same krzywdy.

W Mickiewiczowskich balladach kobiety są też ukazane w funkcji krzywdzicierek. Zbrodniarka z *Lilii* doczekała się szeregu literackich portretów w kolejnych wersjach historii nawiązującej do pieśni ludowej *Stała nam się nowina. Pani pana zabiła...*²¹ Autorzy *Romantyczności 2022* nie podjęli tego wątku, jak gdyby wyczerpał się w parodystycznych *Liliach albo kwiatach prohibicyjnych* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Druga postać kobiety „krzywdzicielki”, podszyta miłosnymi porachunkami Mickiewicza z Wereszczakówną, tj. Maryla z *To lubię*, jest oskarżona o nieczułość, „serce z głazu” i brak przychylności dla uczuć zakochanego w niej Jasia. W romantycznej balladzie bohaterka zostaje uduszona przez odrzuconego wcześniej adoratora i za pychę i pogardę dla innych Maryla pośmiertnie trafia do czyśćca. Z nowego odczytania *To lubię* wyrasta utwór *girlhood* Anouk Herman. Czy Maryla nie miała prawa powiedzieć „nie”? „Wina” dziewczyny wzbudza sprzeciw Herman, a los bohaterki – współczucie: „Zawsze bardzo żałowałam Maryli i czułam silny, wewnętrzny sprzeciw wobec jej losu, więc napisałam ten wiersz dla niej [wiersz jest dedykowany „maryli w.” – dop. J.W.]. Chciałoby, żeby wiedziała, że nie zasłużyła na to, co ją spotkało” (s. 53). W *girlhood* doświadczenie kobiecości, a właściwie dopiero dojrzewania dziewczyny, zostaje poka-

21 Po Mickiewiczu swoją wersję pieśni stworzyli: Teofil Lenartowicz, Jan Kasprowicz, Stanisław Wyspiański, Ludwik Hieronim Morstin, Świętopelk Karpiński, Konstanty Ildefons Gałczyński. Zob. *Pani zabiła pana*, wybór i wstęp K. Wyka, Warszawa 1974.

zane jako ciągła czujność i ponoszenie konsekwencji tego, jak oceniana przez innych jest czyjaś cielesność:

muszę codziennie myć twarz i spluć przez ramię
bo ci wszyscy chłopcy którym odmówiłam
są gotowi zabić i gotowi przekląć
a to brzemień jest ciężkie jak berlińskie techno
(s. 52)

Polemiczny wobec romantycznego tekstu *girlhood* wpisuje się w aktualny dyskurs nad płciowością i cielesnością. Problem niewspółmiernych konsekwencji odrzucenia czy nieodwzajemnienia niechcianego zainteresowania jest przedmiotem współczesnej debaty publicznej i kampanii społecznych.

Krzywda kobiet jest również tematem utworu Janki Harasimowicz *Adam Mickiewicz czytał wiersze Feridy Duraković*. Tytuł łączy autora *Romantyczności* z nazwiskiem bośniackiej pisarki, która była świadkiem wojny i ludobójstwa w Bośni i Hercegowinie (ślady tych bolesnych przeżyć uwidaczniają się w jej poezji, np. w tomie *Serce ciemności* z 2019). Harasimowicz natomiast jest już kolejną poetką, która wykorzystuje początek programowej ballady Mickiewicza, by pokazać jednostkową krzywdę i rozpad miasteczka – świata:

Słuchaj, dziewczeczko!
– Ona nie słucha –
To dzień czarny! – pod gruzem miasteczko!
Ciało warstwami odkształca się od ducha
Co tak skórę ud do kości zmywasz?
Kogo wołasz, kogo przeklinasz?
– Ona nie słucha –
(s. 85)

Kolejne wersy są zapisem doświadczeń przemocy fizycznej, eksterioryzacji podczas gwałtu („jakby to nie ona / To wszystko, co robili, to nie jej, / Jakby jej nie było”, s. 85) i skutków psychicznych, które ocalałe kobiety muszą nieść z sobą dalej – tym samym przemoc wobec nich się nie kończy, a krzywda nabiera wymiaru masowej zbrodni²². Te krzywdy są nie do odwrócenia i o zadośćuczynieniu nie ma mowy, żaden sąd – boży czy ludzki – nie wyda wyroku.

