

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

Warszawa

O LIRYCZNYM WYMIARZE
UCIECZKI ADAMA MICKIEWICZA

Tak naprawdę o miłości Mickiewicz napisał tylko jedną balladę. Autor, wcielający się w bohatera *Ekskuzy*, który niemal wyłącznie „kocha się i żali”, bardzo wyraźnie dzieli pierwsze ścieżki swojej twórczości¹ na dwie odrębne, ale – być może – czasami się zazębiające: ta pierwsza manifestacyjnie prezentuje nowe, tj. romantyczne postrzeganie i rozumienie świata (jak w większości ballad, jak w ludowych *Dziadach*, jak w orientalizujących i rozległych wyobraźniowo sonetach, jak w *Konradzie Wallenrodzie* czy *Farysie*), ta druga wpisuje się wyraźnie w tradycję liryki bezpośredniej (Kochanowski, Karpiński, Książnin), rozwija się w pewnym ściszeniu, odrywa się od twórczości poprzedników jakby mniej radykalnie, realizując ważny wątek twórczości poety, zwany czasami elegijnym. Używając takiego określenia myślę przede wszystkim o rozrzuconych pojedynczych wierszach, w których pojawia się „ja” nostalgiczne, o utworach z czasów odeskich ochrzczonej elegiami przez samego poetę, również o fragmentach sonetów z 1826 roku wyrażające naznaczonej nostalgiczną zadumą nad przemijaniem i żelaznymi regułami egzystencji, przede wszystkim zaś osobistym doświadczeniem miłości; pragnieniem utrwalenia jej poza czasem.

¹ Pomijam wczesny, klasycyzujący okres twórczości poety.

W ten nurt wpisują się również spore fragmenty IV części *Dziadów*². Cz. Zgorzelski dokonał ogólnej klasyfikacji elegijnej twórczości Mickiewicza³, w dalszym ciągu jednak problematyka tych utworów i sposób ich artystycznego czy estetycznego istnienia domagają się opisu.

Wyodrębnienie takich dwu dróg realizacji Mickiewicza-poety w pierwszym okresie twórczości jest obciążone niedoskonałością każdej schematyzacji, ale nie ulega wątpliwości, że tam, gdzie pojawia się „ja” liryczne prawdziwie uwikłane w czas i własne emocje, doświadczenie bliskości i doświadczenie odrzucenia, rozwija się nurt poetycki nieporównywalny z siłą wyrazu jakiegokolwiek z utworów manifestacyjnie romantycznych. Mówiąc nieporównywalny, myślę – inny – nie mocniejszy, ciekawszy, estetycznie bardziej nośny.

Najprawdopodobniej w okresie rzymsko-drezdeńskim pojawia się *Ucieczka. Ballada*. Jej tematem jest siła miłości. M. Żmigrodzka bagatelizuje utwór⁴, sprowadzając go do rangi wprawki poetyckiej, J. Przyboś, W. Borowy, Cz. Zgorzelski⁵ sytuują tekst na wyżynach osiągnięć twórczych Mickiewicza, zestawiając go czasami z najdoskonalszą z wcześniejszych ballad – *Liliami*⁶. Wszak *Ucieczka* – jak piszą – jest genialną stylizacją na prymityw ludowy, takie rozwiązanie formalne w połączeniu z odmienną niż w poprzednich balladach i wzmocnioną dawką grozy, swoistym rysunkiem bohaterki (różnym od postaci występujących w zbliżonych tematycznie utworach Bürgera i Żukowa⁷), dojrzałością artystyczną, daje w efekcie arcydzieło manifestujące kreatywność Mickiewicza-romantyka. Dla M. Janion zaś bohaterka jest wcieleniem mocnej, świadomej siebie feministki⁸.

² Zob. np. Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 134.

³ Tenże, *Elegijna poezja Mickiewicza*, w: tenże, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

⁴ *Ballady i romanse wobec tradycji niemcewiczowskiej*, „Pamiętnik Literacki”, 1956, zeszyt specjalny: W setną rocznicę zgonu A. Mickiewicza, s. 140.

⁵ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 48-49; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. II, Lublin 1958, s. 253-274; Zgorzelski, *O sztuce*, s. 85.

⁶ Por. np. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, Lublin, 1948, s. 238-239, Zgorzelski, *O sztuce*, s. 218.

⁷ O korespondencjach i zależnościach różnych wersji wątku „Lenory” pisze W. Borowy (dz. cyt.) i ostatnio M. Janion (*Panna i miłość szalona*, w: taż, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 102-134).

⁸ Dz. cyt. Autorka również bardzo wysoko ocenia *Ucieczkę*.

