

Jakub Rawski
Uniwersytet Zielonogórski

O KREACJACH BOHATEREK BALLAD I ROMANSÓW ADAMA MICKIEWICZA. PRÓBA LEKTURY FEMINISTYCZNEJ

A kto dziewczyna? – ja nie wiem.
Adam Mickiewicz

Ballady i romanse wydane w 1822 roku stanowią *opus magnum* polskiej romantycznej filozofii i antropologii jako cykl utworów w pełni prezentujących romantyczny sposób myślenia o człowieku oraz jego miejsca w świecie. Najwięcej uwagi wypada poświęcić pierwszej balladzie z cyklu, czyli *Romantyczności* z racji jej programowego charakteru oraz istotności dla całej epoki romantyzmu¹. Na potencjał emancypacyjny tekstu wskazywała Sławomira Walczewska, pisząc:

Obraz dziewczynki z *Romantyczności* Mickiewicza, która „nie słucha” nikogo, zajęta przeżywaniem swoich uczuć, wierna swojej miłości, mógł się bardzo podobać emancypantkom. Kobieta wierna swoim uczuciom zasługiwała na podziw i szacunek mimo śmiechów gawiedzi i mimo uczonego rezonowania mędrca uzbrojonego w chłodne szkiełko i oko².

Ten „pierwszy manifest polskiego romantyzmu”³ autorstwa Adama Mickiewicza jest przede wszystkim utworem o wszechogarniającym uczuciu prostej, wiejskiej dziewcz-

1 Utwór był już wielokrotnie omawiany i interpretowany. Jacek Brzozowski zauważa, że *Romantyczność* „jest jednym z najlepiej opisanych wierszy Mickiewicza”, J. Brzozowski, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 9. Z kolei ciekawą hipotezę stawia Marcin Lul, twierdząc, że „*Romantyczność* pozostaje w dalszym ciągu niedointerpretowana”, M. Lul, *Mickiewiczowski ład serca. O „Romantyczności”*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, s. 124. Uczony argumentuje przeświadczenie tym, że w wielu omówieniach ballady, „stanowiskach teoriopoznawczych. Nie zawsze wiadomo, które z nich podziela badacz, a które są własnością bohaterów bądź narratora/poety”, *ibidem*. Warto dodać, że całość interpretacyjna zawsze jest uzależniona od stanowiska metodologicznego przyjętego przez naukowca. Gdyby przyjąć perspektywę dekonstrukcyjną Paula de Mana, należałoby na początku wyjść z założenia, że nigdy nie uda się dotrzeć do ostatecznego sensu utworu, nie da się go jednoznacznie odczytać, „a jego lektura polega na ciągłym niedoczytaniu (*misreading*)”, zob. M.P. Markowski, *Dekonstrukcja*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 375.

2 S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2006, s. 31.

3 M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 49.

czyny i jej „wierności nieskończonej, sięgającej aż za grób”⁴. Marta Piwińska zauważa, że *Romantyczność* podobnie jak inne ballady z cyklu opowiada o „miłości wiodącej do rozpacz, do zguby i na zatracenie”⁵. Spór, który wynika pomiędzy romantykiem a Starcem, dotyczy w swojej podstawowej warstwie kwestii miłości. Poeta chce wierzyć (i wierzy) w uczucie silniejsze od śmierci, w to, że Karusia obcuje z Jasieńkiem, widzi go oraz słyszy. Tych „prawd żywych” nie uznaje oświeceniowiec, dla którego „dziewczyna duby smalone bredzi”⁶.

Pierwsza strofa utworu zarysowuje miejsce akcji oraz główną bohaterkę. Dziewczyna w biały dzień w miasteczku zachowuje się, tak jakby z kimś rozmawiała, z kimś się witała. Narrator zwraca się do bohaterki, zadając pytania oraz stwierdzając: „Przy tobie nie ma żywego ducha”⁷. Druga zwrotka rozwija sytuację z pierwszej:

To jak martwa opoka
Nie zwróci w stronę oka,
To strzela wkoło oczyma,
To się łzami zaleje;
Coś niby chwyta, coś niby trzyma;
Rozplacze się i zaśmieje⁸.

Trzecią strofę ballady rozpoczyna monolog Karusi, która opisuje nocne wizyty Jasieńka oraz swoje uczucia. Zwraca się do ukochanego: „Tyżes to w nocy? to ty, Jasieńku!”⁹. Halina Krukowska pisze: „Noc w *Romantyczności* oznacza graniczny moment egzystencji, kiedy eksplodują nagle jej siły nieobliczalne i nieprzewidziane”¹⁰. Tak się dzieje w przypadku dziewczyny, która dzięki przestrzeni nocy spotyka zmarłego ukochanego, a tym samym jej dotychczasowe, ziemskie życie ulega (meta)fizycznym zaburzeniom. Dziewczyna konstatuje „Ach! i po śmierci kocha!”¹¹, następujący zaś po tym wyznaniu wers „Tutaj, tutaj, pomalenku”¹² ma charakter zaproszenia, tak jakby brakowało jedynie czasownika w trybie rozkazującym czasu przyszłego: „chodź”, tudzież „przyjdź”.

4 M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romanów”*, [w:] eadem, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 44.

5 *Ibidem*.

6 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, oprac. C. Zgorzelski, t. 1, BN I 6, Wrocław 1986, s. 102.

7 *Ibidem*, s. 100.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011, s. 138.

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

12 *Ibidem*.