Wśród pól rosą brzemiennych
Pod niebem rozdarłej krainy

22 Podjęta problematyka koresponduje z ważną publikacją – *Nasze ciała, ich pole bitwy. Co wojna robi kobietom* Christiny Lamb. Autorka wiersza nie podaje tytułu, ale prawdopodobnie odnosi się do tej pozycji w słowach: „Książka ukazała się w 2020 roku, ale świadomość, że w obecnej wojennej rzeczywistości zapisuje się właśnie jej kolejny – nieobecny – rozdział, »doprowadziła« mnie do obłąkanej Karusi” (s. 87).

W tle żagiew krwawa, jak na rysunkach dzieci
 Wydarte serce ciemności – pulsuje czarny atrament
 Leżą senne, nieme dziewczyny.
 (s. 87)

Obraz zbiorowego losu przekłada się na traumę przekazywaną z pokolenia na pokolenie, przekłada się też na dramatyczne pytanie: „Kto chóru obłąkanych kobiet wysłucha?” (s. 86).

Kolejny krąg piekła kobiet w konwencji balladowo-pieśniowej wskazuje Jacek Dehnel w tekście *Z rusińskiej piosenki*. W utworze mowa o „ładnych chłopcach” – sprawcach przemocy. Pod lekką formą piosenki kryje się gorzka ironia i niezmiennie aktualny problem. Aluzje do prawdziwych historii dotyczą zbrodni, które dzieją się za przyzwoleniem społecznym, na oczach innych, a ofiary nie czeka zadośćuczynienie.

Formalnie inna, ale tematycznie konwenująca z tekstem Dehnela jest *królowa woda* Kamili Janiak. Ta, również podszyta prawdziwą historią, opowieść o nieszczęśliwej kobiecie zawiera archetypiczne połączenie żywiołu kobiecości z naturą i żywiołem wody, które było charakterystyczne dla ballad Mickiewicza (a wcześniej wystąpiło w balladach ludowych i później w balladach Leśmiana, m.in. w *Głuchoniemej*). Wykorzystała je także Aleksandra Byrska w *Fali i dziewczynie*. Centralne położenie dziewczyny w kręgu elementów symbolicznych, takich jak: woda, księżyc, ziemia, sowa, krew, ziarno, zwierzęta, wiatr, ma wymiar rytuału. Ujęcie bohaterki poprzez jej silny kontakt z naturą naprowadza na archetyp Dzikiej Kobiety. Taki obraz kobiety odnosi się nie tyle do ludowości w jej romantycznym wydaniu, ile czegoś wcześniejszego – do sfery *mythos*.

Almanach poza obrazem kobiety i wody zawiera równie archetypiczne ujęcie kobiety tkaczki w *Podarunku od M. Marii Krzywdy*. Autorka odwołała się do *Kurhanka Maryli*, odczytując go jako tekst o pustce, jaką zostawiają po sobie zmarli. Tytułowym „podarunkiem od M.” jest kilim – pełniący funkcję kurhanka – nośnika pamięci.

Teraźniejszość zawiera w sobie przeszłość. Romantyzm jest wciąż żywą tradycją.

Współ-czucie

Mickiewiczowską *Romantyczność* można odczytywać jako lekcję czułego serca wobec tego, co się widzi – wobec cierpiącego człowieka, natury, świata, także wobec tego, czego się nie rozumie i co jest czymś zewnętrznym²³. Dwieście lat później postawa