Pytanie pojawiające się nieodparcie: skoro *Ucieczka* jest utworem wyjątkowo o sile uczucia, naznaczonym niezwykle intensywnym ładunkiem ekspresji i liryzmu, to czy na pewno daje się włączyć w szereg wcześniejszych ballad i romansów, II cz. *Dziadów*, *Konrada Wallenroda* – opowiadających świat trochę na podobieństwo schillerowskiego autora naiwnego, w przeciwieństwie do twórcy sentymentalnego, który własny świat poddaje refleksji?

Jak wygląda wobec tego i czy na pewno uda się odnaleźć taki wymiar *Ucieczki*, w którym realizuje się autorskie „ja”, znane np. z wcześniejszych wierszy elegijnych? Bo podejrzewamy, konstatuując zasadniczy problem utworu, że piętno osobistych doświadczeń poety ciąży mocniej na całości kształcie omawianego tekstu, niżeli w poprzednich balladowych ujęciach złożoności świata.

Oczywiście, do istoty liryczności romantycznej należy promieniowanie autorskiej, poprzez podmiotową dla danego tekstu, osobowości, kształtującej przestrzeń epicką utworu, ale w *Ucieczce* poeta daje obraz niezwykle intensywnego w swym wyrazie uczucia, nacechowanego z jednej strony determinacją, z drugiej – powagą nieobecną we wcześniejszych balladach – obecną natomiast w wierszach elegijnych. Obserwujemy w balladzie niezwykle dojrzałość poety-liryka, wymiar epicki czy dramatyczny nie jest w *Ucieczce* tak wszechogarniający jak w *Liliach*. Dostrzegamy tu jednocześnie za przywoływanymi już badaczami⁹ jakieś apogeum możliwości stylizacji na gwara ludową. Problem relacji „ja” – Bóg nie jest rozchwiany jak w okresie przekładów z Woltera, nie umieszcza go autor w ludowych matrycach, jak w balladach i romansach, nie przypomina bajronowskich nastrojów z sonetów odeskich, zostaje natomiast wpisany w pogłębioną i pełną treści obrzędowość katolicką, która, posiadając wspólne miejsca ze znakami funkcjonującymi w obrębie kultury ludowej, pozostaje jednocześnie w ciągu całego tekstu czymś osobnym.

Ucieczka, jak każda ballada tego okresu czerpie z wszystkich rodzajów literackich, ale wystarczy zestawić ją z *Liliami*, by przekonać się, że to krzyżowanie rodzajów odbywa się na innej, niżeli tam, zasadzie i w rezultacie daje odmienny efekt.

W *Liliach* dominuje element dramatyczny; bohaterka uwikłana w wyrzuty sumienia, rytmiczny dialog z sobą i otoczeniem, który w niej samej

⁹ Patrz np. K l e i n e r, dz. cyt., s. 240-241.

niewiele zmienia, sama doprowadza do finałowej katastrofy, będącej dla czytelnika oczywistym następstwem. Sprawa tajemnicy, lirycznego promieniowania utworu sprowadza się w zasadzie do niezwyklej aury: nocy, puchaczy, lilij, również końcowa scena zapadania się świątyni mieści się w oczywistej stylistyce fantazji ludowej. Podstawowy tok ballady wyznacza działanie bohaterki, sprowadzalne do psychologii rozmów z oszalałym sumieniem i widocznych, strukturalnie znaczących, wydzielonych w tekście dialogów. Narrator zaś jest prawie niewidoczny, jego rola ogranicza się do suchej, niemal bezemocjonalnej relacji.

Zdecydowanie inaczej jest w *Ucieczce*. O ile w *Liliach* dominuje pierwiastek dramatyczny, w *Ucieczce*, mimo niezwyklego udratyzowania akcji, najwyższe strukturalne piętro zajmuje żywioł liryczny, kulminujący w potężniejącym znaku zapytania o sprawy ostateczne dwojga bohaterów. Pytanie wyraziście jest pytaniem „ja” opowiadającego, nacechowanym emocją, wyznaczającą podstawowy kierunek ekspresji tekstu. To „ja” w miarę rozwoju wydarzeń staje się niemal tożsame z przestrzenią doznań odbiorcy. Spełnione zostają zatem najważniejsze warunki zaistnienia sytuacji lirycznej.

Podmiot mówiący nie tylko opowiada; jego relacja, zdecydowanie trzecioosobowa, w kilku przynajmniej momentach jakby wykracza poza granice możliwej wiedzy narratora, zwłaszcza gdy mówi się o żywiole uczucia przerastającego wymiar doczesny. Tak dzieje się w słowach upiora:

Moja luba, przytul skronie,
Na twych piersiach głowę złożę,
Głowa moja ogniem płonie
I kamienie ogrzać może¹⁰.