Wiadomo, że czasami wizyty Jasieńka są słyszane przez macochę, ale dziewczyna to bagatelizuje: „Niech sobie słyszy”¹³. Zdanie osoby, która sprawuje nad nią kuratelę przestało mieć jakiegokolwiek znaczenie, Karusi bowiem nie interesuje system norm i zakazów, nie zamierza go przestrzegać, jest poza nim. Jeżeli przyjąć za Zygmuntem Freudem, że „kultura jest źródłem cierpień”¹⁴, to można stwierdzić, że bohaterka *Romantyczności* znakomicie sobie tę kwestię uświadamia. Leonard Neuger zauważa, że „nie wiemy, dlaczego Jasio umarł, ale możemy przypuszczać, że maczała w tym palce niedobra macocha Karusi”¹⁵. Jest to dyskusyjne przypuszczenie. W tekście nie ma żadnych przesłanek na temat tego, czy macocha jest dobra czy zła. Kierując się jednak utrwalonym w kulturze patriarchalnej stereotypem złej macochy, który pojawia się chociażby w licznych, spisanych oraz opracowanych przez Jacoba i Wilhelma Grimmów baśniach¹⁶, można się zgodzić z hipotezą badacza.

Karusia mówi: „Ach! ja się boję!”¹⁷. Strach nie dziwi, ponieważ odwiedza ją zmarły, upiór, ale po chwili miłość zwycięża nad lękiem:

Czego się boję mego Jasieńka?
Ach, to on! lica twoje, oczki twoje!¹⁸

Radość dziewczyny jest oczywista. Akceptuje ukochanego takim, jakim on jest. Zwraca się do niego:

I sam ty biały jak chusta,
Zimny jak zimne dłonie!
Tutaj połóż, tu na łonie,
Przyciśnij mnie, do ust usta!¹⁹

Jest zimny i bladej, ponieważ nie żyje. Istotne jest, że zauważa to dziewczyna, a zatem musiała przynajmniej dotknąć chłopca²⁰. Dwa pozostałe wersy są jednoznaczny

13 *Ibidem*.

14 Zob. S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.

15 L. Neuger, „Ballady i romanse” Adama Mickiewicza – niespełniona szansa romantyzmu polskiego, [w:] idem, *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Katowice 2006, s. 10.

16 Zob. *Braciszek i siostrzyczka*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie braci Grimm*, przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski, Warszawa 1986, t. 1, s. 68-75; *O trzech krasnoludkach w lesie*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 79-85; *Jaś i Małgosia*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 87-95; *Kopciuszek*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 121-131; *Zagadka*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 131-134; *Pani Zima*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 135-138; *Krzak jałowca*, przeł. M. Bielecka, [w:] *Baśnie...*, s. 222-231; *Śnieżka*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 249-258; *Biała i czarna narzeczona*, przeł. M. Bielecka, [w:] *Baśnie...*, t. 2, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, Warszawa 1986, s. 191-195; *Prawdziwa narzeczona*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, t. 2, s. 318-325.

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

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 „Spotkanie ze zmarłym łączy w sobie zachwyty i przerażenie, staje się dotykiem oziębłości, «zimna». [...] śmierć Jasia – dana w bezpośredniej, również aktualnej formie «widzenia» jego «cie-

zaproszeniem do kontaktu cielesnego. Karusia prosi, czy zwracając uwagę na formę wykrzyknienia, rozkazuje: „Przyciśnij mnie, do ust usta!”. Miłość dziewczyny jest bezwarunkowa, szczerza, obsesyjna. Świat bez ukochanego Jasieńka to miejsce, w którym nie warto żyć. Bohaterka utworu zwraca się do kochanka:

Weź mię, ja umrę przy tobie,
Nie lubię świata²¹.

Wyznanie (będące zarazem wezwaniem do ukochanego) jest jednoznaczną prośbą o śmierć. Maria Janion przypomina, że „miłość romantyczna w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią, jest miłością śmierci, bywa śmiercią”²². Bohaterka zarysowuje swoją sytuację ontologiczną, stwierdzając:

Źle mnie w złych ludzi tłumie,
Płacę, a oni szydą;
Mówię, nikt nie rozumie;
Widzę, oni nie widzą!²³

Krukowska podkreśla, że manifestowanie przed tłumem swojego bólu „dowodzi wybuchowego, niewstrzymanego charakteru treści nocnej «strony»”²⁴, warto dodać – wampirycznej²⁵, związanej z wizytami kochanka.

Czytelnik powraca do miejsca z początku ballady – „dzień biały”, „miasteczko”. Dziewczyna znajduje się wśród ludzi, mieszkańców, którzy „szydą” z jej zachowania, z jej widzenia. Co widzi? Jasieńka, którego już nie ma przy niej w sensie fizycznym, ale jest przy niej w wymiarze fantomowym. Z końcem nocy musiał ją opuścić:

Śród dnia przyjdź kiedy... To może we śnie?
Nie, nie... trzymam ciebie w ręku.
Gdzie znikasz, gdzie, mój Jasieńku!
Jeszcze wcześniej, jeszcze wcześniej!²⁶

lesnego» obrazu – nie tylko intensyfikuje miłosną tęsknotę dziewczyny, ale również w tym jej ukierunkowaniu na własną, zapowiadaną śmierć, sprawia, że przyszłość kurczy się, staje się niepewna, przepastna”, M. Lul, *op. cit.*, s. 130.

²¹ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, s. 101.

²² M. Janion, *Fragmety dyskursu miłosnego*, [w:] eadem, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 146.

²³ *Ibidem*.

²⁴ H. Krukowska, *op. cit.*, s. 138.

²⁵ Na temat wampirycznego charakteru Jasieńka pisałem w artykule: „*Romantyczność*” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, seria II, *Zapisy i odczytania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 261-285.

²⁶ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, s. 101.

Obłąkańcza miłość Karusi powoduje, że istnieje w dalszym ciągu obok niej, jako fantazmat²⁷. Narrator stwierdza:

Tak się dziewczyna z kochankiem pieści,
Bieży za nim, krzyczy, pada;
Na ten upadek, na głos boleści
Skupia się ludzi gromada²⁸.