23 Pre-tekstem tego zdania są słowa Zofii Stefanowskiej, która tak zakończyła swoje rozważania o „Romantyczności”: „Wielką pokusę poznania tajemnicy niedostępnej zmysłom ani rozumowi objawiła po raz pierwszy polskiemu romantykowi dziewczyna na rynku małego miasteczka. Dziewczyna, która widziała, i lud, który uwierzył, że ona widzi. I jeśli nawet przedmiot ludowej wiary – owe gusła i zabobony – pozostał dla poety czymś zewnętrznym, obcym, to sama postawa wiary była tą wartością, która łączyła go z gminem i umożliwiła pełnienie funkcji tłumacza zasobów fantastyki ludowej

czułości/współczucia ma już kolejnych literackich patronów – jak Zbigniew Herbert i Olga Tokarczuk – i autorów *Romantyczności 2022* również można uznać za jej kontynuatorów. Omawiany almanach to czuły barometr 2022 roku o wielu wskazówkach – ukierunkowanych na Mickiewicza lub wskazujących kierunek przeciwny.

W *Romantyczności 2022* wybrzmiewa kolejny temat wyprowadzony z romantycznych ballad – relacja człowieka z naturą. Dwudziestopiętnastowieczny zwrot ku naturze bynajmniej nie ma już wiele wspólnego z romantyczną ludowością, a jednak potrzeba kontaktu z nią i szukania w niej ukojenia jest niezmienna. Odczytanie *Ballad...* przez Katarzynę Klein sprowadza się do tego, żeby zaufać emocjom, dopuścić do siebie magię, naturę i to, co pozazmysłowe. Jej *Idalia* to utwór o kobiecie, która porzuca miejskie życie i korporacyjną pracę, by żyć spokojnie i w zgodzie z naturą (autorka odwróciła tu rolę z *Romantyczności* – dziewczyna jest „miejska”, a Dziad reprezentuje proste życiowe prawdy).

Z kolei Mickiewiczowskie pragnienie, by „uciec z duszą na listek”, zacytowane w *Śmierci w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza, przywołuje Dariusz Bugalski w utworze *Do M.*, zawierającym rozpoznawalny cytat: „*Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / Tam domu i gniazdeczka*” (s. 55). Kontakt z naturą dziś to biofilia – potrzeba harmonii z przyrodą jest czymś podstawowym, ale i w stanie zagrożenia („Może jeszcze nie jest za późno?”, s. 50). Refleksję nad stosunkiem człowieka do natury podejmuje też Joanna Roszak. Jej *flara* to wiersz-ostrzeżenie. „Nic co leśne nie jest nam obce” – przekształcając znane słowa Terencjusza, autorka wskazuje na wspólnotę człowieka z naturą i konstatuje, że niebo, ziemia i wody są „bez pokrycia”. Słowa te można rozumieć jako zagrożenie natury, będącej w stanie zaniku, utraty. Ostatnie wersy *flary* odnoszą się do przeszłości i czasu teraźniejszego: „we wszystkim był cały świat / we wszystkim jest cały świat” (s. 31). A co z przyszłością? Czy we wszystkim bę d z i e cały świat? Poetka w autokomentarzu pisze:

Aktualizują się Mickiewiczowskie ballady, gdy rozmyślamy dziś o deficycie drzew i wody, także o rozpylonej intensywności poezji. Intensywność *versus* wytrzebione lasy, mętne jeziora. Już nie głucho i ciemno, ale za jasno i za gwarno wszędzie. Autostrady zamiast puszczy. Komunały zamiast tajemnicy (s. 32).

Ekokrytyczne odczytanie twórczości Mickiewicza prezentuje też Natalia Roguz w *Do Mięśniowo*. W utworze pojawiają się romantyczne motywy, takie jak ksiądz Robak, polowanie, charty, kurhany, w połączeniu z anatomią śmierci – opisem skurczu mięśni (poza Mickiewiczem kontekstem interpretacyjnym mogłaby tu być „metafizyka mięsa” Jolanty Brach-Czajny):

na system pojęć uniwersalnych” – Z. Stefanowska, O „*Romantyczności*”, [w:] *eadem, Próba zdrowego rozsądku. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 25.

