

WACŁAW BOROWY

O „UCIECZCE” MICKIEWICZA

Ballada *Ucieczka* jest utworem stylizowanym. Podobnie jak niektóre z ballad ogłoszonych przez Mickiewicza w zbiorze z r. 1822. Podobnie jak niektóre z jego utworów późniejszych, np. *Farys*.

Farys jest monologiem śmiałka arabskiego, ukształtowanym w charakterystycznym stylu orientalnym. *Ucieczka* to opowiadanie włożone w usta jakiegoś narratora ludowego z dawnych czasów:¹ „stylizacja na prymityw ludowy”, jak się arcyszczęśliwie wyraża Juliusz Kleiner.² Narrator ten mówi ze spokojem epickim:

*Księżę ucztuje we dworze,
A Panna płacze w komorze*

itp.; ale parę razy okazuje bliższe przejęcie się wypadkami, wyraża współczucie (nawnie zresztą) z bohaterką opowieści („Biada wdziękom, biada zdrowiu”), albo zwraca się do niej z pytaniem: „Panno, panno, czy nie strach?” A kiedy mówi o oczekiwanym po niej spełnieniu obowiązku religijnego, to sam się też zdaje w tym oczekiwaniu uczestniczyć:

¹ Wzmianka o „górze Mendoga” zdaje się wskazywać na czasy, kiedy między Polską a Litwą toczyły się jeszcze krwawe walki. Bohater to rycerz polski najwidoczniej, który zginął na wyprawie do Litwy i pogrzebany został pod Nowogródkiem: „в Литве, краю чужом”, jak się wyraża spokrewniona z mickiewiczowską balladą Żukowskiego.

² Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, 1948, t. II, 1, s. 240.

*Książ w konfesjonale siedzi,
Czas, o córko, do spowiedzi!*

Utwór ma prostotę i surowość pieśni ludowej, chociaż w zakresie środków, którymi osiąga nastrój, wychodzi daleko poza tradycyjne zasoby pieśni ludowej. Dość wspomnieć o krajobrazie.

Udział pierwiastka krajobrazowego, plastyka w nim osiągnięta (za pomocą nielicznych wyrazów) — to znów rys zbliżający *Uciezkę* do *Farysa*. Ale zbliża te utwory i rys inny, istotniejszy: jak *Farys* jest obrazem straceńca, który życie za nic waży, byle mógł zakosztować rozkoszy utwierdzenia się w swojej odwadze, tak *Uciezka* roztacza przed nami w swoim surowym opowiadaniu obraz straceńczego także (straceńczego w o wiele jeszcze większej mierze!) zapamiętania się w miłości. Bohaterka bowiem tej ballady nie tylko łatwo się oswaja z niebezpieczeństwem grożącym jej zdrowiu i życiu, ale waży się na zatrącenie duszy, byle się nie rozstać z kochankiem.

Ta straceńczość jest własnym motywem Mickiewicza wprowadzonym do artystycznego opracowania wędrownego wątku balladowego. Bo tematycznie *Uciezka* jest spokrewniona z całym mnóstwem utworów zarówno w literaturze ludowej jak artystycznej. Od niepamiętnych czasów znane są podania o powracaniu umarłych (w tej czy innej postaci) na ziemię a przede wszystkim o wracającym do życia zmarłym kochanku³. Znane więc jest podanie o Protesilaosie, co zginął pod Troją⁴, a któremu bogowie wskutek zaklęć i czarów jego żony Laodamii pozwolili wrócić na trzy godziny do życia; opuszczona po raz drugi przez umiłowanego Laodamia pozbawia się życia. Dość podobna jest powieść

³ Wylicza te podania J. Sozonowicz w pracy „Ленора” Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии европейской и русской, Warszawa 1893. Liczne są między innymi podania, mówiące o oddziaływaniu na byt zaświatowy zmarłych boleści i rozpacz ich bliskich.

⁴ *Ilias*, II 700. Ten sam motyw opracował epicko Stasinós Eurypides w zaginionej tragedii *Protesilaus*, a za nimi inni, m.i. Owidiusz, *Heroides* XIII. Tragedię Eurypidesa rekonstruował z fragmentów w w. XIX F. G. Welcker (zob. Sozonowicz, *jak wyżej*, s. 78 i nast.).

skandynawskiej *Eddy* (starszej, spisanej w XI w.) o bohaterskim Helgi i jego żonie Sigrunie⁵. Podobny jest i wątek starej ballady angielskiej *Sweet William's Ghost*. (Duch zmarłego kochanka zjawia się, żądając, by mu narzeczona zwróciła dane słowo; narzeczona nie chce o tym słyszeć: pragnie, by kochanek poszedł z nią do kościoła i wziął ślub; wreszcie daje się przekonać, że rozmawia z umarłym; zwraca mu słowo, ale chce iść z nim i położyć się w grobie koło jego trumny; kiedy wyraża to pragnienie, pieje kogut; duch Wiliama znika; wierna Margreta nie przetrzymuje rozstania i pada martwa). Nie ma prawie kraju europejskiego, w którym by nie były w pieśniach czy w baśniach znane warianty tego tematu. Są i warianty polskie; po raz pierwszy podał o nich wiadomość Krystyn Lach-Szyrma (w „Pamiętniku Naukowym”, 1819, t. II, s. 277 i nast.); później ogłoszono liczne inne (w niektórych słyszy się już wyraźne pogłosy utworów literackich). Łukasz Gołębiowski w dziele *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony*, 1830 (s. 171) podał wiadomość o „powieści ludu wierszami o upiorach” i przytoczył z niej cztery wiersze:

*Księżyc świeci,
Martwiec leci,
Sukieneczka szach, szach, szach,
Ponieneczko, czy nie strach?*

Wypowiadano wiele razy domysł, że Mickiewicz znał tę właśnie pieśń lub podobną, mówi bowiem w przypisku do *Ucieczki*: „Niniejszą balladę ułożyłem podług piosnki, którą niegdyś słyszałem w Litwie śpiewaną po polsku. Treść i układ zachowałem wiernie, ale wierszy gminnych ledwie kilka zostało mi w pamięci i te służyły mi za wzór stylu”⁶.

⁵ W *Eddie* nie ma czarów; Sigrun tęskni; pewnego dnia Helgi się zjawia z orszakiem, oświadczając, że pozwolili na to bogowie; po rozstaniu Sigrun tęskni tak, że wkrótce umiera.

⁶ O polskich wariantach wątku mówi między innymi również Sozonowicz, *op. cit.*, s. 157 i nast.