Ten opis zachowania bohaterki najpełniej świadczy o jej życiu fantazmatycznym, na który składa się „kryzys tożsamości”, „dualizm kontrastów”²⁹. Wypada zgodzić się z Aliną Kowalczykową, według której Karusia jest szalona, ma omamy³⁰. Podkreślić należy jednak fantazmatyczne podłoże tego stanu, które jest nierozzerwalnie związane z niezaspokojonym pożądaniem. Ukochany odszedł z pierwszym pianiem koguta, dziewczyna próbowała go zatrzymać, można się domyślać, że coś zostało z jego odejściem przerwane. Niezaspokojenie seksualne to kolejny element, który koreluje z potęgą jej miłości, wpływa na zachowanie relacjonowane przez narratora. W ten sposób realizuje się romantyczne ja, „które piętnuje sobą wszystko, cechuje świat sobą, świat kształtuje, narzuca się światu”³¹.

Neuger stawia hipotezę, że relacja Karusi i Jasiénka „to w pewnym sensie łagodna parafraza *Lenory* Bürgera. Jak wiemy, Mickiewicz w późniejszym okresie do *Lenory* wrócił w balladzie *Ucieczka*”³². Nie sposób odmówić badaczowi racji. Ballada niemieckiego poety pochodzi z 1773 roku, Mickiewicz ją bardzo dobrze znał³³. Wieszcz realizuje podobny schemat powrotu ze świata zmarłych do ukochanej istoty. Jasio przychodzi po Karusię w nocy tak samo jak Wilhelm po Lenorę. Mickiewiczowski bohater nie pozbawia dziewczyny życia, ale Karusia prosi, aby zabrał ją ze sobą: „Weź mię, ja umrę przy tobie”³⁴, można więc przypuszczać, że jej prośba zostanie spełniona.

27 Fantazmat jest „derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów [...] przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to w trybie wartościującym. Lepsze jest «tam», gorsze jest «tutaj». Dlatego marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”, M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 11-12.

28 *Ibidem*.

29 Zob. *ibidem*.

30 Zob. A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień*, [w:] eadem, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, s. 7-19.

31 Zob. [wypowiedź Marii Janion], *Sernica i nieskończoność. Dyskusja*, [w:] *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 84.

32 L. Neuger, *op. cit.*, s. 13.

33 Zob. L. Libera, „*Rękawiczka*”, [w:] idem, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 11; R. Koropeckij, *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2013, s. 42; D. Siwicka, *Bürger Gottfried August*, [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 62-63; J.M. Rymkiewicz, *Ballady*, [w:] *Mickiewicz. Encyklopedia*, s. 36-37.

34 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, s. 101.

Warto wspomnieć, że Juliusz Słowacki także zrealizował motyw Lenory w poemacie *Arab* z 1832 roku. Bohaterką utworu jest dziewczyna, która oczekuje conocnych wizyt wampirycznego kochanka – Solima³⁵; nazwana została przez Germana Ritza „orientalną Karusią”³⁶. Można by ją określić raczej „orientalną Lenorą”, gdyż Lenora pojawiła się w historii literatury prawie pięćdziesiąt lat wcześniej niż Karusia. Warto przypomnieć, że w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu – Wyjazdu z Neapolu* Słowacki pisał:

[...] „Trupi prędko jadą” –
Mówi poeta ballad w *Leonorze*,
Więc na niemieckim chciałbym sięść upiorze³⁷.

Autor *Kordiana* wprost nawiązuje do słynnych słów z *Leonory*: „Umarli jadą spiesznie!”³⁸. Ballada ta cieszyła się popularnością w romantyzmie nie tylko niemieckim³⁹, o czym świadczy wspomniana *Ucieczka* Mickiewicza, która ukazała się w 1832 roku, inspirowana tym właśnie utworem⁴⁰.

Powracając do *Romantyczności* – inność Karusi jest podwójna. Po pierwsze dlatego, że ma kontakt z umarłym przed dwoma laty kochankiem, który przychodzi do niej w nocy. Po drugie – manifestuje swoją seksualność, a z tego wynika kolejny krąg wykluczenia ze społeczności, w której żyje. Wiek XIX, pomimo narodzin ruchu emancypacyjnego, był przesycony patriarchalnym pojmowaniem ról kobiet i mężczyzn. Czesław Miłosz przypominał, że

wiek dziewiętnasty, [...] kobietę umieszczał w tradycyjnym, szlacheckim i patriarchalnym systemie. Nie wyłamywała się z niego kobieta-rycerz jak Grażyna, i panna na koniu, z pistoletami,

35 „Gdy nic milczenia nocy nie poruszy; / Gdy nawet serca, co wzruszone bije, / Zanadto głośnym wydaje się bicie; / On znowu przy mnie, znowu dla mnie żyje. / [...] Potem się zbliża i krwi krople pije”; J. Słowacki, *Arab*, [w:] idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959, s. 148.

36 G. Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2011, s. 18.

37 J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] idem, *Wiersze i poematy. (Wybór)*, Warszawa 1971, s. 210. Kwiryna Ziemia, komentując ten fragment, stwierdza: „upiorem jest narrator, jak umarły za życia i chroniący się w grobach. Być może też zostaje on porwany przez upiory i uwieziony do swojego grobu – jako zapatrzony w umarłych i zdążający ku grobom, na których nie przesiaduje się bezkarnie”, K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 228-229. Warto także przypomnieć, że Bram Stoker podobnie, jak Słowacki, cytuje przywołane powyżej słowa z *Leonory*: „Jeden z moich towarzyszy podróży wyrecytował szeptem wers z Lenory Burgera *Denn die Todten reiten schnell. – I (Bowiern zmarli podróżują szybko.)* Dziwny woźnica niechybnie usłyszał te słowa, ponieważ podniósł na niego wzrok i promiennie się uśmiechnął. Pasażer natychmiast odwrócił twarz, wyciągając jednocześnie dwa palce i żegnając się znakiem krzyża”. B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008, s. 15.