W ostatnim akcie
 miozyna pochyla głowę
 filamenty aktynowe wślizgują się pomiędzy
 by sarkofagi sarkomerów zbliżyły się
 (s. 78)

Akt umierania zwierzęcia jest przedstawiony w zbliżeniu, jak przez mikroskop – współczesne „szkiełko i oko”. Autorka chciała „oddać w wierszu, na ile to możliwe, głos zwierzętom – w chwili rozstrzygnięcia, niemal zza grobu” (s. 79). *Do Mięśniowo*, w którym ma pobrzmiwać echo „trochę kalekiej” *Ody do młodości*, sprowadza życie do kategorii biologicznej, utwór jest też głosem reprezentantki młodego pokolenia – pokolenia Z.

Podsumowanie

Zaczynając od tytułu, przez cały szkic przewijało się słowo „romantyczność”. Wzbudzające kontrowersje od zarania romantyzmu, rozpatrywane poza macierzystymi dyskusjami i polemikami rozumiane jest – za Piotrem Śliwińskim – j a k o d o ś w i a d - c z e n i e.

Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Epilog do ballad – tak swój utwór zatytułowali Juliusz Słowacki i Antoni Edward Odyniec i właściwie tytuł ten nie traci aktualności. Romantyczność wciąż można definiować na nowo: „[...] romantyczność / na bieżąco i z marszu ustala własne normy” (M. Biedrzycki, 2.0, 22, s. 109). I wciąż dopisywany jest epilog do ballad – tradycja Mickiewiczowska jest nadal żywa, przejmowana i reinterpretowana w odniesieniu do problemów współczesności; jest otwartą formułą. Z jednej strony pisarze korzystają z motywów, wątków, obrazów, swobodnie traktują kompozycję i styl, przejmują nastrojowość, grozę, mrok, cudowność i fantastyczność ballad; z drugiej zaś dokonuje się głęboka dekonstrukcja sensów. Zawarta w Mickiewiczowskich balladach wizja świata w niektórych miejscach okazuje się już anachroniczna. Współcześni autorzy są dalecy od prezentowania ludowej wizji świata, w którym kara za winy byłaby pewnikiem. Nawiązują do ballad, które Czesław Zgorzelski zaliczył do „rusałczanych” i ballad z upiorami²⁴, tyle że nie rusalki i upiory są tym, co z nich przejmują. Teksty ukazujące diabelską ingerencję w świat – *Pani Twardowska* i *Tukaj* – czy baśniowy *Powrót taty* w zasadzie przechodzą bez echa, ale rozmaite wykorzystanie fantastyki, humoru, makabry jest wciąż atrakcyjne, lecz bez naiwnej wiary, że diabła można pokonać fortem, a dziecięca wiara skruszy zatwardziały złoczyńców. Światopogląd związany z wiarą w Bożą interwencję jest zawieszony, niepodejmowany albo odrzucony (np. według Natalii Malek zaklęcie pacierzem żywiołów „stanowi chyba najślabszy

24 Zob. C. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, s. XXXIX-XLV.

element tej mieszanki wierzeń i przekonań, którą *Ballady i romanse* przyzywają do siebie kolejnych czytelników”; s. 35).

Konflikt między szkiełkiem i okiem a czuciem i wiarą również podlega nowym odczytaniom. Antonina Tosiek pisze:

[...] może „szkiełko i oko” nie są wcale pomnikiem umiłowania empirii i wyższościowej pychy, a wyrazem niemocy? Całość rozbija się o pragnienie identyfikacji: ten tłum, to miasteczko, ta wspólnota cierpiących. Równie trudno jest „spojrzeć”, jak i „odwrócić wzrok”. Co nami powoduje, że patrzymy? (s. 30)

Ta kwestia nie traci na aktualności i zostaje odniesiona do spraw angażujących autorów w ich tu i teraz. Z kolei gdyby motyw widzenia rozpatrywać w kategoriach pamięci, piszący staje się jej strażnikiem. On widzi. Najistotniejszą powinnością poety/twórcy jest: dać świadectwo. „Jeśli oko duszy rozumieć jako pamięć, to widzenie przestaje być łaską zesłaną przez zewnętrzne, nadnaturalne siły. Staje się etycznym wyborem, który dodatkowego sensu nabierze w drugiej połowie XX wieku” – pisała w odniesieniu do *Ballad i romansów* Broniewskiego Katarzyna Czczot²⁵, a – jak widać w *Romantyczności 2022* – ten wybór etyczny dotyczy też XXI wieku. „Współczesne ballady i romanse” są więc i o tym, co tkwi i co powinno się znaleźć w depozycie pamięci.