Zupełne zestawienie polskich odmian i ich klasyfikację można dziś znaleźć w znakomitym repertorium Juliana Krzyżanowskiego *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, 1947, pod nr 365. Tamże obszerna bibliografia i wiadomości o występowaniu wątku w folklorze ludów sąsiednich.

Dziś wątek ten nazywany jest na ogół wątkiem Lenory — od tytułu ballady Gotfryda Augusta Bürgera *Lenore*, która się stała najgłośniejszym jego upostaciowaniem w literaturze artystycznej. Ogłoszona w r. 1773, rychło otoczona została zachwytem, naprzód publiczności literackiej w Niemczech, a potem w innych krajach. Na angielskie przełożył ją Walter Scott; w Rosji została (1808 r.) sparafrazowana — ze zmianą kolorytu lokalnego — przez Żukowskiego (pt. *Ludmiła*). Nie trzeba było długo czekać i na przeróbki polskie. J. U. Niemcewicz w zbiorze *Bajek i powieści* (1820, II, 175) zamieścił balladę *Malwina*, której treść „w głównych momentach jest wiernym odbiciem *Lenory*”⁷. Wcześniej jeszcze (bo w „Pamiętniku Naukowym”, 1819 r. I s. 358 - 366) ukazało się „naśladowanie *Lenory Bürgera*” przez Krystyna Lacha - Szymę pt. *Kamilla i Leon*, uzupełnione (w t. II s. 275 - 282) *Uwagami nad balladą Bürgera Lenora*. A jeszcze o rok wcześniej (1818) Tomasz Zan czytał na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów swoją *Nerynę*⁸, która jest przeróbką *Ludmiły* Żukowskiego.

W korespondencji filomatów nazwisko Bürgera występuje nie-jeden raz. Mickiewicz w „przemowie” do *Ballad i romansów* (1822) wspominał o epokowym znaczeniu *Lenory* dla literatury niemieckiej, a w napisanym równocześnie na prośbę Odyńca artykule o Bürgerze (drukowanym we wstępie do osobnego wydania Bürgerowskiego *Myśliwca* w przekładzie Odyńcowym 1822 r.) wyraził się o niej, że jest „słusznie zwana królową ballad”.

Posypały się i modyfikacje wątku. Do głośniejszych należała ballada o „dzielnym Alonzu i pięknej Imoginie” (*Alonzo the Brave and Fair Imogine*), włączona do popularnej w końcu XVIII w. powieści sensacyjnej Matthew Gregory Lewisa *The Monk* (1795). Naśladował ją Niemcewicz w „dumie” *Alondzo i Helena*⁹. Motywy

⁷ Tad. Cieszewski, *Bürger w Polsce*, „Alma Mater Vilnensis”. Biblioteka. II. Wilno 1932, s. 67 i nast.

⁸ *Neryna* była drukowana dopiero 1824 r. w „Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”, Wilno VI, 149 (zob. J. Kallenbacha *Kilka słów o balladzie Neryna*, „Rozprawy i Sprawozdania z posiedzeń Wydz. Fil. A. U.” t. XIII, 1889, s. 297 i n.).

⁹ W t. *Pism różnych wierszem i prozą*, Warszawa 1803, s. 491. Zob. J. Kleiner: *Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*. *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925.

powrotu umarłego łączy się tu z motywem kary za złamane słowo. Helena przysięgła wierność Alondzowi, ale gdy ten długo nie wracał, wyszła za mąż za innego. Podczas uczty weselnej zjawia się Alondzo i porywa tę, co go tak rychło zapomniała. Wśród scenerii rozstępującej się ziemi, gasnących światel, piekielnych jęków i szczęku łańcuchów oboje zapadają w przepaść, „widać koło nich larwy tańczące”, które piją krew i wołają:

*„Para niech żyje szczęśliwa:
Mężny Alondzo, Helena fałszywa”.*

Otóż motyw niewierności jest zupełnie obcy wątkowi *Lenory*. Zarówno poemat Bürgera jak utwory poezji ludowej, które dostarczyły pożywki jego fantazji¹⁰, mówią właśnie o miłości niezachwianie wiernej i tak mocnej, że nie liczy się z granicą stworzoną przez grób.

W utworze Bürgera bohaterka, gdy jej narzeczony nie wrócił z wojny, popada w rozpacz, bluźni, odpycha z szyderstwem perspektywy szczęścia niebieskiego, wzywa tylko śmierci, która by ją z kochankiem połączyła.

W jej lamentacjach, wypełniających kilka zwrotek ośmiowierszowych (całość utworu liczy 256 wierszy), mamy takie wyrażenie — jak: Bei Gott ist kein Erbarmen; Gott hat an mir nicht wohlgetan; O Mutter, Mutter! was mich brennt, das lindert mir kein Sakrament; Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!

I oto spotyka ją kara (do której autor przygotował nas swoim — bezpośrednio wyrażonym — zgorszeniem). Przybywa nocą kochanek — w dziwnej postaci, która stopniowo coraz wyraźniej ujawnia w nim upiora. Kochanek ten władczo zabiera ją na koń, w szalonym galopie wśród nocy przebywa z nią ogromne przestrzenie, wsi i miasta, góry i rzeki, lasy i pola pełne strasznych widoków, które jeszcze straszniejszymi czynią jego potępieńcze okrzyki i szyderczo przerażające zapytania; — aż wreszcie stają na cmentarzu. Rycerz w tej chwili zamienia się w kościotrupa, koń się wspina, parska ogniem, i obaj z jeźdźcem zapadają się pod ziemię. Drżące serce Lenory kołacze się między życiem a śmiercią (Le-

¹⁰ Zob. wstęp A. Sauer'a (str. LV) do wydania *Gedichte Bürgera* w *Kürschner's National-Literatur*, 78 Bd.

norens Herz, mit Beben, rang zwischen Tod und Leben). W świetle księżycy splywa na ziemię tańczące koło duchów i „wyje” (heulten) pieśń ze słowami nauki: „Cierp w milczeniu, choć nawet serce pęka. Nie wadź się z Bogiem w niebie! Zbyłaś teraz ciała; Bóg bądź taskaw dla twojej duszy”:

*„Gedulđ! Gedulđ! Wenn's Herz, auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig”.*

Podobnie rzeczy się odbywają w *Ludmile* Żukowskiego. Taka sama rozpacz bohaterki, takie same jej wyrzekania i bluźnierstwa; takie samo zjawienie się upióra; taka sama szalona jazda z rychło namówioną kochanką; takie samo straszenie jej co chwila przez potępieńca; i tak samo kochanka mu nie dowierza, aż dopiero wypadki na cmentarzu stają się dla niej nieodpartą a przerażającą rewelacją. Okropności ostatniego momentu są tu jeszcze powiększone i bohaterka przez Bürgera pozostawiona między życiem a śmiercią, zdecydowanie umiera (Пала мёртвая во прах).