38 G.A. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Łempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, BN II 142, Wrocław 1963, s. 51.

39 Zob. M. Janion, *Panna i miłość szalona*, [w:] eadem, *Kobiety...*, s. 102-134.

40 Zob. A. Mickiewicz, *Ucieczka. Ballada*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, oprac. C. Zgorzelski, t. 2, BN I 66, Wrocław 1986, s. 229-235.

Emilia Plater. [...] Zawody kobiet: służące, prostytutki, szwaczki, nauczycielki, gdzieniedzie literatka. Wszystko to odstępstwa od zwykłego wzoru, małżeństwa, często wskutek różnego rodzaju katastrof, jak powstanie 1863 roku⁴¹.

Ritz z kolei wskazuje, że w wieku XIX „inność przeniosła się na płęć, a konkretnie na kobietę. [...] Romantyzm i awangarda niejako zawłaszczają inność, jako że z pozycji Innego przemawia liryczne Ja, a tekst literacki staje się inną mową”⁴². W balladzie Mickiewicza prosta, wiejska dziewczyna akcentuje swoje erotyczne pragnienia związane z nieżyjącym kochankiem. Tym samym naraża się na ostracyzm ze strony mieszkańców miasteczka. Początkowo, pod wpływem afektu, deklarują oni solidarność z Karusią, ale można przypuszczać, że później znów będzie mogła powiedzieć: „Źle mnie w złych ludzi tłumie”, że z tłumy zostanie wykluczona, przez tłum naznaczona.

Bohaterka *Romantyczności* przejmuje odpowiedzialność za swoją seksualność, a tym samym wymyka się władzy męskiej oraz społecznej kontroli symbolizowanej przez macochę, która należy do zastanego porządku kulturowego. Karusia znajduje się „poza granicę patriarchy”⁴³. Taka postawa musi budzić niechęć, czy wręcz otwarty sprzeciw. W literaturze romantycznej pojawią się podobne przypadki kobiecej transgresji, nawet bardziej radykalne⁴⁴.

Wektor ludowej sprawiedliwości w Mickiewiczowskim cyklu nie jest regulowany przez płęć bohaterów i jej konstrukty kulturowo-społeczne. Słuszna, gdyż warunkowana przez folklorystyczne pojmowanie dobra i zła, kara za popełnione winy spotyka bohaterów i bohaterki. Egzemplifikacjami tej tezy są ballady *Lilije* i *Świtezianka*. W *Lilijach* za zamordowanie męża „złą panią” dotyka surowa kara – zawala się na nią dach cerkwi:

Wstrzęsła się cerkwi posada,
Z zrębu wysuwa się zrąb,
Sklep trzeszczy, głąb zapada,
Cerkiew zapada w głąb⁴⁵.

W *Świteziance* zmienia się płęć karanej osoby, to już nie żądna mordu „Pani na kształt upiora”⁴⁶, ale młodzieniec, który nie dotrzymał przysięgi, zdradził i zawiódł, zostaje skazany na wieczną tułaczkę wokół jeziora:

41 C. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2012, s. 88.

42 G. Ritz, *op. cit.*, s. 100.

43 Nawiązanie do tytułu szkicu Kazimierza Szczuki, *Teoria badań literackich za granicą patriarchy*, [w:] eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 5-27.

44 W opowiadaniu Josepha Sheridana Le Fanu *Carmilla* z 1872 r. wampir manifestuje się w ciele kobiety – tytułowej bohaterki, która uwodzi niewinną Laurę odkrywającą dzięki wampirzycy swoją seksualność. Ojciec dziewczyny radzi się lekarzy i innych mężczyzn (w tym księdza), jak unicestwić bestię. Dokonany zostaje klasyczny rytuał likwidacji krwio pijczyny przeprowadzony skrupulatnie w imię Prawa Ojca. Zob. J.S. Le Fanu, *Carmilla*, przeł. M. Kozłowski, Kraków 1974.

45 A. Mickiewicz, *Lilije. Ballada (z pieśni gminnej)*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, t. 1, s. 177-178.

46 *Ibidem*, s. 166.

Ona po srebrnym płasza jeziorze,
On pod tym jęczy modrzewiem⁴⁷.

Należy zaznaczyć, że – jak stwierdza Leszek Libera – Mickiewicz dokonał obsadzenia „wszystkich kluczowych ról jedną i tą samą postacią”⁴⁸, czyli tytułową bohaterką. Ona inspiruje zbrodnię – kusi młodzieńca pod postacią pięknej dziewczycy, ale on ostatecznie nie musiał się poddać jej urokowi, tylko pamiętać o wcześniej złożonej przysiędze.

Reinterpretacja wątku śmierci głównego bohatera *Świtezianki* pojawia się w filmie *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*⁴⁹, będącego adaptacją opowiadania Prospera Mérimée pod tym samym tytułem⁵⁰. Pastorowi Wittembachowi „żmudzką balladę” *Świteziankę* recytuje tajemniczy hrabia Michał Szemiot. Wszelkie przesłanki wskazują na to, że właśnie on „padnie ofiarą” rusalki symbolizowanej przez Julię Dowgiałło. W kolejnych sekwencjach filmu arystokrata wykonuje chłopski taniec „rusalkę” z przyszlą narzeczoną. Ostatecznie to Szemiot dokona mordu na Julii, a tym samym zmieni się akcent płciowy, nastąpi genderowe przesunięcie: mord ludowo (i mickiewiczowsko) przypisany rusalkę zostanie dokonany nie przez demonicę, ale litewskiego niedźwiedzia – lokisa, którym okaże się hrabia.