Zgrzebna stylizacja gwarowa zmienia się w tym fragmencie w czystą liryczną ekspresję, nie mającą nic wspólnego z pojęciem (werbalnym) ludu ówczesnego o miłości. Trudno również w całej balladowej twórczości Mickiewicza znaleźć podobny czterowers o miłości. Można natomiast przypomnieć sobie namiętnie emocjonalne fragmenty z IV cz. *Dziadów* czy wierszy o charakterze elegijnym, wypada również skonstatować takie fakty z wcześniejszej twórczości poety, jak pojawienie się w pierwszej wersji wiersza *Do D. D. Elegia* bohatera określanego „piekielnym kochankiem”,

¹⁰ W podobny sposób o tej strofie pisze Borowy (dz. cyt., s. 264). Wszystkie cytaty utworów A. Mickiewicza pochodzą z wydania: t e n Ź e, *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. I-II, Wrocław 1997.

urywka z elegijnego wiersza *Do M****, w którym umarły również powraca do wybranki:

Wtem błyskawica nocna zamigoce:
Sucha w ogrodzie zaszeleszczy grusza
I puszczyk z jękiem w okno zatrzepioce...
Pomyślisz sobie, że to moja dusza.

Powraca też w uwerturze do *Dziadów* wileńsko-kowieńskich, by zaakcentować ostatecznie swoją pożądlivość współobecności w IV części. Wszystkie przywoływane sytuacje miały piętno liryczne indywidualne osobnością wyraźnie korespondującą ze sobą. Nie przypadkiem więc chyba bohater *Ucieczki* wpisuje się w krąg podobieństw wymienionych miłosnych powrotów. Na marginesie można dodać, że w jawnie, aczkolwiek fantastycznie autobiografizującej balladzie *To lubię* powraca również upiór Józio, który:

Porwał, udusił gęszczą dymnych kłębów
W czyścowe rzucił potoki

Ale cokolwiek byśmy nie mówili o podobieństwach, bohater *Ucieczki* pozostaje w związku z partnerką zdecydowaną na wszystko (różni się ona nawet od Grażyny czy Aldony; przypuszczalnie żadna z nich nie szafowałaby zbawieniem w wymiarze wiecznym, co uwyrażnia się zwłaszcza w konfrontacji z *Dziadami* wileńsko-kowieńskimi, wierszami elegijnymi, sonetami), to jest chyba powodem niezwykle „miękkiego” stosunku bohatera ballady do wybranki.

Już w tym momencie dostrzegamy, że oś balladowego napięcia stanowi tu niezwykle połączenie emocjonalnego ściszenia, atmosfery bliskości, czułości i serdeczności między bohaterami z grozą stopniowego zatracania się bohaterki w perspektywie wiecznej. W *Liliach*, tak często traktowanych przez historyków literatury jako utwór poprzedzający *Ucieczkę*¹¹, napięcie jest zorganizowane zupełnie inaczej: poprzez dynamikę wydarzeń, poprzez kolejne decyzje i szarpaninę sumienia złej Pani.

Napięcie w *Ucieczce* w sposób decydujący potęgowane jest i utrzymywane poprzez złożenie i jakby scalenie dziedziny tego, co „ludzkie”, ciepłe, łatwo czytelne dla obserwatora, w planie psychologicznym budujące (np.

¹¹ Z g o r z e l s k i, *O sztuce*, s. 218.

„Słodko, prędko czas ucieka”, zawołania: „mój kochanku”, „moja luba przytul skronie”) z tym, co fantastyczne, groźne, i osacza bohaterów jakby z zewnątrz, choć jest wynikiem ich decyzji. Mikrokosmos układów on-ona, nacechowany intymnością specyficznie Mickiewiczowską – tą z liryki osobistej, emanacją ciepła, powagą bliskości drugiej osoby, zostaje ściśle połączony z wymiarem przerażającej, zimnej obiektywności. Wyrazista nitka personalnego i interpersonalnego ciepła łączy ten wymiar *Uciezki* z wieloma utworami Mickiewicza, najczęściej liryką osobistą, w których podmiot ujawnia się jako niezbędnie potrzebujący faktycznej bliskości drugiej osoby, nie ważne, czy będzie to oczekiwanie obecności przyjaciół, czy wybranki serca.

Ciepłe i pozytywne promieniowanie tej płaszczyzny skontrastowane zostaje z chłodem piekła, które z jednej strony stanowi tu wymiar obiektywny, z drugiej zaś należy do typowego kolorytu romantycznego. Ten kontrast potęguje grozę i czarną, negatywnie mocną ekspresję tekstu, zaś strumień specyficznie Mickiewiczowskiego ciepła decyduje o lirycznej zawartości ballady. To właśnie tutaj dochodzi do powstania miejsca uniwersalizujących się doświadczeń opowiadającego, bohaterów i czytelnika. Warto zwrócić uwagę, że tam, gdzie ujawnia się współczująca, nie tylko relacjonująca osoba narratora („Panno, Panno, czy nie strach?”), przerwany zostaje tok opowiadania tylko po to, by odsłonić uczucia zatroskania o bohaterkę; bezsilną, ale pełną życzliwości próbę zahamowania karkołomnego biegu wydarzeń. Taka retardacja akcentuje bliskość bohaterów, narratora i ...może autora.