U Mickiewicza inaczej. Bohaterka nie rozpacza ani bluźni, ale pogrążona jest w jakiejś skamieniałej bierności. To jest pierwszy rys, który ją wybitnie różni od bohaterek Bürgera i Żukowskiego, wielosłownie monologizujących, niby heroiny współczesnych im tragedij pseudoklasycznych. Obojętnie patrzy ona i na swata od natarczywego konkurenta - księcia, na jego zapowiedzi, na „swadźbę”, która „jedzie szumnie, tłumnie”. Ból pożera ją wewnątrz. Poznajemy naprzód jego symptomy, przedstawione obrazowo, a zarazem z prostotą i zwięzłością, niby pieśni ludowej:

*Jej źrenice, błyskawice,
Dziś — jak dwie mętne krynice;
Jej lica, pełnia księżycy,
Dziś nikną, jak księżyc w nowiu.*

A kiedy zdobywa się na wyznania, to zamykają się one w słowach tak prostych, że wydają się zdawkowe.

*„Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do cmentarza,
A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje”.*

Za namową „kumy”, „widmy starej”, ucieka się nieszczęśliwa do czarów¹¹. Czary te wnoszą swoimi szczegółami (usączenie krwi z lewej ręki, splątaniem włosów kochanka w „węża”) nastrój niesamowitości, ale bohaterka nie wychodzi ze swojego skamienienia. Musiała wprawdzie, jak wynika z tekstu, wyrazić zgodę, dostarczyć do zabiegu czarodziejskiego jakichś „darów”, które miała od kochanka, i wykonywać inne rozkazy „widmy”; narrator, wyobraziciel mądrości powszechnej w świecie ballady, komentuje to jako jej winę; ale inicjatywa czaru jest sprawą „kumy”; ona też zabieg wykonywa. Czar jednak najwidoczniej zależy od warunków obiektywnych, bo działa:

*Panna grzeszy — jeździe spieszy,
Kłęto ducha — kłątwy słucha;
Już odemknął zimny gmach:
Panno, Panno, czy nie strach?*

Wśród niezmiernej ciszy (do której dostraja się nawet brytan zamkowy) zjawia się oczekiwany:

*Wchodzi jeździe cały w bieli
I usiada na pościeli.*

Rzecz znamienna dla Mickiewicza, że te wypadki zajęły u niego 50 wierszy, podczas gdy przedstawienie analogicznych w *Lenorze* i w *Ludmile* wypełniło po 100 z górą. Taka jest jego zwięzłość. Podobnie jest i dalej. I w balladzie niemieckiej, i rosyjskiej toczy się dłuższa rozmowa między kochankami, nim niemiecka „Liebchen — schürzte, sprang und schwang — Sich auf das Ross behende” (w. 145 - 6), a rosyjska „дева”: „робко [...] обхватила друга нежною рукою, Присланиясь к нему главою” (w. 162 - 4). U Mickiewicza panuje milczenie i domysł chwil czy może godzin szczęścia pomiędzy wierszem „I usiada na pościeli” a następnym: „Słodko, prędko czas ucieka”.

¹¹ Czary nieznanne są *Lenorze* i *Ludmile*. Przypominają trochę Świetlanę, bohaterkę innej ballady Żukowskiego (*Świetłana*, 1811) o wątku także po części *Lenorowym*. Występują zresztą w różnych baśniach i balladach ludowych (zob. W. Bruchnalski w *Komentarzu do Dzieł Mickiewicza* w wydaniu Towarzystwa Literackiego im. Mickiewicza, II s. 555).

Ale oto rzy koń, jęczy sowa, zegar bije: znaki, że trzeba się rozstać. Teraz dopiero bohater zaczyna mówić i w przeciwieństwie do bohaterów *Lenory* i *Ludmiły* nie wywiera żadnej presji moralnej na dziewczynę. Bürgerowski Wilhelm ledwo zapukał do drzwi, od razu władczo oznajmia Lenorze, że przyszedł zabrać ją z sobą (Ich habe spät mich aufgemacht — und will dich mit mir nehmen), odmawia jej pocałunku, nie chce wejść do jej pokoju, zbywa lekceważąco jej skrupuły i nagli ją do pośpiechu (Komm, schürze spring und schwing dich Auf meinen Rappen hinter mich!). Jedną z racyj pośpiechu jest to, że „goście weselni czekają (die Hochzeitgäste hoffen) i komnata ślubna gotowa (die Kammer steht uns offen), nie mówiąc już o kilkakrotnie wspomnianym łożu (Brautbett, Hochzeitbett, Hochzeitbettchen). Podobnie Ludmiłę przynagla jej kochanek, acz bez obrazów ucztu weselnej i łoża („Едем, едем, час настал”, „Едем, едем, путь далёк” i raz jeszcze „Едем, едем, путь далёк”). Na bohaterkę mickiewiczowską kochanek nie wywiera żadnego nacisku: przeciwnie, ofiaruje jej zupełną swobodę wyboru: „Bywaj zdrowa, [...] Albo wstawaj, na koń siądz I na wieki moją bądź”.

I ani wzmianki o tym, żeby dziewczyna się wahała: w jasnym przeciwieństwie (znowu) i do *Lenory*, i do *Ludmiły*, których dłuższe rozmowy są oczywistym wyrazem niepokoju wewnętrznego (*Lenora*: „Ach, Wilhelm, erst herein geschwind! Den Hagedorn durchsaust der Wind” itd. *Ludmiła*: „Переждём хоть время ночи” itp.) Bohaterka *Ucieczki* decyduje się prędzej na opuszczenie domu z kochankiem niż *Grażyna* na odprawę posłów. Tylko narrator się niepokoi i swój niepokój wyraża — narrator, przedstawiciel rozważnych i duchowo zdrowych.

Miesiąc świeci — jeździec leci

Po zaroślach i po krzaczach:

Panno, Panno, czy nie strach?

Ale ta panna, zaiste, nie zna strachu. Ona się nie boi niczego ani na tym, ani na tamtym świecie.