Motyw zdrady i kary pojawia się także w *Rybce* – odrzucona i pozostawiona z dzieckiem Krysia odwołuje się do kobiecej solidarności, prosi mieszkające w jeziorze świtezianki o przyjęcie do ich grona:

Dla opuszczonej kochanki
Cóż pozostało na świecie?
Przyjmijcie mię, Świtezianki⁵¹.

Warto przypomnieć, że świtezianki, czyli rusalki ucieleśniają „niezależny, swobodny żywioł kobiecości”⁵².

Demoniczna kobiecość bohaterek *Świtezianki* czy *Rybki* jest połączona z przyrodą. Manifestuje się w naturze i wobec natury, bez niej nie istnieje. Tytułowa świtezianka panuje nad przyrodą jeziora, a sprzyja jej księżyc: wedle słów narratora idzie z chłopcem „przy świetle księżyca”⁵³; ten składa przysięgę „przy świętym księżycu blasku...”⁵⁴; bohaterka kusi go:

47 A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, t. 1, s. 120.

48 L. Libera, „Świtezianka” – *parafraza ballady ludowej*, [w:] idem, *Mickiewicz*, s. 65.

49 *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.

50 Zob. P. Mérimée, *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, przeł. L. Staff, Warszawa 1969.

51 A. Mickiewicz, *Rybka. Ballada (ze śpiewu gminnego)*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, t. 1, s. 121.

52 W. Wenerska, *Rusalki – uosobienia nieznanego potęg natury*, [w:] eadem, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011, s. 43.

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

54 *Ibidem*, s. 116.

Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody,
 – Zanuci czule dziewica –
 Po co wokoło Świtezium wody
 Błądzisz przy świetle księżycy?⁵⁵

Ostatecznie świtezianka pozostanie z nim na wieczność, „przy świetle księżycy”:

Woda się dotąd burzy i pieni,
 Dotąd przy świetle księżycy
 Snuje się para znikomych cieni:
 Jest to z młodzieńcem dziewica⁵⁶.

Można się doszukiwać w tym miejscu ballady śladów mitycznych; w zakończeniu utworu czytamy:

Ona po srebrnym płasza jeziorze,
 On pod tym jęczy modrzewiem⁵⁷,

wywnioskować należy, że bohaterowie znaleźli się w tak zwanej wiecznej terażniejszości. Wieczne teraz wiąże się z czasem mitycznym, w którym następuje „wyjście poza strumień czasu”⁵⁸. W blasku księżycy rozgrywa się punkt kulminacyjny tekstu – świtezianka mści się za niedotrzymanie przysięgi. Kobiety jako podlegające rytmom natury знаły magię księżycową⁵⁹; cudowna właściwość księżycy polegała na periodycznym stwarzaniu i posiadaniu niewyczerpanego życia⁶⁰. W systemach religijnych bóstwa płci żeńskiej patronowały trzem domenom: ziemi, księżycy i płodności⁶¹. W mickiewiczowskiej demonologii księżyc zajmował ważne miejsce, warto przypomnieć, że w *Wykładzie XV z Literatury słowiańskiej* pisał między innymi, że dla upiorów „światło księżycowe ma moc wywabiania ich z grobów”⁶².

Czesław Zgorzelski, komentując instancję narratora występującego w balladach, wskazuje, że

55 *Ibidem*, s. 117.

56 *Ibidem*, s. 120.

57 *Ibidem*.

58 E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 215. „Teraźniejszość wieczności polega na tym, że klasyczny trójpodział czasu przestaje mieć znaczenie, pozostaje «czyste teraz» nie zamieniające się w przeszłość. Inaczej mówiąc, doświadczenie wieczności to przeżycie usytuowania poza czasem, dokonujące się wszakże w czasie”, J. Jakubowski, *Ricoeur a egzystencjalna koncepcja wiecznej terażniejszości*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, s. 76.

59 Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 165-170.

60 Zob. *ibidem*, s. 165.

61 J. Woźny, *Obraz kobiet i mężczyzn w prehistorycznych mitach i obrzędach*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 202.

62 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, wykład XV*, [w:] *idem, Dzieła*, oprac. J. Maślanka, t. 8, Warszawa 1997, s. 189.

sposób rozpoczynania opowieści od pytań zwróconych do siebie samego i do otoczenia mówi wiele o bezpośrednim kontakcie obserwatora ze światem ukazywanego zdarzenia [...] jest to człowiek „tutejszy” dobrze znający czar jeziora, roztropnie ostrzegający Pana na Płużynach bądź też – odwrotnie – lekceważący opinie „starego Andrzeja” [...]. W *Świteziance* wie, kim jest „chłopiec piękny i młody”, [...] a w *Dudarzu* uważa się nawet za współmieszkańca wsi⁶³.

Literaturoznawca nie dodaje jednak do swojego skrupulatnego wyliczenia wniosku, że informacje posiadane przez narratora-obszernika *Ballad i romansów* dotyczą bohaterów męskich. Narratorską wiedzę na temat egzystencji i proveniencji bohaterek utworów pomieszczonych w cyklu najlepiej odzwierciedlają słowa ze wspomnianej *Świtezianki*: „A kto dziewczyna? – ja nie wiem”⁶⁴. Z podobną sytuacją czytelnik ma do czynienia w *Dudarzu*, w którym nie wiadomo, kim jest pasterka, narrator o niej nie informuje:

Przybiegła zgraja, gdzie starzec siedział.
„Co to jest?” – wszyscy pytają;
On nic nie wiedział, może i wiedział,
Ale nie mówił przed zgrają⁶⁵.