Mówiąc o wymiarze emocjonalnym ballady nie można nie zauważyć, że dialogowość tekstu jest tutaj na usługach liryczności. To w dialogach odsłania się zwyczajność i typowość psychologiczna, emocjonalna wyrazistość. Pojawiają się pytania: „Gdzie mnie wiesz? – Gdzie? do domu”. Upiór podaje miejsce podróży w taki sposób, by dla bohaterki zabrzmiało jak najbardziej swojsko. Mówi się też o uczuciach przykrości, niewygody związanej z jazdą:

– Mój kochanku, konia wstrzymaj,
Ledwie dosiedzę na łęku.

I właśnie element indywidualnego, osobowego emanowania w konfrontacji z czarną eschatologią, z jakimś fatum miłości implikuje tak mocny ładunek ekspresji. Dialogi między bohaterami, podobnie jak wcześniej wspomniane

wejścia narratora, opóźniają akcję, oddalają jakby ten ostatni, nieuchronny moment, jakby na chwilę uciekający zostają ocaleni.

Ta oś zasadniczego napięcia, decydująca o aurze emocjonalnej *Ucieczki*, ujawnia się również w konfrontacji dwóch sposobów widzenia:

Co to za smętarz? mój miły?
To mur, co mych zamków strzeże.
A te krzyże, te mogiły?
To nie krzyże, to są wieże.

Ona widzi cmentarz, on mur obwarowujący zamek, ona widzi krzyże, on zamkowe wieże. Ona – Ołtarzyk Złoty, szkaplerze, koronki i krzyżyk wreszcie, a on – worek z przyborami do robót ręcznych, sznurki, kieszonki i ćwiek ze stali. Interpretację upiornego widzenia można prowadzić począwszy od prostej stylistyki mowy uwodziciela po teologiczną wizję diabła, wedle której kuszący fałszywie określa rzeczywistość, by zwiększyć skuteczność niecných działań. Problemu nie da się jednak ograniczyć wyłącznie do *w i d z e n i a*, trzeba go rozszerzyć na inne doznania zmysłowe. Ona mówi:

Zimna rosa mię splukała
Zimno wieje wiatr poranku,
Okryj płaszczem, bo drzę cała.

On replikuje:

Głowa moja ogniem płonie

Konfrontacja odczuwania świata prowadzi do konfrontacji bohaterów, reprezentantów dwóch światów. On – zdeintegrowany osobowościowo: bliski, ciepły, upiorny i piekielny, porywający na śmierć wieczną. Wygląda to trochę tak, jakby ciemne siły nie zawładnęły jeszcze decyzyjnym centrum bohatera; jakby panowały tylko nad jego czynami, „zmuszając” go do bycia wysłannikiem piekieł, a on był również wysłannikiem miłości. A może piekło zostało tutaj w ukryty sposób zaprojektowane egoistycznym:

I na wieki moją bądź!

Bohaterkę w krąg zła wtłoczyła grzeszna decyzja wykorzystania umiejętności więdźmy, po tym rozstrzygającym wyborze kolejne następują w sposób niemal mechaniczny, przybliżając katastrofę. To Borowy, oczywiście,

ma rację w polemice z Klaczką, który wskazując na niezrozumienie biegu wydarzeń przez bohaterkę uniewinnia ją¹².

Bez wątpienia Panna świadomie wybiera posłuszeństwo złu, stąd tak mocny dramatyzm całej sytuacji. Bohaterka respektuje jakby bliższy plan własnej sytuacji egzystencjalnej; miłość zabija w niej czucie i widzenie dalszej perspektywy – zbawienia. Ale nie ulega wątpliwości, że Panna, w odniesieniu do partnera jest osobowością integralną, zdecydowaną na zatracenie w imię miłości i to być może ją ocali; nie należy też zapominać, że ten pierwszy, decydujący krok wymogło na niej pragnienie dochowania wierności. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół: to bohaterka widzi tak, jak widzi narrator, znajduje się poza zasięgiem krzywiącej rzeczywistość perspektywy bohatera, choć podporządkowuje się partnerowi do końca.

On i ona to w dalszym ciągu konfrontacja dwóch obcych sobie światów łączonych aktualnie wyrażanym uczuciem (powtarzające się zwroty; „moja luba”, „mój kochanku”, „okryj płaszczem”, „przytul skronie”), promieniującym na cały plan interpersonalny ballady.