Toteż i szalona jazda z potępińcem odbywa się w polskiej balladzie inaczej niż w niemieckiej i rosyjskiej. U Bürgera kochanek kilka razy straszy *Lenorę*, i to z coraz bardziej diabelską

złościwością, wzmiankami i pytaniami o umarłych, a ona nie chce o nich słyszeć. Opowiadanie Bürgera płynie znacznie równiej niż mickiewiczowskie i ujęte jest w regularne strofy. Oto jedna z nich: „Na prawo i na lewo — jakże przebiegają przed ich oczyma błonia, gaje i pola! jak tętnią mosty! »Czy nie strach ci kochanie? Księżyc świeci jasno! Hurra! Umarli jadą szybko! Czy nie masz, kochanie, strachu przed umarłymi?« — »Ach nie! Ale daj spokój umarłym«”.

*Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid, und Land!
Wie donnerten die Brücken! —
„Graut Liebchen auch? — Der Mond scheint hell.
Hurra! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?“ —
„Ach nein. Doch lass die Toten!“ —*

Stopniowo jednak determinacja Lenory się zmniejsza. Za drugim powtórzeniem pytania upiora zamiast zdecydowanego: „Ach nein!” powiada tylko: „Ach! Niech umarli spoczywają” (Ach! Lass sie ruh'n die Toten); za trzecim razem wykrzykuje przede wszystkim słowa: „O biada!” (O weh!). Podobnie jest z Ludmiłą w balladzie Żukowskiego.

U Mickiewicza kochanka ani przez chwilę nie ujawnia lęku. W ciągu szalonej jazdy nocnej zadaje ona swojemu towarzyszowi kilka pytań i zwraca się do niego z kilku prośbami. Ale jej pytania mają charakter praktyczny; ich celem jest zaspokojenie zrozumiałej ciekawości: „Gdzie mnie wieszysz?”, „Czy masz zamek?” „Co to za smętarz...?”, „A te krzyże, te mogiły?”. Podobnie i jej prośby o wstrzymanie konia stąd płyną, że jej na łąku źle siedzieć, a potem że koń bokiem sadi. — Kochanek odpowiada jej bez tego ironicznego diabelstwa, które cechuje upiora Bürgera. Oszczędził mu też Mickiewicz szyderczego makabrycznego dowcipu, którym się odznacza upiór z *Lenory*, zapraszający na ucztę weselną spotkany orszak pogrzebowy i wisielców z szubienicy. Niemniej jest rzeczą w atmosferze ballady jasną i stopniowo coraz jaśniejszą, że droga tego kochanka prowadzi nie tylko do grobu, ale i do piekła.

*„Gdzie mnie wieszysz?” — „Gdzie? Do domu.
Dom mój na górze Mendoga;
W dzień otwarta wszystkim droga,
W nocy jeździm po kryjomu”.*

Jedyny to ustęp, w którym akcja ballady została wyraźnie zlokalizowana. Wzorem poprzedników przeniósł ją poeta w strony sobie bliskie. Dla nie znających Nowogródzyczyny wyjaśniał aluzję przypisek: „Góra Mendoga pod Nowogródkiem obrócona na cmentarz; stąd w tamtych okolicach pójść na Mendogową górę znaczy umrzeć”. Jeszcze wymowniejsza jest dalsza informacja w samej balladzie:

*„Dobra droga, kiedy trwoga;
Krzywo jedzie, kto ucieka.
Śladów nie masz do mych włości”.*

Ale jest seria szczegółów jeszcze wyraźniej określających bytowy charakter kochanka i stwarzających zarazem najbardziej dramatyczne momenty w polskiej balladzie. Jak się okazuje, bohaterka *Uciezki* wybrała się w niepewną jazdę z książeczką do nabożeństwa, ze szkaplerzami, różańcem i krzyżykiem srebrnym na szyi. Bardzo ją to różni od Lenory i Ludmiły. Ale te wszystkie przybory nabożeństwa służą jej w balladzie na to tylko, aby mogła za ich pomocą wyrazić swoją decyzję pójścia do piekła, byle się nie rozstać z kochankiem.

Tok opowiadania, choć dyskretny, nie zostawia żadnej wątpliwości. Koń źle niesie. Nie czas go wstrzymywać, bo, jak mówi jeździec, „pogoń bieży”. Jaka pogoń? Chyba ludzic księcia, wzgardzonego konkurenta? Ale jaka jest wartość tego argumentu, to można ocenić z faktu, że już ani razu potem nie usłyszymy o tej pogoni. Ale teraz, oświadcza jeździec, trzeba ująć przed nią. A przed koniem — przepaść. Należy mu ulżyć: „Rzucaj książkę! puszczam konia”. I Ołtarzyk złoty pada w przepaść, a koń „jak gdyby zbył ciężaru, Przemknął dziesięć sążni jaru”. Można by powiedzieć, że tu działało na bohaterkę zaskoczenie; a i owa „pogoń” mogła się wydawać czymś groźnym. Ale już mowy nie ma o zaskoczeniu ani o pogoni, kiedy wypływa sprawa szkaplerzy i koronek. A i język kochanka staje się tu już wyraźnie językiem bezbożnym (acz nie tak melodramatycznie szatańskim jak u Bürgera):

*„Sznur przekłęty! Sznur zniecka
Rumakowi miga w oczy,
Patrz, jak zadrżał, bokiem skoczy.
Moja luba, rzuć te cacka!”.*

Naturalnie, i w pierwszym wypadku, i w drugim wchodzi w grę niebezpieczeństwo; ale niebezpieczeństwo dla ciała; a już wyraźnie się zarysowuje niebezpieczeństwo dla duszy. Bohaterki ani przez chwilę nie podobna podejrzewać, żeby się lękała pierwszego; ale też już nie ma prawie żadnych wątpliwości, że lekceważy i drugie — lekceważy nie wypowiadając słowa, jak nie wypowiedziała go i w pierwszym wypadku.

Nie waha się i za trzecim razem, kiedy kochanek — potępieniec poddaje ją ostatniej próbie i żąda pozbycia się krzyżyka. Ten moment ostatniej próby i ostatniej decyzji poprzedzony został jedyną w czasie straszliwej „ucieczki”, dłuższą i boleśniejszą skargą, po której następuje jedyna już nie pozostawiona naszemu domysłowi, ale w słowach sformułowana pokusa:

*„Czegoś stanął, mój kochanku?
Zimna rosa mię splukała,
Zimno wieje wiatr poranku,
Okryj płaszczem, bo drzę cała”.*

Dziewczyna skarży się tu jak bohaterka nie nadludzkiej, ale ludzkiej przygody. A wiemy przecie, jakie decyzje ma już za sobą. Rzecz jasna, że jej zmęczenie nie jest tylko zmęczeniem fizycznym i że jej skarga na chłód nie jest tylko skargą na chłód fizyczny. Że się skarży, to rys ludzki, który nas do niej zbliża; a że skarży się tak po prostu, to wzmaga w nas podziw dla jej hartu wewnętrznego.