Kazimierz Cysewski stwierdza:

Cytowane słowa syntetyzują dwie tajemnice: tajemnicę bytu i tajemnicę człowieka, które można co najwyżej odczuć, [...] Opowiedziane zdarzenie wskazuje na tajemnicę świata, a tajemnica człowieka kryje się w pytaniu: wiedział (a nie chciał lub też nie mógł powiedzieć) czy nie wiedział? [...]. Odpowiedź nie będzie i nie może być udzielona, epistemologia *Ballad i romansów* jest bowiem epistemologią doświadczenia i tajemnicy⁶⁶.

Można przypuszczać, że pasterka jest postacią nie z tego świata, demoniczną, ponieważ nie podlega upływowi czasu, nie starzeje się. Tytułowy dudarz „dziadek, jak gołąb siwy” opowiada historię swego przyjaciela, który „może [...] był z tego sioła”⁶⁷, został odrzucony przez pasterkę i umarł „troską strawiony długą”⁶⁸, wyznając przed śmiercią:

Ale bez żalu schodzę ze świata
Dawno już na nim umarły⁶⁹.

63 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 84.

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

65 A. Mickiewicz, *Dudarz. Romans. (Myśl z pieśni gminnej)*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, t. 1, s. 186.

66 K. Cysewski, „*Ballady i romanse*” – przewodnik epistemologiczny, „*Pamiętnik Literacki*” 1983, z. 3, s. 100.

67 A. Mickiewicz, *Dudarz. Romans...*, s. 183.

68 *Ibidem*, s. 184.

69 *Ibidem*, s. 185.

Kiedy dudarz dokonuje retrospekcji, snuje opowieść o zmarłym dawno przyjacielu, pasterka jest nadal młoda i piękna, wchodzi w relację z młodym chłopcem, o czym świadczą słowa:

Z daleka tylko poznał sukienkę,
Bo w chustce skryła twarz boską,
Jakiś młodzieniec wiódł ją pod rękę⁷⁰.

Tym samym historia zatacza krąg, będzie się powtarzać nieustannie – pasterka wciąż będzie uwodzić chłopców i odrzucać ich uczucia jako *femme fatale*.

Należy dokonać pobieżnej charakterystyki bohatererek *Ballad i romansów*, podzielić je wedle typów, które reprezentują:

Typ	Postać	Ballada
Kobiety demoniczne mszczące się za zło im wyrządzone	dziewczynina	<i>Świtezianka</i>
	Krysia	<i>Rybka</i>
Kobiety doprowadzające mężczyzn do zguby (<i>femme fatale</i>)	Maryła	<i>To lubię</i>
	pasterka	<i>Dudarz</i>
Kobiety przeżywające nieszczęśliwą miłość	Karusia	<i>Romantyczność</i>
Kobiety kierowane żądzą mordu	Pani	<i>Lilije</i>
Kobiety szlachetne i honorowe (idealizowane przez narratora)	Maryła	<i>Kurhanek Maryli</i>
	mieszkanki grodu	<i>Świtez</i>
Kobiety budzące nieuargumentowany przez narratora strach (i obrzydzenie)	pani Twardowska	<i>Pani Twardowska</i>
Kobiety próżne	Marta	<i>Rękawiczka</i>

Jeżeli chodzi o drugi typ: Kobiety doprowadzające mężczyzn do zguby (*femme fatale*) – wydaje się, że jest to zbyt radykalne określenie, wpisujące bohaterkę w patriarchalny wzorzec⁷¹, odrzucona bowiem przez żeńskie postacie *To lubię* i *Dudarza* miłość zakochanych w nich chłopców wcale nie musi być oceniona pejoratywnie, tak jak to się dzieje w świecie przedstawionym ballad, w słowach (i zarazem ocenach) narratora. Pisząc zdroworozsądkowo – do uczuć nikt zmuszać się nie może. Wiek XIX rządził się jednak innymi prawami, kryteriami oraz oceną relacji damsko-męskich niż współcześnie, co znakomicie oddają cytowane powyżej słowa Miłosa. Jarosław Ławski pisze, że

⁷⁰ *Ibidem*, s. 186.

⁷¹ Kultura fallocentryczna postrzega kobietę fatalną jako istotę uwodzącą mężczyzn, doprowadzającą ich do zguby, winną ich klęsk i niepowodzeń egzystencjalnych. Motyw bardzo żywy w kulturze i nieustannie realizowany, chociażby w jednej z ostatnich powieści peruwiańskiego noblisty, zob. M.V. Llosa, *Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki*, przeł. M. Chrobak, Kraków 2007. Maria Janion przypomina, że „Epoka *fin de siècle*’u była okresem wprost wyrojenia się w literaturze i sztuce kobiet fatalnych. [...] nowa fala mitologizacji zła skupionego w takiej kobiecie [...] była odpowiedzią na wzmagające się dążenia emancypacyjne kobiet”, M. Janion, *Femme fatale*, [w:] eadem, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 213.

„Poeta miłości, który jest poetą natury, który pragnie być poetą «wartości», w większym stopniu realizuje jednak w balladach projekt niełatwej, mrocznej antropologii (gdzie wszyscy niemal stają się podatni na pokuszenie), niż jakąś spójną wizję poetyckiej teologii”⁷².

Część żeńskich postaci w *Balladach i romansach* została przedstawiona stereotypowo⁷³, w wymiarze jednoznacznie negatywnym. Pod tym względem najbardziej wymowna jest *Pani Twardowska*. Z tytułową bohaterką nie chce przebywać nawet sam Mefistofeles:

Diabeł do niego pól ucha,
Pół oka zwrócił do samki,
Niby patrzy, niby słucha,
Tymczasem już blisko klamki⁷⁴.