Uczucie aktualizujące się podczas ucieczki jest jedyną pozytywną realnością, która posiada swoją rację (w przeciwieństwie do Norwidowego powiedzenia, że „ból to realność bez racji”). Tylko to łączy dwa światy i jednocześnie pozostaje w ramach zasadniczej emanacji lirycznej tekstu, współtworzy ważny dla ekspresji całości utworu kontrast, jest również wyznacznikiem jedności utworu, determinuje wyrazistość warstwy wygląków (wedle terminologii Ingardena) i zespala pozostałe, nie pomijając warstwy brzmieniowej (sygnalizowane już częste powtórzenia: „moja luba”, „mój kochanku”). Całkowite zdecydowanie bohaterki podczas kolejnych wyborów prowadzi do rezygnacji z krzyża („Krzyż na ziemię padł i zniknął”), po czym już bez przeszkód odsłania się natura i jeźdźca, i świata, ku któremu on zmierza:

Jeździec Pannę wpoły ścisnął,
Z oczu i ust ogniem błysnął,
Rumak ludzkim śmiechem ryknął.
Przeskoczyli cwałem mury,
Biją dzwony, pieją kury.
Nim ksiądz przyszedł na mszę ranną,
Zniknął koń z jeźdźcem i Panną.

¹² B o r o w y, dz. cyt., s. 269, 270.

Bardziej niż pomyślne rozwiązania artystyczne zapewniają balladzie nie tylko rekwizyty kultury ludowej, nie tylko ryczący śmiechem rumak, piejące kury itd., ale chyba w znacznie większym stopniu wyrazista, pozwalająca na pokaźne skróty, wzmagająca dynamikę całości symbolika chrześcijańska (nie jest to oczywiście jedyna jej funkcja).

W wymiarze semantycznym symbole te pełnią znacznie ważniejszą rolę niż ornamentyka ludowa. Ta ostatnia jest ważnym czynnikiem motywacyjnym (czary, wiedźma), a także współtworzy koloryt charakterystyczny dla epoki. Rekwizytornia wyobrażeń ludowych, przesądów, jest ożywiana przez opowiadacza, zaś zasób symboli religijnych staje się niezbędnym, kiedy tok epicki dociera do wierzchołka tej artystycznej konstrukcji, kiedy kończą się „kompetencje” narratora i czytelnik wchodzi w przestrzeń ryzykownie przez Ingardena określoną jako przestrzeń jakości metafizycznych¹³. Tutaj odnajdujemy miejsca lirycznej emanacji utworu, tu splatają się i konsolidują doświadczenia wyrażane przez podmiot mówiący i doświadczenia czytelnika. Jak pisze M. Bachtin:

Elementami najbardziej stabilnymi, a jednocześnie najsilniej emocjonalnymi, są symbole. [...] Ścisłe semantyczny aspekt dzieła, czyli z n a c z e n i e jego elementów (pierwszy etap rozumienia), jest w zasadzie dostępny dla każdej indywidualnej świadomości. Natomiast aspekt wartościujący – znaczeniowy (w tym również symbol) znaczy jedynie dla jednostek związanych jakimiś wspólnymi warunkami życia [...], a w najwyższym stadium prawdziwymi węzłami braterstwa. Dochodzi tu do z e s p o l e n i a, a na wyższych etapach – zespolenia w obliczu w a r t o ś c i n a d r z ę d n e j (w skrajnym przypadku – absolutnej)¹⁴.

Chodzi tutaj o dwie kwestie. Po pierwsze: obecność tak wyrazistych strukturalnie symboli, tak znaczących w rozwoju tekstu jest połączona z emocjonalną nośnością projektowaną przez osobowe nadawcze centrum utworu, co w efekcie prowadzi do wzmożenia liryczności. Po drugie: ożywienie owego bachtinowskiego aspektu wartościującego-znaczeniowego w każdej sytuacji, a więc i w *Ucieczce* jest możliwe jako rezultat odpowiedzi

¹³ Por. również: A. T y s z c z y k, *Koncepcja jakości metafizycznych. Próba interpretacji*, w: t e n ż e, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii Romana Ingardena*, Lublin 1993, s. 57-100.

¹⁴ *W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, w: t e n ż e, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 519.

emocjonalnej. Po analizach Schelera i Hildebrandta¹⁵ nie mamy wątpliwości, że najbardziej uniwersalną reakcją na wartość jest właśnie uczucie.

