

VARIA

JOANNA KLAUSA-WARTACZ

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61–701 Poznań
Polska – Poland

ANTYCZNE PRZEMIANY I ROMANTYCZNE METAMORFOZY. TROPAMI METAMORFOZ OWIDIUSZA W *ŚWITEZIANCE* ADAMA MICKIEWICZA

ABSTRACT. Klausowa-Wartacz Joanna, Antyczne *Przemiany* i romantyczne metamorfozy. Tropami *Metamorfóz* Owidiusza w *Świteziance* Adama Mickiewicza (*Metamorphoses* in both ancient and romantic literary traditions – following Ovid's *Metamorphoses* in Mickiewicz's *Świtezianka*).

The article is a new proposition in the field of philological research regarding connections between ancient and romantic literature. This paper presents an analysis of Mickiewicz's ballad called *Świtezianka* as a text based on Ovid's *Metamorphoses*.

Key words: Ovid, Mickiewicz, XIX century, myth, metamorphosis, ballad, character, event, background.

Liczne prace z zakresu recepcji utworów antycznych w twórczości Mickiewicza albo całkowicie przemilczają kwestię związków *Ballad i romansów z Metamorfozami* Owidiusza¹, lub w najlepszym razie problem ten jedynie sygnalizują, aby pozostawić go na marginesie zainteresowań badawczych². Co

¹T. Sinko, *Echa klasyczne w literaturze polskiej: dwanaście studiów i szkiców*, Kraków 1923; idem, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza: rozpraw pięcioro*, Kraków 1923; idem, *Hellada i Roma w Polsce: przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933; idem, *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1988; idem, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957.

²U Juliusza Kleinera odnaleźć możemy wzmiankę o wpływie eposu Nazona na ballady Mickiewicza, badacz nie rozwija jednak tej myśli: „istniał [...] poemat zawierający po prostu skarbnicę wątków balladowych, a oparty zasadniczo na motywie przemiany – *Metamorfozy* Owidiusza. Do nich to zbliżają się ballady Mickiewicza na świadectwo, że i w momencie inicjowania poezji romantycznej nie zamilknął w nim – klasyk” – J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948, s. 321.

prawda, Józef Kallenbach dostrzega echa *Przemian* Nazona³ w wykorzystanym w *Świtezii* motywie przemiany ludzi w kwiaty z woli siły wyższej, a Barbara Gańczyk, kontynuując ten temat, wskazuje, że „podobny element kompozycyjny występuje w *Świteziance i Rybce*”⁴, jak dotąd jednak żaden z badaczy nie pokusił się o obszerniejszą analizę jedynie zasygnalizowanych zależności. Temat ten nie pojawił się również w obszernej, komparatystycznej i niedawno opublikowanej pracy zbiorowej *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*⁵, skądinąd ciekawie wskazującej na wiele nowych lub dawniej jedynie zaznaczonych a dotąd nierozwiniętych zagadnień korespondencji pomiędzy twórczością Nazona i romantyków, w tym Mickiewicza.

Na związki *Ballad i romansów* z gatunkami wcześniejszego okresu, przede wszystkim z dumą, dumką i sielanką, wskazywali już Wilhelm Bruchnański⁶, Józef Tretiak⁷, Juliusz Kleiner⁸, Czesław Zgorzelski⁹, Konstanty Wojciechowski¹⁰, Ignacy Górski¹¹, Ireneusz Opacki¹², Anna Chorowiczowa¹³ oraz Wanda Humięcka i Helena Kapelusz¹⁴. Tak obszerny stan badań, obfitujący w liczne *exempla* tekstów będących poprzednikami romantycznej ballady, Sinko zapewne podsumowałaby stwierdzeniem, którego przy innej okazji użył w odniesieniu do wpływów Nazona na tekst Mickiewicza: „Owidiusz nam tu niepozbędny”¹⁵.

³ „W *Świtezii* [...] przemiana małżonek i córek *Świtezii* w zioła jest pod względem poetycznym zupełnie w stylu *Przemian* Owidiuszowych” – J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t. 1, Poznań 1918, s. 195.

⁴ B. Gańczyk, *Gdzie owe „Przeobrazy”, Owida obrazy... Dziedzictwo „Metamorfoz” Owidiusza w twórczości Mickiewicza*, „Studia Polonistyczne” 13, 1985, s. 103.

⁵ *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.

⁶ W. Bruchnański, *Niemcewicz – Mickiewicz. Studium historyczno-literackie*, „Pamiętnik Literacki” 3, 1904, s. 66–71.

⁷ J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza (1798–1824)*, t. 1, Petersburg 1898, s. 301–304.

⁸ J. Kleiner, op. cit., s. 293–294.

⁹ Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] *Ballada polska*, BN I 177, Wrocław 1962, s. XXXVI–XXXIX.

¹⁰ K. Wojciechowski, „*Ballady i romanse*” *A. Mickiewicza*, [w:] *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po r. 1863*, Lwów 1928, s. 226–232.

¹¹ I. Górski, *Ballada polska przed Mickiewiczem*, Warszawa 1920, s. 73–78.

¹² I. Opacki, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 191–312.

¹³ A. Chorowiczowa, *Ze studiów nad artyzmem „Ballad i romansów” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 20, 1923, s. 76–77.

¹⁴ W. Humięcka, H. Kapelusz, *Ballady i romanse*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958, s. 162–165.