Przykłady z almanachu wskazują na dużą atrakcyjność *Romantyczności*. Tekst uznany za programowy dwieście lat temu nadal jest inspirujący jako rezerwar motywów, ale także ulega w całości reinterpretacji. Ballada nie traci swojego polemicznego potencjału, tyle że zostaje on przekierowany – odniesiony do spraw współczesnych, ze szczególnym uwzględnieniem wojny w Ukrainie. „To miasteczko” uzyskuje nowe desygnaty, dramat Karusi jest prezentowany w nowych odsłonach. Teksty rocznicowe wyraźnie naznaczyła wojna w Ukrainie, o której kolejne dramatyczne doniesienia były rzeczywistością 2022 roku. Nasila się ponadto dyskurs ekokrytyczny i feministyczny – te tendencje mają swoje odzwierciedlenie w omawianych utworach.

Twórczość romantyka jest nie tylko ważną częścią kodu kulturowego i narodowej tożsamości, ale też szkołą swobodnego podejścia do form zastanych i niezgody na to, co ogranicza. Każdy ma swoje doświadczenie romantyczności: „szkiełko i oko” zwielokrotnia się, tj. perspektywy i sposoby oglądu i oceny rzeczywistości są indywidualne, a „czucie i wiara” to postawa czułości i empatii. Narracje o współczesności to różnorodny wielogłos, wielokroć podszyty duchem romantyzmu.

25 K. Czczot, *Karusia*, [w:] *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2016, s. 289.

Bibliografia

- Czajkowska A., *Ballada we współczesnej liryce polskiej – tradycja i nowatorstwo*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2006, z. 10, s. 21-28.
- Czczot K., *Karusia*, [w:] ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2016, s. 277-293.
- Libera L., *Mickiewicz*, Zielona Góra 2010.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1997.
- Mik M., „Skrajny przekształt”: negatropijna praca wiersza wobec reżimu technicznego życia, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” / „Er(r)go. Theory – Literature – Culture” Nr / No. 42 (1/2021), s. 149-166.
- Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
- Pani zabiła pana*, wybór i wstęp K. Wyka, Warszawa 1974.
- Piwińska M., Buszkowska K., Zakolska O., Doktor A., *Echa i tęsknoty romantyczne w polskiej kulturze współczesnej. „Opowieści galicyjskie” Andrzeja Stasiuka, „Prawiek” Olgi Tokarczuk oraz „Świtez” Kamila Polaka w poetyce „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki”* 2016, z. 4, s. 63-78.
- Romantyczność 2022. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*, posł. P. Śliwiński, Kołobrzeg 2022.
- Rymkiewicz J.M., *Adam Mickiewicz odjeżdża na żółtym rowerze*, Warszawa 2021.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.
- Stefanowska S., *O „Romantyczności”*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozsądku. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 7-25.
- Szpunar M., *Kultura obrazu a ikonosfera Internetu*, „Studia Medioznawcze” 2008, nr 3 (34), s. 104-124.
- Świrzyńska A. (Swir), *Budowałam barykadę / Building the barricade*, Kraków 1979.
- Trybuś K., *O „Balladach i romansach” – zaproszenie do lektury*, „Nauka”, 4/2002, s. 99-105, <https://journals.pan.pl/Content/125420/PDF/N%23422-06-Trybu%C5%9B.pdf> [dostęp: 25.03.2023].
- Wawryk J., *Szkiełko i oko, czucie i wiara – współcześni literaci wobec tradycji Mickiewiczowskiej*, „Pro Libris” 2022, nr 80-81, s. 103-108.
- Witkowska A., *Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 20-30, https://rcin.org.pl/Content/67063/PDF/WA248_73248_P-I-2524_witkowska-dziko_o.pdf [dostęp: 25.03.2023].