Powyższa konstatacja nie zmienia faktu, iż amerykański biograf autora *Dziadów* Roman Koropecyjkj wprost nazywa pisarza feministą⁷⁵; badacz zaznacza również: Mickiewicz „od początku lat czterdziestych XIX wieku rozpatrywał sytuację kobiet w szerszym kontekście walki o społeczną i polityczną emancypację”⁷⁶. Ławski określa poetę „mistycznym feministą”⁷⁷. Na kształtowanie się wrażliwości emancypacyjnej autora *Pana Tadeusza* wpływ miała „duchowa przyjaźń”, która go łączyła z amerykańską dziennikarką i pisarką feministyczną Margaret Fuller⁷⁸. W historyzoficznym manifestie – *Składzie zasad* z 1848 roku Mickiewicz pisał: „Towarzysze żywota, niewieście, braterstwo i obywatelstwo, równe we wszystkim prawo”⁷⁹.

Konkludując, warto jednak zaznaczyć, że w późniejszej o rok od *Ballad i romansów Grażynie* (1823) oraz w napisanym po upadku powstania listopadowego wierszu *Śmierć pułkownika* (1832) poświęconym Emilii Plater poeta:

72 J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 105.

73 Stereotyp rozumiany jako „utrwalone, popularne wyobrażenie (językowe, literackie, wizualne) dotyczące określonego zjawiska lub grupy społecznej”, który w odniesieniu do kobiet „uznawany jest za wyraz – i źródło – uprzedzeń i dyskryminacji”, I. Kurz, *Stereotyp*, [w:] *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014, s. 520-521.

74 A. Mickiewicz, *Pani Twardowska. Ballada*, [w:] idem, *Wybór poezji*, t. 1, s. 153.

75 Zob. R. Koropecyjkj, *op. cit.*, s. 9.

76 *Ibidem*, s. 450.

77 Zob. J. Ławski, *op. cit.*, s. 717-721.

78 Zob. U. Philips, *Apokaliptyczny feminizm: Adam Mickiewicz i Margaret Fuller*, przeł. M. Świerkosz, [w:] *Gender w praktyce badawczej. Zbiór pokonferencyjny*, red. M. Świerkosz, „uniGENDER” 2010, nr 1, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=04&article=09> [25.11.2015]; R. Koropecyjkj, *op. cit.*, s. 451-455, 460-462, 467.

79 A. Mickiewicz, *Skład zasad*, [w:] idem, *Dziela*, t. 12: *Legion Polski, Trybuna Ludów*, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1997, s. 10.

opiewał kobiece męstwo, co miało potężne znaczenie dla ukształtowania się samoświadomości kobiet w Polsce. Tworzył też legendę ofiarnej kobiety polskiej, legendę, do której często potem Polki się dopasowywały w życiu. W efekcie romantycznych nakazów kobieta polska przyzwyczaiła się do dźwigania ciężarów życia rodzinnego i publicznego w cieniu i milczeniu, byle spełniła się ofiara⁸⁰.

W *Panu Tadeuszu* (1834) obok wyrazistej, wyzwolonej, wyemancypowanej, przekonanej o swojej podmiotowości i nieograniczającej własnych pragnień seksualnych Telimeny⁸¹, czytelnik spotyka podporządkowaną wzorcom patriarchalnym Zosię, która po ceremonii zaręczyn zwraca się do tytułowego bohatera utworu:

[...] rzekła skromnie:
„Jestem kobietą, rządy nie należą do mnie.
Wszakże pan będziesz mężem; ja do rady młoda.
Co Pan urządzisz, na to całym sercem zgoda!”⁸²

Zosia została wychowana w kulturze męskocentrycznej, nawet opieka Telimeny niewiele zdziałała w obszarze świadomościowym. Młoda dziewczyna miała po prostu zostać w przyszłości żoną Tadeusza, w myśl projektu Jacka Soplicy *vel* księdza Robaka, i tak też się dzieje, do tej właśnie roli została przygotowana.

Emancypacyjna wrażliwość autora *Dziadów* była ambiwalentna i warunkowana etapami jego twórczości. Przedstawione powyżej interpretacje stanowią jedynie próbę udowodnienia emancypacyjnego potencjału *Ballad i romansów* – cyklu cennego, chociażby ze względu na znaczenie tego debiutu dla kultury polskiej i jego trwałą obecność w kanonie literackim. Zaprezentowane analizy są również próbą „lektury aktualizującej”⁸³ znaczącego tekstu dziewiętnastowiecznego; ukazania go w perspektywie współczesnej – feministycznej, ale ze szczególnym uwypatnieniem rdzenia antropologii

80 M. Janion, *Kobieta – Rycerz*, [w] eadem, *Kobiety...*, s. 99. Irena Grudzińska-Gross zauważa również: „Tradycyjnie, heroizm pojawia się w obliczu śmierci na polu bitwy, stąd heroiczne kobiety Mickiewicza wyrzekają się swej kobiecości lub ją ukrywają. Heroizm dostępny jest kobietom u Mickiewicza tylko w jednej postaci – Matki Polski stojącej wobec śmierci swych synów (Rollinsonowa) albo przygotowującej ich do poświęcenia życia za ojczyznę (*Do Matki Polki*)”; I. Grudzińska-Gross, *Czy polskość jest polska? O „Grażynie” Adama Mickiewicza*, [w:] eadem, *Honor, horror i klasycy. Eseje, Sejny* 2012, s. 203-204.

81 Notabene, Czesław Miłosz dziwił się: „Telimena, twór tego Mickiewicza, który tkwił w wielowiekowej tradycji seksizmu, czyli przekonania o niższości kobiet, jest dostatecznie złożona i bogata, żeby zasługiwać na osobną poważną monografię, studium obyczajowe, a może poemat na jej cześć”, C. Miłosz, *W stronę kobiet*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 10.