¹⁵ Sinko komentując antyczne wpływy widoczne w *Odzie do młodości*, pisał, że niezależnie od jego notatki, w której przytoczył wiersz o Leandrze płynącym do Hero, zaczerpnięty z *Heroid* Nazona (18, 148: *navigium, navita, vector ero*), „odniósł wiersz Mickiewiczowski do Owidiusza prof. Zieliński (*Filarecka poezja A. Mickiewicza* 1916 – J.K.-W.), który też z *Metamorfoz* wywodził obraz krajów zamętu i nocy, skłóconych żywiołów waśnią, a uporządkowanych jednemu:

Nurtuje mnie jednak pytanie o przyczyny wykluczenia *Metamorfóz* z komparatystycznego obszaru badań polskiej literatury romantycznej, a szczególnie z jej najbardziej pierwiastkowej fazy, która w sposób szczególnie dowartościowyała niezwykłość, rolę imaginacji, w końcu fantastykę. Czesław Zgorzelski dokonując klasyfikacji ballad i romansów według poszczególnych grup, określił *Świtez, Świteziankę* i *Rybkę* – teksty szczególnie interesujące mnie w Owidiuszowym kontekście – mianem utworów „rusałczanych”, które „opierają «dziwność» romantyczną fabuły na cudowności przeobrażeń wiążących człowieka z przyrodą”¹⁶ (podkr. – J.K.-W.). Definicja ta skrojona na miarę *Metamorfóz*! Na czym bowiem oparł Owidiusz antyczną fabułę eposu, jeśli nie na cudowności podobnej regule przeobrażeń wiążących człowieka z przyrodą? Zbieżności między antycznym eposem i Mickiewiczowskim wyborem poezji wyraźnie zarysowują się w czterech zasadniczych punktach wspólnych: cudowności, przemianie oraz spowinowaconym z nimi bohaterem (np. człowiek, półbóg, bóg, zwierzę), którego postać wiąże się z przyrodą czy to w sposób bezpośredni na drodze metamorfozy (przeobrażając go w element przyrody ożywionej bądź nieożywionej), czy w sposób pośredni – budując paralele między emocjami bohatera, a otaczającą go naturą. Jak zauważa Gańczyk:

Przemiany, motyw znany ludowi, obecny w wielu kulturach, m.in. w „wieści gminnej” Greków i Słowian, mogły być przez poetę docenione jako tworzwo literackie dzięki wczesnej lekturze *Metamorfóz* Owidiusza, nieco wyprzedzającej recepcję ideologii romantycznej¹⁷.

Sądzę więc, że można tu mówić o dwojakim oddziaływaniu Owidiuszowych *Przemian* na wskazane przeze mnie teksty Mickiewicza. W sensie ogólnym, jako o sposobie mówienia o świecie w kategoriach niezwykłości w połączeniu z kluczowym motywem przemiany, i w sensie węższym – ze wskazaniem par odpowiadających sobie utworów, posiadających elementy zbieżne na płaszczyźnie konstrukcyjnej. W badaniach komparatystycznych skupię się na analizie paralelizmów interliterackich, tj. na opisowo ujmowanych podobieństwach i różnicach w utworach należących do odrębnych literatur¹⁸, antycznej i romantycznej, ze szczególnym uwzględnieniem filiacji¹⁹, tj. zależności (zapożyczeń – ideowych, tematycznych, kompozycyjnych, stylistycznych, tekstualnych, impulsów twórczych) oraz nawiązań (naśladowań, kontynuacji).

Sama niejednorodność gatunku, jaka jest charakterystyczna dla ballady, skłania do poszukiwania jej związków nie tylko ze wspomnianymi już wcześniej:

stań się! Z Bożej mocy. Wobec oczywistej zależności tego obrazu od Osińskiego i Koźmiana, Owidiusz nam tu niepotrzebny” – T. Sinko, *O tradycjach klasycznych...*, s. 46.

¹⁶Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 1, BN I 6, Wrocław 1997, s. XL.

¹⁷B. Gańczyk, op. cit., s. 103.

¹⁸Opieram się tu na terminologii stworzonej przez Henryka Markiewicza, *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*, „Ruch Literacki” 2, 1969, s. 62.

¹⁹Ibid.

dumą, dumą czy sielanką, ale również do podążania duktem wyznaczonym przez Feliksa Bentkowskiego, który „umieścił balladę wśród gatunków «poezji bohaterskiej» (w sąsiedztwie powieści, e p o p e i, poematu heroikomicznego – podkr. J.K.-W.), a więc gatunków epickich”²⁰. Mówimy tu bowiem o poezji w stadium ciągłej ewolucji, nie tylko w perspektywie późniejszych tekstów Mickiewicza, ale również w kontekście samego zbioru *Ballad i romansów*.

Trudno byłoby, rzecz jasna, podważyć cały *stricte* romantyczny kostium ballady silnie odcisnięty na poziomie poetyki tekstu, dla którego korzeni z pewnością u Owidiusza poszukiwać nie można. Nie chodzi tu jednak o zaprzeczenie romantyczności jednego z gatunków najbardziej romantycznych, którego cechy przywoływać będą jedynie hasłowo, chcąc uniknąć powtórzeń w temacie już szeroko opracowanym. Poszukiwania związków między twórczością Nazona i Mickiewicza wydają się jednak szczególnie ciekawe dlatego, że zestawiamy tu poetów, którzy w swoich najważniejszych tekstach dokonali rewolucji na tle współczesnych im pejzaży literackich. Z tą jednak różnicą, że w przypadku autora *Dziadów* ta swoista odmienność tekstów objawiła się i szybko, i równie prędko została przez odbiorców dostrzeżona²¹. Owidiusz do swej przemiany dojrzywał dłużej, aby w końcu punkt zwrotny osiągnąć właśnie w *Metamorfozach*²².