Streszczenie: Artykuł zawiera omówienie utworów z almanachu *Romantyczność 2022* jako „współczesnych ballad i romansów”, inspirowanych twórczością Adama Mickiewicza. Dla pisarzy romantyzm jest wciąż żywą tradycją i odnoszą się do niego np. w formie cytatów, aluzji, trawestacji, wykorzystania postaci czy motywu. Autorzy szczególnie chętnie sięgają po balladę *Romantyczność*. Nawiązania pełnią różne funkcje: od przejawów intertekstualnej gry po polemikę z romantycznym wzorcem i dekonstrukcję jego sensów. Almanach zawiera też szereg odniesień do współczesności, zwłaszcza do wojny w Ukrainie i problematyki związanej z dyskursem feministycznym.

Słowa kluczowe: romantyzm, romantyczność, Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, tradycja literacka, współczesność

***Romantyczność 2022* – anniversary summing-up and contemporary challenge**

Summary: The article discusses the literary works from *Romantyczność 2022* almanac as “contemporary ballads and romances” inspired by the works of Adam Mickiewicz. For the writers, Romanticism is still a living tradition and they refer to it in quotations, allusions, travesties, characters or motifs. The authors are particularly keen on the ballad called *Romantyczność*. The references fulfill various functions: from manifestations of an intertextual game to polemics with the Romantic model and deconstruction of its meanings. The Almanac also contains a number of references to the present day, especially to the war in Ukraine and issues related to the feminist discourse.

Key words: romanticism, romance, Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, literary tradition, contemporary times

Biogram

Joanna Wawryk – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci* (Wrocław 2013). Jej zainteresowania naukowe obejmują polską literaturę XX i XXI wieku, literaturę dla dzieci i młodzieży oraz przekształcenia tradycji (zwłaszcza baśniowej) we współczesnych tekstach kultury.

INDEKS

A

Abramowska Janina 76
Alighieri Dante 20
Apollinaire Guillaume 70
Arndt Ernst Moritz 11

B

Bachleda-Curuś Alicja 33
Bartczak Kacper 89, 95
Baudelaire Charles 68
Benedikti Ján 11
Białoszewski Miron 93
Biedrzycki Miłosz 89, 107
Bielinski Wissarion 13
Blake William 62
Bońkowski Hieronim Napoleon 15
Borowski Leon 43
Botticelli Sandro 30
Brach-Czaina Jolanta 106
Brodski Josif 63, 64
Broniewski Władysław 93, 99, 108
Bugalski Dariusz 106
Bui Ngoc Julia 75, 78, 79, 85
Bui Ngoc Maja 75, 78, 79, 85
Burdzińska Helena 89, 94, 95
Bürger Gottfried August 17, 31
Burszta Artur 89
Burta Małgorzata 7, 67
Byron George Gordon 14
Byrska Aleksandra 89

C

Cabajewski Łukasz 89, 102
Carroll Noël 78
Cervantes Saavedra Miguel de 49-52, 57
Chomiakow Aleksiej 13
Chopin Fryderyk 61
Cunningham Michael 75
Czaadajew Piotr 13
Czczot Jan 43

D

Dehnel Jacek 98, 105

Delacroix Eugène 69
Dernałowicz Maria 37
Dobrovský Josef 13
Domagalski Michał 89, 98
Dopart Bogusław 38
Duraković Ferida 104

E

Eminowicz Teresa 49, 50

F

Farrel Colin 33
Fichte Johann Gottlieb 11
Freud Sigmund 80
Friedrich Caspar David 84

G

Gacka Patrycja 82
Gałczyński Konstanty Ildefons 103
Garašanin Ilija 12
Gennep Arnold van 80
Goethe Johann Wolfgang 11, 17, 25, 26, 62, 63
Gombrowicz Witold 95
Gosiewska [b.i.] 42
Goszczyński Seweryn 24, 99, 101
Grochowiak Stanisław 75
Grubiel Andrzej 76