Odpowiedzią na skargę jest pokusa: cztery wiersze najbardziej emocjonalne w całej balladzie, najbardziej poetycko intensywne, chciałoby się powiedzieć: najbardziej manifestacyjnie mickiewiczowskie:

*„Moja luba, przytul skronie!
Na twych piersiach głowę złożę,
Głowa moja ogniem płonie
I kamienie ogrzać może”.*

Po tych słowach przypominających Gustawa z IV części *Dziadów* (ale o ileż od jego słów bardziej zwartych!), zwycięża ostatecznie jeździec-potępieniec. Miłość już ponad wszelką wątpliwość okazuje się w sercu bohaterki silniejsza od nakazów wiary i troski o własną duszę. Bez słowa — jak i przedtem — decyduje się na ostatnie szaleństwo: krzyż pada. W tym świecie balladowym, w który nas utwór wprowadził, w świecie, w którym każdy gest ma znaczenie, jest to moment kulminacyjny akcji. W tym momencie też piekło wyraźnie zaznacza swój tryumf:

*Jeździec pannę w poty ścisnął,
Z oczu i ust ogniem błysnął,
Rumak ludzkim śmiechem ryknął,
Przeskoczyli cwałem mury,
Biją dzwony, pieją kury.*

Żadnego potem nie ma morału jak u Bürgera i Żukowskiego. Ani się duchy żadne nie pojawiają, żeby go wygłosić, ani narrator z nim nie występuje, ba, żadnym nawet napomknięciem swojego sądu nam nie zdradza. Ballada się kończy pełnym powagi, epickim, bezosobistym komunikatem:

*Na smętarzu cisza była,
Stoją krzyże, głazy leżą:
Jedna bez krzyża mogiła
I ziemia ruszona świeżo.*

*Książd nad grobem długo stał
I mszę za dwie dusze miał.*

Jesteśmy pozostawieni własnej zgrozie i własnemu współczuciu. Jest szerokie, zaiste, pole i dla jednej, i dla drugiego. Trudno o straszniejszą formę miłości. Trudno o jaskrawszy przykład jej siły. Powściągliwy artyzm poety, który przez cały ciąg opowiadania przejawiał się w obiektywizmie relacji, przejawia się raz jeszcze w zakończeniu — w rezygnacji z wszelkiego komentarza.

Utwór więc tak, zdawałoby się, zależny od całej rodziny poematów o wątku „Lenorowym”, jakże się okazuje odrębny! Można przerzucić całą książkę I. Sozonowicza „*Lenora*” Bürgera i pokrewne jej wątki w poezji ludowej europejskiej i ruskiej i takiego wariantu się nie znajdzie. Owszem, motyw rzucania

książki do nabożeństwa i innych przedmiotów dewocji znany jest pewnym baśniom ludowym, ale zastosowanie tego motywu w wątku jest zupełnie inne¹². Kiedy czytamy te baśni, czujemy się o sto mil od Mickiewicza.

W krytyce można się nieraz spotkać z podziwem dla *Lenory* Bürgerera jako „mocnego i naiwnego obrazu namiętności, która nie widzi niczego poza sobą i która rzuca niebu śmiałe wyzwanie”. Tymi słowami wyraża się o niej A. Bossert (*Histoire de la littérature allemande*, 8-e ed., Paris 1928¹³). Ale czymże jest śmiałość

¹² St. Ulanowska ogłosiła baśń łotewską, w której motyw ten występuje (*Łotyże Inflant polskich*, „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej”, XVIII, s. 349 i nast.). Narzeczony — zmarły zjawia się tu i zabiera dziewczynę (sam zamienia się w konia). „Zrobiło mu się ciężko [...] mówi: „Miesiąc świeci, gwiazdki mrugają, żywy z umarłym jedzie, — czy strach panienko?” — Ona odpowiada: „Nie mam strachu”. — Pyta on: „Co tam masz ciężkiego?” — „Nie mam nic, tylko szkapierz”. — On mówi: „Rzuć”. — Ona rzuciła szkapierz”. To samo powtarza się z różańcem i książką do nabożeństwa. Kiedy jednak potem przyjeżdżają do kościoła i na cmentarz, i kochanek-upiór zaczyna jeść trupy, dziewczyna ucieka. Upiór ją goni. Dziewczyna po drodze znajduje rzucone przedtem przedmioty nabożeństwa; okręca każdy trzy razy koło głowy, i każdy zwalnia bieg upiora. Dziewczyna chroni się w chatce, gdzie znajduje trupa. Ten na wezwanie upiora zaczyna wstawać; ale przedmioty nabożeństwa hamują go, a kogut ostatecznie odgania. Przerażona jednak dziewczyna umiera. W. Wollner (*Der Lenorenstoff in der slavischen Volks poesie*, „Jagic’ Archiv für slavische Philologie”, t. VI, s. 239) podaje streszczenie podobnej dość baśni czeskiej: jest w niej także rzucanie przedmiotów poświęconych, także ucieczka i schronienie się w trupiarni, dziewczyna tylko nie ginie. Sozonowicz, *op. cit.*, s. 156, przytacza baśń litewską (ze zbioru A. Leskiena i K. Brugmanna *Litauische Volkslieder und Märchen*, Strassburg 1882, s. 497), w której dziewczyna, zrozumiała w pewnej chwili, że jest w pobliżu piekła, zaczyna uciekać i rzuca modlitewnik, żeby powstrzymać pogoń potępieńców. Chroni się potem w jakiejś chacie i różańcem obwiązuje kłamkę. Jest i baśń białoruska podobna (M. Fedorowski, *Lud białoruski*, I 66).

¹³ S. 363: „Ce que cette ballade a d’admirable, ce n’est point ce cortège fantastique qui entraîne deux fiancés vers la tombe, c’est la peinture énergique et naïve d’une passion, qui ne connaît qu’elle même et qui jette au ciel un audacieux défi, ce sont les tours abrupts d’un style qui dédaigne les transitions et les nuances, procédés d’un art raffiné inutiles à l’explosion soudaine d’un sentiment simple et primitif”.