²⁰I. Opacki, op. cit., s. 196.

²¹O swoistej świeżości środków nastrojowych użytych przez Mickiewicza przy pisaniu *Świtezianki* Wojciechowski pisał, iż w momencie ukazania się tego utworu „były (one – J.K.-W.) w Polsce niesłychaną nowością, były objawieniem. Klasycy ze starszego pokolenia stanęli też wobec *Ballad* równie zdumieni, jak przerażeni” – K. Wojciechowski, op. cit., s. 237.

²²Co prawda, już *Sztuka kochania*, wyprzedzająca o 10 lat powstanie eposu, pisana była pod prąd panującym ówczesnie w augustowskim Rzymie modom literackim, kształtowanym zresztą nie bez wpływów samego *princepsa*. „*Metamorfozy* zaś, w których «nietrudno dostrzec [...] i religijny sposób przedstawiania bogów, i niezobowiązujący stosunek do moralności, i ironiczne podejście do rzymskiej historii» (E. Skwara, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Sztuka kochania*, tłum. E. Skwara, Warszawa 2008, s. 54), przedstawiają się na tle choćby *Eneidy* w sposób kontrastowy. Model świata oraz wizja historii dziejów zawarte w tym utworze zawierają liczne passusy, które mogły razić samego *princepsa*. Chodzi tu bowiem o rangę dzieła, o miejsce, które przypadło mu obok proaugustowskich pieśni Horacego czy wspomnianego już wcześniej pomnikowego dzieła Wergiliusza. Ironia i sarkazm, a obok nich zwyczajna – choć mogąca stanowić zarzewie konfliktu pomiędzy poetą i władcą – szczerłość zdradzająca słabości cesarza, sceny nie tylko subtelnego flirtu, ale również żar gorących uwiedzeń i zdrad, które przesycają niemal każdą z cząstek mitycznej opowieści, o ile – wyeksponowane zresztą w dużo łagodniejszej formie – mieściły się jeszcze w konwencji gatunku poematu dydaktycznego, jakim była *Sztuka kochania*, o tyle na gruncie eposu, w swym założeniu nacechowanego patosem i powagą, stawały się szczególnie niebezpieczne, a przede wszystkim niezgodne z panującą oficjalnie umoralniającą polityką Oktawiana Augusta, hołdującą rodzinie i obyczajom przodków (*mores maiorum*). O tym, że współcześni Nazonowi czytelnicy – przynajmniej w pewnej mierze – traktowali jego dzieło jako żart z władcy, świadczy fakt, że «u Seneki w *Udymieniu boskiego Klaudiusza* (*Apocol.* 9,4) Herkules wskazuje na *Metamorfozy* jako na utwór charakterem podobny do tej ostrej satyry na cesarza» (E. Skwara, op. cit., s. 54, przypis 52)” – J. Klaus-Wartacz,

W romantycznej recepcji dzieł złotego okresu literatury rzymskiej pozycja Owidiusza nierzadko traciła na sile na korzyść dwóch pozostałych znakomitych poetów okresu augustowskiego, Wergiliusza i Horacego, szczególnie jeśli uwzględnić tu polityczny kontekst ich twórczości²³ i połączyć z sytuacją narodu polskiego pod zaborami. Twórcy romantyczni sięgali jednak do niejednorodnych tematycznie utworów poprzednich epok, a o atrakcyjności zawartych w nich toposów i motywów literackich stanowiła siła wyrazu, dzięki której mogli przekazać własne uczucia, myśli, interesujące ich kwestie. W tym kontekście propozycja Mickiewicza wpisana w niektóre *Ballady i romanse* wpasowuje się w nurt twórczego wykorzystania tekstów kultury antycznej.

Metamorfozy stanowiły nieszablonową, a w wielu fragmentach wręcz przewrotnie niepokorną wizję świata, która za pomocą różnych ścieżek musiała przecieżyć na dobre wryć się w pamięć Mickiewicza. Dość wspomnieć tu wykłady Leona Borowskiego na Uniwersytecie Wileńskim dotyczące eposu *Nazona*, pierwsze próby translatorskie filomatów podejmowane właśnie na jego zajęciach, czy lekturę dzieł Sulmoneńczyka zapośredniczoną w przekładach Wojciecha Stanisława Chrościńskiego, Benedykta Hulewicz, Jakuba Żebrowskiego, Waleriana Otwinowskiego, Brunona Kicińskiego. Dość przywołać korespondencję filomatów, w której tu i ówdzie znajdziemy przygodne aluzje do prac nad Owidiuszem, dość w końcu wskazać ślady *Metamorfoz* w filomackich wierszach Mickiewicza, a jego samego przedstawić jako komentatora literatury z kompetencjami filologa klasycznego, aby udowodnić, że w okresie kształtowania się wyobraźni poetyckiej Mickiewicza Owidiuszowe *Przemiany* znajdowały się często w orbicie zainteresowań przyszłego autora *Dziadów*. Dlatego przekonanie badaczy o braku głębszych wpływów jednego z najbardziej znaczących eposów antycznych na teksty Mickiewicza domaga się wciąż głosu w dyskusji,

Owidiusz versus August. Poezja z polityką w tle, [w:] *Homo politicus. Polityczne aspekty literatury, języka, teatru i filmu*, red. M. Junkiert, L. Marzec, P. Michalska, A. Pytlewska, Poznań 2009, s. 66–67.