H

Hanka Vaclav 14
Harasimowicz Janka 89, 104
Hartwig Julia 61-71
Heidegger Martin 67, 69
Herbert Zbigniew 106
Herder Johann Gottfried 11, 12, 17
Herman Anauk 89, 90, 103
Hoffman Ernst Theodor Amadeus 25, 32
Hölderlin Johann Christian Friedrich 70
Holoubek Gustaw 70, 71
Honet Roman 97
Horbacewicz [b.i.] 41
Humboldt Wilhelm 11

J

Janiak Kamila 90, 105
 Janion Maria 26, 77, 78, 80, 83, 102
 Jeżowski Józef 43
 Jordan Neil 33
 Jordanes 15
 Jungmann Josef 17, 18
 Jurgielewicz Mieczysław 40

K

Kállay Benjamin 12
 Kapeluś Helena 24
 Karpiński Franciszek 53, 77
 Karpiński Świętopełk 103
 Kasprowicz Jan 93, 103
 Kasprzak Aleksandra 89-91
 Kępiński Zdzisław 71
 Kierc Bogusław 102
 Kiereś Emilia 39, 43, 44
 Kiriejewski Iwan 13
 Klaudiusz Ptolemeusz 15
 Klein Katarzyna 89, 90, 106
 Kleiner Juliusz 23, 28, 30, 37, 43, 49, 51-54, 56
 Kollár Jan 11-16, 20
 Kopaliński Władysław 25
 Kopeček Michal 19
 Kopitar Jernej 12, 19
 Korlacki Adrian 89, 90, 98
 Kornhauser Jakub 90, 97
 Kowalska Karolina 24, 25, 43
 Kraszewski Józef Ignacy 13
 Krykowski Olaf 7
 Krzywda Maria 90, 105
 Kulczycka Dorota 7
 Kurzyński Jakub 89, 91, 94

L

La Motte Fouqué Friedrich de 25, 26, 33
 Lamb Christina 104
 Lautrémont Comte de 70
 Lelewel Joachim 15, 17
 Lenartowicz Teofil 13, 103
 Leśmian Bolesław 31, 93
 Leśniak-Jankowska Jadwiga 77
 Lévy Armand 15
 Lewis Staples Clive 79
 Libera Leszek 31, 94

Ł

Łopatto Teresa 37
 Łukasiewicz Jacek 23, 38, 42, 43

M

Majewski Janusz 84
 Malek Natalia 90, 100, 107
 Maliszewski Karol 90, 92, 98
 Markiewicz Henryk 76, 79
 Mascelli Joseph V. 81
 Matkowski Zygmunt 49, 50
 Matywiecki Piotr 90, 96, 97
 McGuigan Paul 85
 Mérimée Prosper 84, 85
 Mickiewicz Adam 7-9, 11-20, 23, 24, 27, 30-33, 37-44, 49-55, 57, 62-71, 75-85, 89-107
 Mioletński Eleazar 83
 Mik Małgorzata 95
 Millais John Everett 84
 Milton John 17
 Miłkowski Tomasz 38, 42
 Miłosz Czesław 38, 42, 62, 63, 66, 70, 71, 91, 93, 102
 Moniuszko Stanisław 23, 25
 Morstin Ludwik Hieronim 103
 Mozart Wolfgang Amadeus 32
 Mueller Joanna 89, 91, 100
 Murnau Friedrich Wilhelm 84

N

Narbutt Teodor 26
 Narolska Aneta 7
 Nenadović Ljubomir 13
 Nerval Gérard de 69
 Niemcewicz Julian Ursyn 51
 Norwid Cyprian 13
 Novalis (właśc. Hardenberg Georg Philipp Friedrich Freiherr von) 70
 Nowak Tadeusz 93
 Nowara-Matusik Nina 26, 32

O

Odyniec Edward Antoni 13, 107
 Opacki Ireneusz 29, 32
 Orłowski Aleksander 40
 Ostrowska Bronisława 93
 Ożgo Katarzyna 89, 90, 98

P

Paczeńska Zofia 89, 90, 97
 Palacký František 12, 19
 Palković Juraj 11
 Pasewicz Edward 77, 90, 100
 Pełka Leonard J. 30
 Petzold Christian 33