Lenory, która wprawdzie wiele i wyzywająco mówi, ale która w czasie piekielnej jazdy coraz bardziej traci pewność siebie (O, weh), i którą w końcu widzimy opanowaną przez drzenie serca; czymże jest ta śmiałość w porównaniu z prawie bezmowną zapamiętałością bohaterki mickiewiczowskiej, bez chwili wahania idącej w imię miłości na zatracenie. W niedrukowanym wariantcie *Elegii do D. D.* użył Mickiewicz wyrażenia „piekielny kochanek”. W *Ucieczce* przedstawił, bez przenośni już, zaiste piekielną kochankę. Z taką prostotą, z taką siłą mógł ją przedstawić tylko w świecie balladowym, w świecie wyobrażeń surowych i naiwnych. O żadnym też może z poetów, którzy sięgali po motywy „Lenorowe”, nie można w tej mierze co o nim, powiedzieć, że wszystkie elementy zaczerpnięte z tradycji literackiej i folkloru tak celowo w swojej kompozycji zużytkował. — Tak celowo zużytkował, a zarazem taką w tym zużytkowaniu okazał własną oryginalność twórczą! Autor tytułu poematów miłosnych stworzył w tej balladzie jeszcze jeden — o jakże odmiennej od innych ekspresji!

Ucieczka miała szczęście, jakiego się nie wszystkie utwory Mickiewicza doczekały: stała się przedmiotem rozważań jednego z wielkich krytyków generacji poecie współczesnej: Julian Klaczko poświęcił osobne (i obszerne) studium porównaniu jej z *Lenorą* Bürgera¹⁴.

Dużo tu bardzo bystrych obserwacji, które na zawsze pozostaną chlubą krytyki polskiej. Np. charakterystyka baśniowo-ludowej scenerii ballady (*Pokłosie*, s. 170):

„W jakiejże to pełni [...] tu objęte [...] objawy ludowego życia. Jakiż to całkowity, a jednak w przelocie zrobiony przegląd [...] typowych figur z życia i baśni gminu: ten ksiądz i ta swadźba, ten ksiądz w konfesjonale i ten ksiądz nad grobem, ten klecha i ta kuma — nawet o tym psie, o tym wiernym stróżu domu, co na widok nocnego gościa „jakby głosu nie miał, Zawył z cicha i oniemiał” nie zapomniał poeta w tej swojej małej *Odysei*, jak

¹⁴ Julian Klaczko, *Lenora i Ucieczka*, „Pokłosie, Zbieranka literacka”, Rok II, 1853, Leszno, s. 142; przedr. w J. Klaczki *Zapomnianych pomniejszych pismach polskich*, zebranych przez Ferd. Hoesicka, Kraków 1912, s. 251.

o nim też w swojej wielkiej nie zapomniał i Homer. Jakże starannie zebrane [...] świadectwa i znaki ludowej wiary, zarówno i ludowego zabobonu; tu msza, zapowiedź, spowiedź, kościelne dzwony, Ołtarzyk złoty, paciorki, szkaplerze i koronki, i krzyżyk, co matka dała; a tam góra Mendoga, kwiat paproć i car ziele, czarowe obrączki i zaklęcia węża. Jakież to ludowe powiązanie życia ludzkiego z życiem natury, zjawiska ducha z pianiem kurów, krakaniem wron, miganiem wilczych źrenic i skakaniem błędnych ogników; jakież tu w ogóle umiejętnie dla fantastycznej akcji dobrany fantastyczny pejzaż, o którym Bürger ani pomyślał!”

To niewątpliwie nie tylko pięknie wyrażone, ale i trafne. I w tym ustępie jednak zaznacza się już to, co stanowiło największą słabość naszej krytyki romantycznej: skłonność do zagalopowywania się, do zanadto pośpiesznych i zanadto rozległych uogólnień. I te uwagi tracą znacznie na wartości wskutek zbyt pochopnego szafowania w nich wyrazem „wszystek” i podobnymi. Opuściłem je w powyższym cytacie umyślnie, chcąc uwydatnić trwałe wartości obserwacji Klaczki. Ale jemu nie dość powiedzieć, że w *Ucieczce* mamy przegląd typowych figur z życia i baśni gminu: on powiada, że „wszystkich typowych figur”; nie dość powiedzieć, że znajdujemy tu świadectwa i znaki ludowej wiary i ludowego zabobonu: on upewnia, że „wszystkie świadectwa i znaki”. A w ogóle o objawach życia ludowego twierdzi, że objęte tu zostały nie tylko „w pełni”, ale i z „wyczerpaniem”, i to objęte „wszystkie i choćby najdrobniejsze”! Znakomity krytyk najoczywiściej przeskakuje tu po „dziesięć sążni jaru”, niczym koń w balladzie¹⁵.

Ta skłonność do romantycznego galopu przejawiała się nie tylko w szczegółach studium. Teżą Klaczki jest znaczna wyższość artystyczna utworu Mickiewicza nad utworem Bürgera. Widzieliśmy, jaki jest wynik porównania ich scenerii. Podobne są wyniki innych porównań. *Ucieczka* ma więcej kolorytu prymitywnego, jej fantastyka jest dyskretniejsza (a daje „bez porównania” większe

¹⁵ Słusznie też ze znacznymi modyfikacjami powtarza pochwały Klaczki dla ballady St. Zdziański, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, Warszawa 1901, s. 132.

wrażenie), stopniowanie nastroju jest w niej bardziej dramatyczne¹⁶, rozwiązanie jej w swoim skąpstwie słowa jest wymowniejsze od „bogatego, rozprowadzonego i potoczystego” zakończenia *Lenory*¹⁷. Układ i „pochód” *Uciezki* jest urywany i „skokowy”, i pod tym względem pokrewny poezji ludowej, podczas gdy kompozycja Bürgera ma charakter „opisowy, gładki i potoczysty”. Na uwagi te (z drobnymi tu i ówdzie zastrzeżeniami) można się zgodzić. Ale Klaczko doskonale sobie zdawał sprawę z tego, że różnice szczegółów wtedy dopiero decydująco znaczą, kiedy są wyrazem różnicy między koncepcjami utworów. Otóż, jego zdaniem, naczelną różnicą między *Uciezką* a *Lenorą* polega na tym, że atmosfera utworu Bürgera jest literacko niemiecka i protestancka, gdy atmosfera utworu Mickiewicza — ludowo polska i katolicka. Zaznacza się to, jego zdaniem, już w samym początku obydwu ballad:

¹⁶ „Za każdym upuszczeniem jednego ze świętych znaków, koń jak gdyby się zbywa ciężaru, który znowu całym swym ogromem spada na wyobraźnię czytelnika; za każdym się wrażenie powiększa, wzruszenie pomnaża, i z tym samym stopniowaniem wzmagą się coraz bardziej gwałtowność czynów i słów” (s. 166). — „Stopniowanie zgroy u Bürgera jest więcej kwantytatywnym niż kwalitatywnym, do strasznych scen, które wystawił, można sobie przynajmniej pomyśleć i w myśli dodać wiele innych; w „*Uciezce*” to stopniowanie dochodzi do apogii [sic], poza którą nic już nie tylko straszniejszego, ale nic nawet innego zajść nie jest w stanie; wszystko jest wyczerpanym, i gdy krzyż rzucony, już tylko rozwiązanie nastąpić może i musi” (s. 168).