W tej sytuacji niemożliwe wydaje się ominięcie problemu odbiorcy zdolnego do projektowanej przez tekst odpowiedzi. Bo wtedy dopiero zrealizuje się estetyczna pełnia ballady, kiedy – jak mówi Bachtin – dojdzie do „zespolenia” osoby powołującej do istnienia świat wartości w *Ucieczce* i odbiorcy „w obliczu w a r t o ś c i n a d r z ę d n e j”. Jest to najwyższe „piętro” liryczne w balladzie, rozwijające się w miarę posuwania się akcji, wyraźnie progresywne; upuszczenie przez bohaterkę książki do nabożeństwa nie wprowadza jeszcze tej lirycznej, jednocześnie pełnej grozy podniosłości, co następująca później decyzja bohaterki, by pod wpływem sugestii kochanka pozbyć się różańca:

– Sznur przeklęty! sznur zniecka
Rumakowi miga w oczy,
Patrz, jak zadrżał, bokiem skoczy.
Moja luba, rzuć te cacka. –

Niewątpliwie dla odbiorcy, który wespół z nadawcą faktycznie jednoczy się wobec nadrzędnej wartości, jaką stanowi ucieleśniony w obrzędowości katolickiej wymiar sakralny, wersy: „Sznur przeklęty! sznur zniecka / Rumakowi miga w oczy”, będą miały inną siłę ekspresji niżeli dla kogoś, kto pozbawiony jest wewnętrznych, pozytywnych doświadczeń w obrębie tych symboli.

Jeszcze inaczej w kolejnym, trzecim już fragmencie, stanowiącym punkt kulminacyjny utworu. Jak w dwu wcześniejszych węzłowych punktach dramatycznego napięcia, tak i tu symbol stanowi ośrodek lirycznego wyrazu.

Jaki masz tam ćwiek ze stali? –
– To krzyżyk, co matka dała. –
– Ten krzyżyk ostry jak strzała
Twarz mi rani, skronie pali.
Precz mi z tym ćwiekiem ze stali.

Krzyżyk „co matka dała” jest tutaj fragmentem zbawczej przestrzeni ewangelicznej (w myśl słownikowej definicji symbolu), jest również, co

¹⁵ D. von Hildebrandt, *Serce. Rozważania o uczuciowości ludzkiej i uczuciowości Boga – Człowieka*, przeł. J. Koźbiał, Poznań 1987, s. 42-44, M. S ch e l e r, *Istota i formy sympatii*, tłum., wstęp i przypisy A. Węgrzecki, Warszawa 1987.

mniej ważne ale wyraźnie obecne, częścią uczuciowego związku bohaterki z domem rodzinnym i matką. Ta relacja zostaje zaakcentowana. Lirycznie: wzmacnia podczas czytelniczej percepcji odczucie zakorzenienia bohaterki w jej przeszłości. Naoczne (dla czytelnika) zerwanie z nią staje się tym mocniejsze. Odbiorca zyskuje jakiś dodatkowy wymiar percepcji, pamiętając o ujawnianych w tekstach poety emocjonalnych związkach z matką, domem rodzinnym np. w IV cz. *Dziadów*.

Krzyż, najmocniejszy symbol obecny w *Ucieczce*, decydujący o krytycznym momencie pędu na zatracenie, jest możliwy w przestrzeni estetycznego oddziaływania wyłącznie jako implikacja przeświadczeń aksjologicznych osoby mówiącej, pokrywających się z przeświadczeniami czytelnika. W taki sposób tylko może dojść do ożywienia aury lirycznej, decydującej o indywidualnym obliczu ballady.

Pojawienie się krzyża w najważniejszym strukturalnie momencie kładzie kres filmowi wydarzeń („Zniknął koń z jeźdźcem i Panną”). Następuje cisza. Jej nagła, choć w jakiś sposób przewidziana obecność służy gwałtownemu wyzwoleniu się ładunku lirycznego. Zmiana scenerii, tempa pojawiania się nowych obrazów powoduje obsunięcie się kurtyny przed krajobrazem jakby z *Nocy Younga*:

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

Doświadczenie przeraźliwej ciszy, bo eksponowanej w zetknięciu z kulminacją galopady bohaterów („Jeździec Pannę wpoły ścisnął, / Z oczu i ust ogniem błysnął, / Rumak ludzkim śmiechem ryknął. / Przeskoczyli cwałem mury, / Biją dzwony, pieją kury”./) jest udziałem osoby relacjonującej, która stoi wewnątrz zastygającego pejzażu.

Te cztery wersy zdają się należeć do innego już porządku. Uderzająca jest zwłaszcza siła i czystość liryczna wynikająca z unieruchomienia spiętrzonego jakby czasu. Osoba relacjonująca i autor zaczynają zbliżać się do siebie w nieruchomej scenerii, stanowiącej ślad minionej miłości. Atmosfera poezji ruin i grobów odżyła w mocno zindywidualizowanym kształcie; nakreślona ascetycznie, kilkunastu słowami; sposobem ekspresji symbolicznej i esencjonalnością mimowolnie jakby zapowiadająca strofikę *Nad wodą wielką i czystą*. Bachtinowskie zdanie o emocjonalnej nośności symbolu każe nam zwrócić uwagę na ten ważny fragment lirycznej komu-

nikacji, przestrzeń istotnego porozumienia między „ja” mówiącym i odbiorcą.