82 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, BN I 83, Wrocław 2015, s. 541.

83 „O żywotności utworu decyduje [...] perspektywa [...] pozwalająca na lekturę niejako ponadczasową, zwykle aktualizującą, ale – odmiennie niż miało to miejsce w dawniejszej lekturze romantyzmu – aktualizującą nie tylko w wymiarze politycznym, ale przede wszystkim egzystencjalnym”, J. Lyszczyna, *Czy i jak czytać romantyków w XXI wieku?*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, nr 8, s. 331-332.

romantycznej, którym był „człowiek wewnętrzny”⁸⁴. Właśnie takimi ludźmi wewnętrznymi jawią się bohaterki *Ballad i romansów* – kierowane, jak Karusia, potęgą własnych uczuć, niezważające na ograniczenia społeczeństwa patriarchalnego.

LITERATURA CYTOWANA

- Baśnie braci Grimm, przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski, t. 1-2, Warszawa 1986.
- Brzozowski J., *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.
- Bürger G.A., *Lenora*, przeł. J. Gamska-Łempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, BN II 142, Wrocław 1963.
- Burzyńska A., Markowski M.P.M., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
- Cysewski K., „Ballady i romanse” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
- Grudzińska-Gross I., *Honor, horror i klasycy. Eseje*, Sejny 2012.
- Jakubowski J., *Ricoeur a egzystencjalna koncepcja wiecznej terażniejszości*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Koropeczyk R., *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2013.
- Kowalczykowa A., *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- Krukowska H., *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011.
- Kurz I., *Stereotyp*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.
- Le Fanu J.S., *Carmilla*, przeł. M. Kozłowski, Kraków 1974.
- Libera L., *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.
- Lłosa M.V., *Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki*, przeł. M. Chrobak, Kraków 2007.
- Lul M., *Mickiewiczowski ład serca. O „Romantyczności”*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
- Lyszczynna J., *Czy i jak czytać romantyków w XXI wieku?*, „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, nr 8.
- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Mérimée P., *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, przeł. L. Staff, Warszawa 1969.
- Mickiewicz A., *Dziela*, oprac. J. Maślanka, t. 8, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Dziela*, t. 12: *Legion Polski, Trybuna Ludów*, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, BN I 83, Wrocław 2015.
- Mickiewicz A., *Wybór poezji*, oprac. C. Zgorzelski, t. 1, BN I 6, Wrocław 1986.
- Mickiewicz A., *Wybór poezji*, oprac. C. Zgorzelski, t. 2, BN I 66, Wrocław 1986.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Miłosz C., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2012.
- Miłosz C., *W stronę kobiet*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bińczyk, Warszawa 1995.
- Neuger L., *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Katowice 2006.

84 M. Janion, *Gorączka...*, s. 44.

- Philips U., *Apokaliptyczny feminizm: Adam Mickiewicz i Margaret Fuller*, przeł. M. Świerkosz, [w:] *Gender w praktyce badawczej. Zbiór pokonferencyjny*, red. M. Świerkosz, „uniGENDER” 2010, nr 1, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=04&article=09> [25.11.2015].
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Rawski J., „Romantyczność” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, seria II, *Zapisy i odczytania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Ritz G., *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2011.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2010.
- Słowacki J., *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *Wiersze i poematy. (Wybór)*, Warszawa 1971.
- Stoker B., *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.
- Walczewska S., *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2006.
- Wenerska W., *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011.
- Woźny, *Obraz kobiet i mężczyzn w prehistorycznych mitach i obrzędach*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
- Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976.
- Ziemia K., *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

FILM

Lokis. Rękopis profesora Wittembacha, reż. J. Majewski, Polska 1970.

O kreacjach bohaterek *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza.

Próba lektury feministycznej

STRESZCZENIE: Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytania: czy sposób artystycznej kreacji bohaterek *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza nosi znamiona optyki patriarchalnej, stereotypowej, czy też wykracza poza granice męskocentrycznego oglądu świata i człowieka? O ile, w jaki sposób i czy w ogóle autor *Pana Tadeusza* zawarł w swoim cyklu poetyckim znamiona wrażliwości emancypacyjnej? Czy bohaterki ballad są kobietami wyzwolonymi od ograniczeń związanych z płcią, narzucanych przez kulturę? Zadaniem niniejszego przyczynku badawczego jest również dokonanie próby „lektury aktualizującej” znaczącego tekstu dziewiętnastowiecznego; ukazania go w perspektywie współczesnej, ale ze szczególnym uwypukleniem rdzenia antropologii romantycznej, którym był „człowiek wewnętrzny” wraz z mistyczną dialektyką tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne.

SŁOWA KLUCZOWE: Adam Mickiewicz – ballady – feminizm – emancypacja – stereotypy.

Heroines' creations in *Ballades and Romances* by Adam Mickiewicz.

An attempt of a feminist reading

SUMMARY: This article attempts to answer the questions: does the artistic creation of heroines *Ballades and Romances* by Adam Mickiewicz bear the hallmarks of stereotypical patriarchal optics or does it go beyond the limits of male worldview and a man in general? To what extent, how, and if actually indeed the author of *Sir Thaddeus* contained in his poetic cycle signs of emancipation sensibility? Are the heroines of ballades women liberated from sex constraints imposed by culture? The purpose of this contribution is also an attempt to make an “updating reading” of a significant nineteenth century text; showing it in contemporary perspective, but particularly emphasizing the core of romantic anthropology which was “inner man” with the mystical dialectic of what was external and what was internal.

KEY WORDS: Adam Mickiewicz – ballades – feminism – emancipation – stereotypes.