Władysław Madyda, pisząc o *Nazonie*, podkreśla natomiast, że ten „twórca był świadom, że napisał poemat, jakiego dotąd Rzymianie, a nawet Grecy nie znali i nie przeczuwali, obalający obiegowe wyobrażenia o eposie mitologicznym czy dydaktycznym. Istotnie, arcydzieło to, tak wyjątkowe pod względem treści i formy, jest jednym z najważniejszych zabytków literatury antycznej, co więcej, do dziś zajmuje czołowe miejsce w literaturze światowej” – W. Madyda, *Metamorfoza jako zasada kompozycyjna u Owidiusza*, „Meander” 2–3, 1964, s. 88.

²³Dla Wergiliusza i Horacego „[...] długotrwały kryzys republiki rzymskiej stanowił sumę ciężkich doświadczeń osobistych i obywatelskich. [...] Czołowym twórcom tej generacji przyświecało głębokie przekonanie, iż poezja natchniona duchem prawdziwej rzymskości może przyczynić się do urzeczywistnienia szczytnych ideałów głoszonych przez Augusta i związane z nim koła polityczne” – S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1991, s. 22. Stabryła nie waha się nazwać Wergiliusza i Horacego wychowawcami narodu, którzy w poczuciu obywatelskiej odpowiedzialności, patriotyzmu i przywiązania do świetnej rzymskiej tradycji traktowali swe poetyckie zadania jako patriotyczną misję.

która na przestrzeni kilkudziesięciu lat przycichła, domaga się powiedzenia, że Owidiusz jednak nam tu potrzebny.

MIT O CEFALUSIE I PROKRIS – *ŚWITEZIANKA*

I. WOKÓŁ MITU

Schemat, który mógł posłużyć do stworzenia fabuły *Świtezianki*, Mickiewicz odnaleźć mógł w micie o Cefalusie i jego tragicznej miłości do Prokris, którego treść zbudowana została wokół tematu wierności i jej naruszania (ks. VII, w. 661–863)²⁴. Mit ten, jako element kompozycji szkatułkowej antycznego eposu, stanowi fragment zamknięty wewnątrz obszerniejszej historii o losach Cefalusa i jego poselstwie na Eginę do króla Eaka (ks. VII, w. 453–660²⁵ i w. 864 – ks. VIII, w. 1–5²⁶). Opowieść ta, jak się okaże, posiada wiele cech jeśli nie sprzecznych, to przynajmniej w wyraźny sposób odbiegających od pewnych, dających się wyodrębnić schematów charakterystycznych dla mitów wpisanych w *Metamorfozy*, a konieczne do wychwycenia cechy indywidualne, sposób ukształtowania fabuły i mitycznej zagadki zamkniętej w obrębie metamorfozy w interesującej mnie partii tekstu, nie doczekały się jak dotąd opracowania²⁷. Jednak w kontekście ballady jako gatunku istotne będzie również pokazanie ogólnych cech koncepcji dzieła, klucza do ukazania świata, jego istoty i rządzących nim procesów – szczególnie tych odnoszących się do ludzkich pasji, namiętności, przywar – przy wykorzystaniu motywu przemiany.

Schemat fabularny układa się każdorazowo – i w eposie, i w balladzie – w identyczne ciągi: prezentacja pary ukochanych, między którymi rozegra się akcja; wątpliwości jednej ze stron związane z wiernością drugiej osoby; próba wierności, w którą wpisany zostaje kluczowy element metamorfozy polegającej

²⁴Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, edidit W.S. Anderson, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1977, s. 168–174. Dla uproszczenia – cytując *Metamorfozy* – w całej pracy stosuję dalej skrót *Met.* z pominięciem nazwiska autora; wszystkie fragmenty podaję w przekładzie własnym.

²⁵*Met.* VII 453–660, s. 161–167.

²⁶*Met.* VIII 1–5, s. 174.

²⁷Mit ten nie spotkał się z zainteresowaniem ze strony takich badaczy, jak J. Danielewicz, *Technika opisów w „Metamorfozach” Owidiusza*, Poznań 1971 i M. Madyda, op. cit., bowiem skupiają się oni zasadniczo na poszukiwaniu cech wspólnych poszczególnych fragmentów eposu, wskazując cechy różnicujące zazwyczaj w drugiej kolejności. Niekiedy też sami tłumaczą przyczyny niepełnego stanu badań. Danielewicz stwierdza np., że: „Liczba sytuacji, składających się na niezwykle bogatą i skomplikowaną akcję utworu, jest zbyt wielka, by pozwoliła się ująć w ciasne ramy klasyfikacyjne. Zasada *v a r i a t i o*, jaką niezmiennie kierował się Owidiusz, znajduje tutaj swoje najpełniejsze i najbardziej wirtuozowskie odbicie (podkr. – J.D.)” – J. Danielewicz, op. cit., s. 97.

na zmianie wyglądu; złamanie zasady wierności przez postać poddawaną próbie; powrót kuszącej/kuszącego do dawnej postaci. W konstrukcję *Świtezianki* wpisana zostaje balladowa kara, która jednakowoż nie omija postaci u Owidiusza, o czym przyjdzie jeszcze szerzej napisać. Konstrukcja jest więc ułożona z podobnych elementów: podstęp, przebiegłości, wystawiania na próbę, choć jak się okaże, z wyraźnie zaznaczoną odmiennością płciową: u Owidiusza kusi mężczyzna, u Mickiewicza postać płci żeńskiej.