W wersji drugim dzięki konstrukcji chiasmowej zostają wydobyte i wyraziście zaakcentowane „krzyże” i „głazy” („Stoją krzyże, głazy leżą”). Kontynuując myśl o elegijnym piętnie końcowego fragmentu *Ucieczki*, zwracamy uwagę na znaczeniowy potencjał „głazu”, który jest tu po prostu pomnikiem; upamiętnieniem człowieka przez ludzi i dla ludzi. Taki sposób pamiętania – ludzki więc ułomny (pamiętamy: „głazy leżą”) przeciwstawiony jest sakralnemu porządkowi pamięci. Wszak: „Stoją krzyże”. Tylko nad świeżą mogiłą krzyż nie widnieje, domniemywać możemy, że grób nie został również przypieczętowany głazem. Czyżby bohaterowie znaleźli się poza Boską i poza ludzką pamięcią, pozostawieni jedynie relacji współobecnego wydarzeniom opowiadacza, któremu sytuacja kochanków jest podejrzanie bliska?

Ale po chwili strukturalnego milczenia dorzucone zostają jeszcze dwa wersy, wypowiedziane jakby przez inną osobę, z odmiennym lirycznym, a raczej epickim oddechem; charakterystyczny czas przeszły, w przeciwieństwie do wcześniejszych trzech wersów, w których obowiązuje czas teraźniejszy, tworzący podstawę aktualizacji; krótsze o jedną sylabę wiersze, wyrazistszy, męski rym i jakby powrót narratora, mającego nieco więcej wspólnego z ludowym relacjonowaniem wydarzeń niżeli youngowski poprzednik z wcześniejszych wersów.

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

Nad innymi grobami stoją krzyże, nad tym s t o i ksiądz. Dzięki czasownikowi „stać” (niosącemu tutaj znaczenie życia, i to życia emanującego wzwyż, w przeciwieństwie do „leżeć”, tzn. być martwym) w sakralne promieniowanie znaczenia krzyża wpisany zostaje również ksiądz, który wykonuje tutaj bardzo konkretną, wydawałoby się zrutynizowaną, bo zobaczoną poprzez optykę ludową, czynność. Ale warstwa znaczeń jest tu ewidentnie jednolita: wszak stojące krzyże, ksiądz i msza „za dwie dusze” to wymiar życiodajnego krzyża, który zaistniał w czasie historycznym i jako najdoskonalej aktualizująca się pamiątka powraca w codziennej liturgii.

Spotykają się więc w końcowym fragmencie: wspomniany i rozpamiętywany czas wydarzeń ballady (postawa osoby mówiącej z wyróżnionych czterech wersów, zadumany, „długo stojący ksiądz”), uniwersalny, ogólny czas

ludzki – bez perspektyw i czas sakralny – ucieleśniony w ofierze krzyża – w ostatecznych konsekwencjach nie będący już czasem – jeśli uwzględnić kantowską formułę, że czas jest funkcją zmysłów.

Opowiadacz spogląda w ziemię „świeżo ruszoną” z nadzieją, a końcowy węzeł różnorodnego pamiętania, odgrywający tak znaczącą rolę w całości kompozycji, nie pozwoli na bagatelizację semantyki i siły oddziaływania ostatnich dwóch wersów.

Zważywszy, że ludowe dla Mickiewicza było sposobem na wydobycie tego, co uniwersalne, bo doświadczone wielokrotnie, nie traktujemy rzeczywistości duchowej, otwieranej przez *Ucieczkę* w kategoriach przestrzeni fantazmatycznej, nie sądzę również, by w ten sposób dokonana została imputacja jakichkolwiek treści autorowi, który wedle poetyckiej relacji Norwida miał powiedzieć:

Nie patrzy dziś sztukmistrz, albo wejrzenia k temu nie ma,
By uważał postać i lica córki zakonnej,
G d y, p r z y j ą w s z y S a k r a m e n t, o d o ł t a r z a
s t o p n i o d c h o d z i –
Ż r ó d l i s k a s ą t a m! – Dziadów autor, pomnę
[jak to mówił ze mną¹⁶].

Wobec tak częstych akcentów kładzionych przez badaczy na faktycznych czy domniemanych wątkach heterodoksyjnych poety, wypada skonstatować jego, częstsze chyba, absolutne współbrzmienie z prawdami fundamentalnymi doświadczanymi przez prostych i naiwnych, jednocześnie mieszczące się w tzw. ortodoksji, daleko od granicy, za którą rozpoczyna się śliska finezja heterodoksji.