¹⁷ Między innymi przeciwstawia Klaczko jaskrawym zabiegom stylizacyjnym Bürgera w zakresie wiersza, zabiegom, do których należy stosowanie onomatopei (trap, trap, trap; und horch! und horch! itp.), mickiewiczowski „rytm i rym, który się wciąż do każdej sytuacji i do najdrobniejszych jej odcieni najharmonijniej nagina”. Rzeczywiście rytm Mickiewicza sprawia wrażenie i prostoty, i zarazem bogactwa (a więc i giętkości). Wydobywa jednak Mickiewicz tę ekspresję z tak zwyczajnego wiersza jak ośmiozłogowiec—drogą przeplatania wierszy akatalektycznych z katalektycznymi i drogą przeplatania od czasu do czasu ośmiozłogowców trocheicznych (które ogromnie przeważają) z nietrocheicznymi. Odmiany te nie mają określonych funkcji znaczeniowych, ale stwarzają w obrębie prostego metrum wcale znaczną różnorodność rytmiczną. Juliusz Kleiner, w moim przekonaniu, zbyt wielkich tu się komplikacji dopatruje (*Mickiewicz*, II 1, s. 242 i nast.).

„Dziewczyna, która wśród powracającego »z brzękiem, dźwiękiem« z długiej wyprawy wojska, szuka na próżno swego ulubieńca i dzikimi słowami rozpaczy, w których Boga nielitościwym, modlitwę niepotrzebną, a św. Sakrament bezskutecznym nazywa, ściąga na siebie straszną niebios karę; taki jest punkt wyjścia w balladzie Bürgera. Zupełnie on odmienny w *Ucieczce* Mickiewicza. Skutkiem że to katolickiej myśli, oględniejszej nierównie w sądzeniu tajnych bożych wyroków, lub też naszego ludowego usposobienia, daleko mniej pochopnego do wywyższenia się i zaprzeczenia jak germański, albo też wreszcie głębszej może znajomości prostego serca niewiasty w ogóle, rzadko kiedy się tak unoszącego, by aż bożego zaprzeczyć miłosierdzia; dość, że dziewczyna w naszej balladzie nigdzie tak wyraźnie i w takich wyrazach, tak świadomie i tak zapamiętałe, choć w wybuchu rozpaczy przeciwko Bogu nie grzeszy i żadne jej słowo nie nosi piętna takiego bluźnierstwa” (*Pokłosie*, 154).

No tak, to prawda: dziewczyna z *Ucieczki* nie bluźni. Ale wiemy, co dzieje się dalej. Otóż tu mamy sposobność do zaobserwowania, co może w krytyce autosugestia. Klaczko widzi tylko jeden grzech dziewczyny z ballady mickiewiczowskiej: ten, że uciekła się do czarów. Przyznawszy go, zaraz go psychologicznie tłumaczy. Była namówiona przez „widmę”, była zgnębiona bólem, a na dobitkę udręczona przez natarczywe swaty księcia. Zapewne, z tym tłumaczeniem można się zgodzić. Ale na tym, zdaniem Klaczki, już i kończą się winy bohaterki. Bo wszystko, co następuje, to tylko konsekwencja czarów. Czary działają: wezwany się zjawia; trzeba za to odpokutować. I to odpowiada słowom ballady, ale już nie ze wszystkim. Bo:

*Panna grzeszy — jeździec śpieszy,
Klęto ducha — klątwy słucha;*

Ale nic ballada nie mówi o tym, żeby Panna musiała z kochankiem jechać. On jej najwyraźniej daje do wyboru: zostać albo jechać i być z nim „na wieki”.

Klaczko zachwycą się tym, że „nasza panna nawet i w pospiesznej ucieczce, której żadne zastanowienie nie poprzedza, bierze z sobą Ołtarzyk złoty, i szkaplerz, i koronki, i krzyżyk,

co matka dała" (*Pokłosie*, 154), ale nie dostrzega bardziej chyba katolickiego od szkaplerzy i koronek aktu wolnego wyboru. Klaczko mówi o „zmorowej fascynacji”, o „magnetycznym posłuszeństwie” (które nb. ma być „nierównie piękniejszym” od zachowania się Lenory). Jakaż jednak podstawa do mówienia o „magnetyzmie”?! Kara za czary — to postawienie dziewczyny wobec konieczności wyboru. Ależ rzecz najważniejsza to to, jak ona tego wyboru dokonywała!

Swoistej koncepcji katolicyzmu przychodzi u Klaczki w pomoc swoista koncepcja kobiecości. Bohaterka *Ucieczki* — czytamy (*Pokłosie*, 157), — „grzeszy czynem, z którego sobie żadnej wcale nie zdaje sprawy” (mowa o czarach), a potem nie rozumie, „biedna!” „ni drogi, ni jazdy, ni ruchów, ni czynów, ni słów, ni rozkazów swego kochanka” (s. 167). „Ołtarzyk”, różaniec i inne „świadectwa wiary” dziewczyna nie rzuca, ale „upuszcza” (na „gniewny rozkaz”). Wątpliwa gloria z tej interpretacji i dla katolicyzmu, i dla kobiecości. (I pomyśleć, że Mickiewiczowi dostała się pochwała za to, iż „w żadnej sytuacji się patologicznie, jak Bürger, nie rozmyślał i nie rozpieścił!”). Wychodzi na to, że bohaterka *Ucieczki* idzie do piekła, ale nie z pełną świadomością i nie z powodu grzechów, których nie ma możliwości żałować, a tylko dlatego że zorientowanie się w tym, co się z nią dzieje, przewyższa jej zdolność pojmowania! Zaiste, ta postać dziewczyny, która się naprawdę wyłania z tekstu Mickiewicza, jest nierównie bardziej grzeszna, ale nierównie ciekawsza.

Można ją, naturalnie, porównywać z Lenorą Bürgera, tak jak można porównywać ze sobą te dwie ballady, których są bohaterkami. W wyniku będziemy musieli stwierdzić, że to są utwory o innych założeniach artystycznych; choć też wątki ich są pokrewne, ich środki artystyczne są odrębne i odrębna jest wymowa każdego. Tak samo bohaterki. Panna z *Ucieczki* jest w swojej jednolitości bardziej posągowa; ale Lenora, ulegająca terrorowi potępieńca¹⁸, potem coraz bardziej zaniepokojona, wreszcie wo-

¹⁸ Bo w Lenorze mamy do czynienia z terrorem: Komm, schürze, spring und schwinde dich—auf meinen Rappen hinter mich! — Muss heut' noch hundert Meilen — mit dir ins Brautbett eilen.