Silnym spoiwem w badaniach porównawczych jest również zbliżenie obu tekstów na płaszczyźnie budowy poszczególnych faz akcji, które badacze dzielą na sekwencje charakterystyczne dla dramatu. Jerzy Danielewicz wymienia więc takie elementy mitycznej konstrukcji, jak: ekspozycja, rozwinięcie, punkt kulminacyjny, perypetia i rozwiązanie²⁸; Wojciechowski zaś wskazuje w *Świteziance* ekspozycję, zawikłanie, punkt szczytowy, przełom i katastrofę²⁹. Mimo rozbieżności terminologicznych mamy do czynienia ze zbieżnym układem poszczególnych sekwencji wydarzeń, które, co postaram się pokazać, opierają się nie tylko na wspólnym szkieletu konstrukcyjnym, ale wypełnione są również podobną treścią.

Ireneusz Opacki rozważania poświęcone czynnikom epickim w strukturze ballady rozpoczyna od fundamentalnego dla badań komparatystycznych zestawiających ze sobą epos Nazona i utwór Mickiewicza stwierdzenia, że „czynnik epicki stanowi dla ballady budulec podstawowy”³⁰ i jest punktem wyjścia rozważań dotyczących tezy o możliwym zbliżeniu obu gatunków, właśnie o pomieszczeniu epiki wewnątrz liryki. Ów czynnik, jak pisze dalej Opacki, „albo wyznacza postać rodzajową ballady, wtedy powstaje ballada epicka, albo stwarza teren, na którym pojawiają się w przekształcających strukturę starciach pozostałe czynniki rodzajowe, liryczny i dramatyczny”³¹. W przypadku *Świtezianki* mamy do czynienia z pierwszym wariantem, z ciążeniem ku epickości fabuły³² przejawiającej się w jej trzech kluczowych elementach: postaciach, zdarzeniach oraz tle, które wyznaczają kolejno punkty zbieżne na drodze badania zależności konstrukcyjnych i fabularnych między mitem z *Metamorfóz* Owidiusza i Mickiewiczowską balladą.

Zasadę kształtowania głównych postaci ballady trafnie scharakteryzował Opacki pisząc, iż „są (one – J.K.-W.) silnie stypizowane, nie indywidualizowane, lecz reprezentatywne i wszelkie, czasem bogate ilościowo, środki charakterystyki zmierzają do uwydatnienia obranej cechy głównej (podkr.

²⁸ Zob. *ibid.*, s. 100.

²⁹ Zob. K. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 237.

³⁰ I. Opacki, *op. cit.*, s. 199.

³¹ *Ibid.*

³² „*Świtezianka* mieści w sobie bardzo mało żywiołu lirycznego, choć nie można powiedzieć, by nie było w niej pierwiastka subiektywnego (tkwi on w nastrojowości ballady); [...] najwięcej jednak, dzięki obrazowości i plastyce, zawiera w sobie żywiołu epicznego (podkr. – J.K. W.)” – K. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 237.

– I.O.)³³. Postaci stanowią również ten z czynników, który w balladzie podlega ograniczeniom w pierwszej kolejności, i to ograniczeniom nie tylko ilościowym, ale również tym wpływającym na szczegółowość opisu. *Świtezianka* mieści się tu w najbardziej standardowych dla tego gatunku ramach, wprowadzając dwoje, a postrzegając postać dziewicy/Świtezianki w kontekście przemiany, troje bohaterów. Wiadomo również, że ze względu na ograniczoną pojemność ballady, wynikającą z jej cech gatunkowych, postaci – dla stworzenia ich pełniejszego obrazu – wzajemnie oświetlają się. Wymienione wyżej cechy bohaterów odpowiadają tym, za pomocą których skonstruowani zostali bohaterowie mitu u Nazona. Ta korespondencja wynika nie tylko z silnie ograniczonego doboru postaci wprowadzonych do mitu, ale również z zastosowanej w interesującym mnie fragmencie *Metamorfoz* poetyki utworu, w myśl której bohaterowie główni zarysowani są w sposób wyrazisty, choć w gruncie rzeczy oszczędny, w sposób wieloraki, a jednocześnie odnoszący się do jednej cechy osobowości lub stanu emocjonalnego, w jakim dana postać się znajduje.

Przyjrzyjmy się więc bohaterkom i bohaterowi u Nazona: Aurorze, Cefalusowi i Prokris. Pierwsza z nich oświetla jednocześnie obie pozostałe postaci mitu. Aurora

choć pyszni się różanymi ustami,
choć trwa na granicy światła i ciemności,
choć żywi się nektarem³⁴

mimo swej zmysłowości nie wpływa na zmianę uczuć Cefalusa do żony. Jest kochającą, ale nie kochaną, jest piękną, a jednak pozbawioną atrybutów umożliwiających uwiedzenie Cefalusa, władającą siłą nic nieznaczącą w obliczu świętości małżeństwa (*sacra tori*), świeżości miłosnych zbliżeń (*coitus novos*), niedawnych ślubów (*thalamosque recentes*) i pierwszych uścisków dopiero co opuszczonego łoża (*primaque deserti [...] foedera lecti*). Zachowanie Aurory pozwala więc na ekspozycję tych cech Cefalusa, które mówią o tym, że jest: uczciwy, wierny, prawy, bogobojny, zakochany.