Oczywiście, problem ten ważny jest tu o tyle, o ile wiąże się z artystycznym i estetycznym statusem omawianej ballady, o ile służy wydobyciu i oświeceniu mechanizmów wzmagających ekspresję utworu.

Wśród argumentów potwierdzających powstanie ballady w okresie rzymsko-drezdeńskim może znaleźć się więc i ten, że powaga treści obecnych w *Ucieczce*, związanych z duchowością jednostki, ich dojrzałość koresponduje w sposób może mało uchwytany, ale zdecydowany z wymową takich

¹⁶ C. N o r w i d, *Do Bronisława Z.*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. II, cz. 2 – *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 237-238.

wierszy jak *Do M. Ł. W dzień przyjęcia Komunii św., Arcy-Mistrz, Rozmowa wieczorna, Mędracy, Rozum i wiara*¹⁷.

Wykryształowane i dojrzałe podejście do problemów duchowości, spraw nadprzyrodzonych (Kleiner np. podkreśla krytyczny stosunek do obrzędów więdźmy¹⁸) łączy się w balladzie w sposób niezwykle ostry z maksymalistycznym pojmowaniem miłości. Komplikacje wynikające z tego spotkania decydują o ciężarze estetycznym utworu. Stanowią o aurze typowej dla liryki osobistej Mickiewicza, w wielu wypadkach określanej jako elegijna. Znamię elegijności przejawia się w emocjonalnym nacechowaniu i poszczególnych fragmentów, i całości tekstu, w niezwykłej, również nieobojętnej dla naszych uwag wiedzy narratora o sile uczucia i sposobie przeżywania bohaterów. W ten sposób faktycznie upłynnione zostają granice między osobą mówiącą, bohaterami i „ja” autorskim, zatrzymującymi się nagle w youngowskim pejzażu, w elegijnej atmosferze pracy pamięci. Prześwit krzyża zaś pozwala na zaistnienie n a d z i e i, która tym bardziej podkreśla liryczne i osobiste w *Ucieczce*, bo w wymiarze obiektywnym świata zdarzeń ballady jest przecież niemożliwa.

LA DIMENSION LYRIQUE DU POÈME *LA FUITE (UCIECZKA)*
D'ADAM MICKIEWICZ

R é s u m é

L'étude est consacrée à *La Fuite*, ballade tardive de Mickiewicz, qui, à côté de caractères romantiques typiques (stylisation destinée à créer l'atmosphère du primitivisme populaire, éléments d'épouvante et d'horreur), présente un façon de vivre le monde et la proximité d'une autre personne, qui n'est pas sans rappeler la façon observée dans la poésie lyrique directe antérieure et dans les poèmes élégiaques de la période russe. La mise en rapport en apparence facile de *La Fuite* avec *Les Lys (Lilie)* révèle une qualité émotionnelle extrêmement intense de la première ballade. La dimension épique n'y est pas aussi omniprésente que dans *Les Lys*.

¹⁷ Używając pojęcia „dojrzałość”, myślę o tych zmianach w rozumowaniu poety, które zaszły od okresu młodzieńczego Mickiewicza. Daleka jestem od jakichś całościowych konstatacji w tej dziedzinie, tym bardziej, że sporo i rozstrzygająco na ten temat napisał już M. Maciejewski („Ażeby ciało powróciło w słowo”. *Próba kerygmaticznej interpretacji liryki religijnej Mickiewicza*, w: „Ażeby ciało powróciło w słowo”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991).

¹⁸ K l e i n e r, dz. cyt., s. 239-240.

Apparaissant dans la ballade analysée la question ayant trait aux choses dernières des deux héros est une question du „moi” qui raconte, question marquée par le sentiment qui détermine la direction principale de l’expression du texte.

L’axe de la tension de la ballade, c’est ici l’union peu commune de l’estompement émotionnel, de l’atmosphère d’intimité et de tendresse entre les personnages, et le terrifiant plonger de l’héroïne dans l’éternité. Le courant de chaleur spécifiquement mickiewiczien décide du contenu lyrique du poème, tout en étant le lieu d’expériences qui s’universalisent, expériences du narrateur, des héros et du lecteur.

Le symbolisme chrétien joue dans cette ballade un rôle important (plus important que l’ornementation folklorique). A la lumière des observations de M. Bakhtine sur la portée émotionnelle du symbole, apparaît ici toute l’importance du problème du récepteur capable d’une réponse projetée par le texte.

L’analyse du dernier fragment de la ballade amène l’auteur à des remarques sur l’empreinte élégiaque du poème; dans le fragment final, un rôle important revient au paysage de la nuit et des tombeaux, à l’atmosphère du travail élégiaque de la mémoire. S’y inscrit aussi le symbole de la Croix, Souvenir parfait, qui introduit l’élément de l’espérance dans la partie finale.

Traduit par Alfons Pilorz