Piwińska Marta 92
 Pliniusz Starszy 15
 Podczaszy Anna 90, 91
 Poklewska Krystyna 85
 Polak Kamil 92
 Przyboś Julian 66, 97
 Pszoniak Jakub 90, 99, 100
 Puttkamer Wawrzyniec 100

R

Rabizo-Birek Magdalena 76
 Ratajczak Wiesław 8
 Rawski Jakub 7, 85
 Rimbaud Artur 70
 Roguz Natalia 89, 90, 106
 Romanowska Maria 77
 Ronaldo Bianka 90, 97
 Roszak Joanna 77, 90, 106
 Rozbicki Nikodem 79
 Różewicz Tadeusz 7, 106
 Rudyk Kira 101
 Rudzka Teresa Monika 77
 Rusczyńska Marta 7
 Rutkowski Krzysztof 62
 Rymkiewicz Jarosław Marek 23, 94

S

Sadzik Józef, ks. 67, 69
 Šafárik Pavol Josef 11, 13-16
 Sala Bartłomiej Grzegorz 77
 Sałdecka Karolina 90, 102, 103
 Sand George 69
 Sapkowski Andrzej 98
 Schiller Friedrich 11, 17
 Schipper Henryk 49, 52, 57, 77
 Siemiński Lucjan 82
 Silesius Angelus (u A. Mickiewicza: Anioł
 Ślązak) 67, 69
 Simarro Alfonso Serrano 42
 Słowacki Juliusz 30, 77, 107
 Sokalska Małgorzata 32
 Sołtan Adam 8
 Staff Leopold 93
 Steczowska Janina Wanda 77
 Stefanowska Zofia 17, 105
 Štúr Ludovít 13
 Syska Rafał 78
 Szaulińska Katarzyna 90, 101, 102
 Szmydtowa Zofia 50, 53
 Szopen Fryderyk 69, zob. też Chopin Fryde-
 ryk

Szpakowska Paula 80
 Szpunar Magdalena 95
 Sztyma Marianna 39
 Szyjkowski Marian 14
 Szymborska Wisława 80, 81, 93

Ś

Śliwiński Piotr 89, 90, 94, 107
 Śniadecki Jan 41, 44
 Świrszczyńska Anna 102

T

Tacyt 15
 Tamkun Daniel 89, 90, 98
 Tasso Torquato 70
 Terencjusz 13, 106
 Termer Janusz 38, 42
 Thomas Damon 85
 Tokarczuk Olga 106
 Tomkowski Jan 38, 58
 Topolski Maciej 90, 96
 Tosiek Antonina 90, 108
 Trencsényi Balázs 12, 19
 Trybuś Krzysztof 90, 91, 97

U

Uhland Ludwig 31
 Uzdański Grzegorz 8, 92

W

Wańkowicz Walenty 40
 Wawryk Joanna 7, 8, 90
 Wenerska Wioleta 81, 82
 Wereszczaka Michał 23
 Wereszczakówna Maryla 24, 103
 Węgorowska Katarzyna 7, 82
 Wileczek-Grzywna Anna 67
 Wilkowski Marcin 89, 90, 98
 Witkowska Alina 13, 14, 62, 82, 99
 Wojacek Rafał 93
 Wojciechowski Konstanty 58
 Wolter (właśc. Arouet François-Marie) 102
 Woolf Virginia 62
 Wróblewski Grzegorz 90, 91, 93
 Wyka Kazimierz 103
 Wyspiański Stanisław 103

Y

Yeats William Butler 62

Z

Zakolska Olga 92

Zan Tomasz 43

Zawadzka Danuta 15

Zawadzki Józef 76

Zgorzelski Czesław 23, 68, 107

Zwierzyński Leszek 30, 31, 83, 84



Olaf Kryowski
Dorota Kulczycka
Aneta Narolska
Jakub Rawski
Marta Ruszczyńska
Joanna Wawryk
Katarzyna Węgorowska

ISBN 978-83-7842-522-9

ISSN 2657-5906