Podobnie więc jak w konstrukcji balladowej rysunek bohatera powstaje w opozycji do cech innej postaci występującej w utworze. To spolaryzowanie cech osobowości prowadzi jednocześnie do ich wyjaskrawienia, stwarzając, podobnie jak to będzie u Mickiewicza, wrażenie różnorodności w opisie bohaterów. Naprzeciw tej wielowymiarowości opisu staje lektura syntetyzująca, która scala poszczególne rysy w wizerunku postaci, aby połączyć je w punkcie wyznaczającym jego jedną, zasadniczą cechę. Cefalus powołujący się więc na prawo wierności, uczciwości wobec małżonki oraz na bogów, w końcu Cefalus wspominający namiętność niedawnej nocy, jest po prostu bohaterem zakochanym,

³³I. Opacki, op. cit., s. 203.

³⁴*Met.* VII 705–707, s. 169.

przywołującym kolejne argumenty właśnie za tym stanem przemawiające. Natarczywość bogini, jej sceptycyzm, ironia i sarkazm potęgują tylko wrażenie jego prostolinijności³⁵.

Postać Aurory rzuca jednak światło także na wizerunek Prokris. Skoro bogini ze swymi atutami nie jest w stanie poruszyć serca Cefalusa, możemy więc skonstruować ciąg przypuszczeń, domniemanych powodów, dla których myśliwy nie ulega Aurorze. Jego obojętność wobec wdzięków bogini może więc sugerować, że żona jest jeszcze piękniejsza i świeższa od różanego blasku Aurory, że jeszcze bardziej niż ona olśniewa swoją urodą. Ten trop myślenia popierają dalsze fragmenty mitu, kiedy Cefalus, rozstawszy się z boginią, rozważa jej słowa i jako powód hipotetycznej niewierności żony podaje jej urodę (*facies*) i młodość (*aetas adulterium*). To zaś, co narrator sugeruje wyobraźni czytelnika, zostaje sprzężone z tym, co w dalszym fragmencie wyrażono *explicite*.

Zastosowanie tego zabiegu pozwala Owidiuszowi na wpisanie w treść mitu – podobnie jak wiele innych niewielkiego objętościowo – maksimum treści przy użyciu ograniczonej liczby środków. Używając terminologii Danielewicza, mamy więc do czynienia z dwojakim typem obrazowania: bezpośrednim i podwójnym³⁶, ze szczególnym uwzględnieniem tego drugiego, który kładzie nacisk na czytelniczną umiejętność dedukcji i scalania fragmentów obrazu w spójną całość, którą odbiorca niejako sam musi dla siebie stworzyć przy użyciu własnej wyobraźni. Taki sposób portretowania bohaterki, która przez znaczną część mitu jest uobecniana za pomocą opowieści, *de facto* pozostając *in absentia*, dookreśla nie tylko ją samą, ale co ważniejsze, motywuje sposób postępowania Cefalusa. Suma informacji na temat Prokris, którą Cefalus gromadzi na drodze własnych rozważań, staje się motorem napędowym jego dalszych działań, a tym samym całej mitycznej akcji. Interpretacja nabytych treści w połączeniu z zachowaniem Aurory – stanowiącym wyraziste *exemplum*, że zdrada czai się wszędzie – skłania bohatera ku wystawieniu wierności żony na próbę.

³⁵ „W opisie zewnętrznym bogów trzyma się Owidiusz konwencji epickiej, a zarazem mitologicznej, utrwalonej także w sztukach plastycznych. W opisach natomiast stanów psychicznych racjonalizuje poeta mitologię i to jest cecha jego postępowości oraz dowód ulegania wpływowi komedii, dramatu satyrowego, a zwłaszcza poezji aleksandryjskiej, lubującej się w uczłowieczonym opisie psychologicznym wszelkich postaci mitycznych” – J. Danielewicz, op. cit., s. 39. Stanisław Stabryła zauważa natomiast, że „świat poetycki *Metamorfoz* jest światem mitów, ale nie oznacza to *eo ipso*, że poemat Owidiusza jest utworem mitologicznym, w którym jedyną motywację stanowi system uwarunkowań i uzasadnień fantastycznych, a mówiąc dokładniej – mityczno-fantastycznych odnoszących działania ludzkie do sfery mitu, do zjawisk niewytłumaczalnych i nadprzyrodzonych. Poemat Owidiusza eksploatuje motywy mitologiczne jako elementy narracji poetyckiej, nie zaś jako przedmiot wiary, dlatego motywacje fantastyczne nie mogą wykluczać uwarunkowań innego typu, jak psychologiczne czy realistyczne” – S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 1, przeł. A. Kamińska (ks. I – ks. IX, w. 175), S. Stabryła (ks. IX, w. 176 – ks. XV), oprac. S. Stabryła, BN II 76, Wrocław 2004, s. XCI.

³⁶J. Danielewicz, op. cit., s. 19.

Taki sposób konstruowania postaci, ograniczony w treści, przy jednoczesnej rozrzutności formy służy – podobnie jak to będzie w balladzie – nadrzędemu celowi: poprowadzeniu wartkiej, wyraziście zarysowanej akcji, której „końcem konstrukcyjnym [...] staje się wątek głównego bohatera”³⁷. Jego schematycznie zarysowana sylwetka, mimo że ukazana przy użyciu różnorodnych i cieniowanych epitetów³⁸, niejako wymusza na akcji ciąg wydarzeń konsekwentnie zazębiających się, choć prezentowanych w niejednorodnym rytmie czasowym, zamkniętych w splocie retardacji i przyspieszeń. Skupienie na jednej, naczelnej dla postaci cesze pozwala na wyeksponowanie jej podstawowej funkcji mitycznej, jaką jest działanie. Z kolei w dynamice działań bohatera ujawniają się jego emocje, przeżycia i sposób postrzegania mitycznej – później zaś balladowej – sytuacji. Jak się okaże bowiem, naczelna cecha postaci, jaką jest działanie, znajdzie odbicie właśnie na balladowym gruncie.