łająca „Biada” i padająca z drżącym sercem, jest bardziej od niej ludzka (no i jednak bardziej chrześcijańska!).

Przykład ten jest pouczający. Klaczko był naprawdę wielkim krytykiem, wielkim w skali europejskiej. Croce w zakończeniu swojej książki o poezji Dantego, czyniąc przegląd prac poświęconych autorowi *Boskiej Komedii* bardzo nieliczne tylko z nich wyróżnia jako prace przeniknięte prawdziwym zmysłem wartości artystycznej i problemu krytycznego. Wśród nich znajdują się *Causeries florentines* (1880) Klaczki¹⁹. I oto krytyk, który tak doskonale pisał o Dantem, zawiódł przy problemacie o ileż drobniejszym od problemów *Boskiej Komedii* czy *Nowego życia*, przy problemacie wcale krytyka wielkiej miary nie wymagającym. Przykład pouczający, jak niebezpieczne są wypadki, w których krytykowi się zdaje, że jego „ukontentowaniu estetycznemu” wyrównywa „patriotyczne” (tak właśnie Klaczko mówił o swoim studium, *Pokłosie*, s. 174).

Błąd jednak rzecz ludzka i długo mu się dziwić nie możemy. Co już trochę dziwniejsza, to to, że sądu Klaczki i jego założeń nikt właściwie dotąd nie zakwestionował, choć z innych względów Klaczkę krytykowano, nawet ostro. Chmielowski np. (w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce*, 1902, s. 247 i nast.) ganił jego wielosłowność, jego ton dytyrambiczny, wyolbrzymianie znaczenia drobiazgów, mieszanie intencji patriotyczno - publicystycznych z krytycznymi; mimo to jednak twierdził, że wyższość Mickiewicza nad Bürgerem wykazał Klaczko w rozbiorze *Uciezki* trafnie i z „niepospolitą bystrością”. K. Jarecki (w nekrologu Klaczki w *Pamiętniku Literackim*, 1906) zarzucał rozbiorowi *Uciezki* tylko wyolbrzymienie w niej roli „pierwiastków katolickiego kultu i ludowego ducha”. W sądzie ogólnym o naczelnym problemie poetyckim *Uciezki* nie odchodzą też właściwie od stanowiska Klaczki i najnowsi monografisci ballady: M. Szykowski (*Upiór*

¹⁹ „Più in alto di [...] lavori provenienti dalla filologia e dalla scuola, è da porre ciò che di Dante scrisse un letterato e publicista politico, un profugo polacco, il Klaczko con acuta penetrazione e fine senso d'arte [...] Nel leggere quelle pagine, in cui l'artista parla dell'artista e l'uomo dell'uomo, ci si ritrova in compagnia di Dante” (B. Croce, *La poesia di Dante*, 1921, s. 201).

w poezji A. Mickiewicza, „Przegląd Powszechny” t. 137, str. 77 i nast.) i J. Kleiner w swojej znakomitej „summie” (Mickiewicz, 1948, t. II 1, s. 241 i nast.), choć obydwaj wzbogacają wiedzę o utworze bardzo ciekawymi obserwacjami nad jego kompozycją i stylem. — W sprawie głównej zdanie Klaczki dotąd panuje. Taka jest czasem siła sugestii wielkiego krytyka, nawet kiedy błądzi.

W jakim czasie *Ucieczka* powstała? Zastanawiali się nad tym liczni badacze. Wedle jednych (np. Chmielowskiego, M. Szykowskiego, T. Cieszewskiego) była napisana jeszcze w okresie wileńskim twórczości poety. Naturalnie, podobieństwa pewnych szczegółów z wczesnymi balladami łatwo wskazać (car-ziele ze *Świtezii*, duch kochanka z *Romantyczności*, końcowe zapadnięcie się pod ziemię w *Liliach* itd.). Ale gdzież w *Balladach i romansach* wileńskich bohaterka o sile indywidualności na miarę Panny z *Ucieczki*? Nawet Gustaw z *IV cz. Dziadów* (istność nie bardzo wiadomo z jakiego świata) nie może się z nią mierzyć. Klaczko znowu (*Pokłosie*, 152) skłonny był widzieć w *Ucieczce* „pierwszy bezwiedny symptom głębszego religijnego kierunku” w „psychologicznym i poetycznym” rozwoju Mickiewicza (*Ucieczka* była po raz pierwszy drukowana w r. 1832 — a więc w tym samym co *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa*). Ale ta interpretacja wiąże się z dość dziwnym, jakeśmy widzieli, pojmowaniem religijności przez Klaczkę. Inni krytycy (Tretiak, Mazanowski, Biegieleisen, Bruchnalski, Kleiner) określali balladę jako „utwór epoki późniejszej” (tj. mniej więcej lat 1830 - 31) — bądź na podstawie świadectw (czy braku świadectw) zewnętrznych, bądź też na podstawie pewnych obserwacji estetycznych²⁰.

²⁰ Tak np. Bruchnalski (Komentarz do dzieł poety w wyd. T. L. im. Mickiewicza, II s. 560), uwydatniwszy, że „zakończenie *Ucieczki* odbiega od baśni gminnych nie tylko polskich, ale i innych narodów”, dodaje: „W każdym razie w swoim epilogu stoi poeta polski wyżej od Bürgera i Żukowskiego, nie ma tu bowiem ani owych zszarzałych a okropnych scen balladowych jak: trupów i szkieletów wyjących i tańczących, przede wszystkim zaś nie ma ani „nabożnego pouczenia, ani wskazówki moralizatorskiej”, w których ostatecznie rozplywa się *Lenora* i rosyjskie jej naśladownictwo *Ludmiła*. Ten ostatni szczegół byłby jednym argumentem wlejęj za powstaniem *Ucieczki* w epoce późniejszej”.

Kiedy ballada została napisana w sensie „materialnym”, tego naprawdę na podstawie wiadomości, jakie dziś mamy, ściśle określić się nie da. Ale to mniej ważna sprawa. Kiedykolwiek jednak *Ucieczka* powstała, bohaterka jej jest niewątpliwie duchowo spokrewniona z innymi straceńcami mickiewiczowskimi: tryumfującym Farysem i tragicznym Wallenrodem.