Mit o Cefalusie i Prokris skonstruowany został jednowierzchołkowo, budując akcję wokół wyrazistego punktu kulminacyjnego. Wszystkie poprzedzające go działania postaci służą naszkicowaniu zagadnienia zdrady. Opowieść o nieszczęśliwej miłości odsłania jej konteksty, buduje ramy, wewnątrz których ma się ona dokonać, konfrontuje bezwzględność Aurory w jej dążeniach do erotycznego spełnienia z wiernością Cefalusa, usankcjonowaną ślubami, w końcu prezentuje kontrastowo atrybuty zdrady: powab, urodę i młodość konfrontowane z żądzami, namiętnościami i wahaniem.

Koncept mitu opiera się na zmiennym rytmie wydarzeń, które zostają rozpięte pomiędzy dłuższymi, analitycznymi partiami utworu i nagłymi, wyrazistymi zmianami akcji. Pierwsze z nich niosą ładunek informacji pomocniczych dla jej przebiegu. Za pomocą spiętrzenia mniej istotnych dla akcji wydarzeń stwarzają grunt pod jej zasadnicze zmiany. Te zaś powodują nagłą, diametralną odmianę wydarzeń.

Opowieść Cefalusa o polowaniu na jelenia, o nieoczekiwanym spotkaniu z Aurorą i porwaniu wbrew woli, wreszcie rozważania na temat wierności oraz tajemnicza przepowiednia bogini dotycząca losu zakochanych stanowią rozbudowany prolog do pierwszego, kluczowego dla akcji wydarzenia, jakim jest metamorfoza głównej postaci. W punkcie tym zostaje wyraźnie zakłócony retardacyjny charakter mitu, aby po krótkim fragmencie powrócić do opisowego sposobu prezentowania treści. Ten biegunowo spolaryzowany rytm wydarzeń potęguje nie tylko dokonana przed momentem przemiana bohatera, ale również nagłe przeniesienie miejsca akcji. Złamana więc zostaje zasada trzech jedności.

Skierowanie biegu wydarzeń na inny tor sprzężone jest z ostrą zmianą rejestru stylistycznego. Siłą przekazu buduje tu zwięzłość:

³⁷I. Opacki, op. cit., s. 221.

³⁸Por. J. Danielewicz, op. cit., s. 24.

Aurora podziela moją obawę,
I czuję, że zmienia moją postać.
Nierozpoznany wracam do Aten
I wchodzę do domu³⁹.

Zastosowanie w oryginale łacińskiej składni nazw miast, która polskie „do Aten” oraz „do domu” oddaje odpowiednio jednowyrazowymi *Athenas* i *domum*⁴⁰ z pominięciem przyimka *in*, dodatkowo zagęszcza rozgrywającą się właśnie akcję, zbliża na poziomie stylistycznym następujące po sobie zdarzenia. Wers mówiący o przemianie zamyka w swej lakoniczności kluczową dla dalszej akcji informację przy jednoczesnym przemilczeniu wszelkich okoliczności jej towarzyszących. Cefalus mówi: „I czuję, że zmienia moją postać” (*inmutatque meam «videor sensisse» figuram*). Czuje, że podlega przemianie, ale nie tylko nie dowiadujemy się, na czym ona polega i jak wygląda jej przebieg – przypadek to rzadki w *Metamorfozach*⁴¹ – nie poznajemy nawet jej efektu końcowego, przynajmniej wyrażonego w formie bezpośredniego opisu, o czym przyjdzie jeszcze wspomnieć szerzej.

Osiągnięcie pierwszego zwrotu w akcji – ostro przełamującego bieg dotychczasowych wydarzeń – prowadzi jednocześnie do natychmiastowego rozluźnienia jej łańcucha, a mityczna opowieść na powrót przenosi się na płaszczyznę uprzywilejowanego opisu. Dzięki plastycznemu operowaniu czasem, we fragmencie po pierwszym przełomie, Nazon wykorzystuje streszczający charakter wypowiedzi, a przestrzeń, która rozdziela moment przemiany od momentu przeniesienia akcji do domu Cefalusa i Prokris, zostaje zamknięta w obrębie jedynie trzech niepełnych wersów. Takie syntetyzujące ujęcie części akcji pozwala pominąć obszerną opowieść dotyczącą tego, w jaki sposób nieznaną osobie udało się wejść do obcego domu. Zamykając całą mnogość prawdopodobnych perypetii w jednym zdaniu: „doprowadzony przez tysiąc podstępów, wreszcie docieram do córki Erechteusza”⁴², narrator dokonuje eliminacji wydarzeń mniej istotnych dla akcji, osiągając w ten sposób dwa cele: przyspiesza tempo mitycznych wydarzeń i zyskuje przestrzeń fabularną dla szerszego opisu próby wierności.

Napięcie budowane w kolejnym fragmencie zasadza się nie na dynamice zmian i nagłych spięć, lecz po raz kolejny na drodze dramatycznej retardacji:

³⁹ *Met.* VII 721–724, s. 169.

⁴⁰ „Palladius in eo non cognoscendus Athenas, Ingridiorque domum” (podkr. – J.K.-W.).

⁴¹ Owidiusz opisując przemiany postaci, zazwyczaj w zwierzęta lub rośliny, motywuje charakter metamorfozy w konkretny element przyrody ożywionej bądź nieożywionej, następnie zaś opisuje jej przebieg. Nieliczne to wyjątki, kiedy przemiana pozostaje nie skomentowana.

⁴² *Met.* VII 726, s. 169.

Kiedy ujrzałem ją, osłupiałem,
 niemal porzucam obmyślane próby wierności;
 O nieszczęście! Dlaczegoż nie wyznałem prawdy?
 Brnę dalej, dlaczego nie składam pocałunków, jak należy?
 Była smutna, lecz żadna inna nie mogłaby być od niej
 piękniejsza w smutku.
 Smuci się z powodu tęsknoty za nieobecny mężem.
 Wywnioskuj, Fokusie, jak wielka w tym jej uroda,
 że sam smutek zdołał ją wśród przykrych okoliczności⁴³.

Owidiusz zamyka rozważania Cefalusa w formie pytań wyrażających targające bohaterem emocje: jego smutek wywołany smutkiem żony oraz namysły nad przyczynami niezaniechania próby wierności. Budowane w ten sposób napięcie, wynikające z wewnętrznego rozdarcia bohatera na „ja” przekonane o wierności żony i „ja” pragnące jednak tę wierność sprawdzić, przechodzi następnie w opis emocji Prokris oraz jej wyglądu przy jednoczesnym postawieniu akcentu na naczelnej cesze jej osobowości, jaką jest wierność. „Dążenie do celowości opisów w sferze kompozycyjnej – pisze Danielewicz – powoduje, że wyraźny nacisk położony jest na te momenty, które pozostają w istotnym związku z akcją [...]”⁴⁴, a przywołana scena, ukazująca córkę Erechteusza w pełni jej tęsknoty za mężem, nie tylko popycha akcję ku dalszemu rozwojowi, ale dodatkowo sprzyja jej dramatyzacji, zderzając postawę wierności Prokris z dążeniem Cefalusa do jej unieważnienia.

Szczególnie istotne w kontekście *Świtezianki* jest tu spiętrzenie dwóch zabiegów, które po dziewiętnastu wiekach zostaną powtórzone przez Mickiewicza: z jednej strony wyzyskanie niezwykłości postaci, fantastyki całej sytuacji mającej swe źródło w wydarzeniu – jak wyraziłby się Danielewicz – przynależnym jedynie do świata poetyckiej imaginacji, z drugiej zaś ukazanie bohaterów w działaniach, dla których znajdujemy uzasadnienie nie tyle mitologiczne, czy jak to będzie później w przypadku Mickiewicza – wywodzące swe źródło również z folkloru, ile „bardziej odpowiadające życiowemu doświadczeniu i psychologicznym obserwacjom”⁴⁵ ludzkich zachowań.

Konstatacja ta zyska jeszcze bardziej na znaczeniu, kiedy dodamy, że w obu tekstach – antycznym i romantycznym – cała akcja nie została zbudowana wokół tematu przemiany⁴⁶, ale to właśnie metamorfoza okazała się głównym narzędziem do opowiedzenia o zagadnieniu wierności i zdrady, temacie czysto

⁴³ *Met.* VII 727–733, s. 170.

⁴⁴ J. Danielewicz, op. cit., s. 29–30.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 42. Danielewicz stwierdza również, że „Psychologizowanie staje się nierzadko nawet dominantą kompozycyjną: poeta z zamiłowaniem stwarza sytuacje ciekawe psychologicznie, często w wysokim stopniu udratyzowane, by nie tylko oddać *ethos* opisywanych postaci, lecz ukazać je również w stanie *pathosu* (podkr. – J.D.)” – *Ibid.*, s. 44.

⁴⁶ W pracach poświęconych *Metamorfozom* badacze wyraźnie podkreślają, że w poszczególnych opowieściach mitycznych wchodzących w skład eposu centralny punkt stanowi przemiana,

ludzki, o wyraźnym psychologicznym podłożu. Przywołany mit stanowi jedną z niewielu w sposób tak dalece wyrazisty zarysowanych opowieści – spośród ponad 250 mitów składających się na konstrukcję *Metamorfoz* – w której przemiana nie tylko nie stanowi procesu nieodwracalnego⁴⁷, ale co istotniejsze, nie jest efektem finalnym, dla którego uzasadnienie powinny przynosić wszystkie wcześniejsze zdarzenia. Metamorfoza nie jest więc centralnym punktem mitu, a staje się przede wszystkim środkiem do opisanego psychologicznie uzasadnionej, typowo ludzkiej historii.

Nagromadzenie zabiegów popychających bohaterkę ku zdradzie ukazane zostaje za pomocą enumeratywnego charakteru podejmowanych czynności: „szukam rany”, „zwiększam obietnice”, „zmuszam”. Kolejno wyliczane czasowniki, ich stopniowanie wskazujące na narastanie emocji, od prowokacyjnej chęci bycia zranionym aż po agresję, stanowią dominantę stylistyczną prowadzącą ku konstatacji, że zachowanie Cefalusa stawia Prokris pod murem, spod którego trudno uciec.

Punkt kulminacyjny osiągnięty zostaje w dialogowej wypowiedzi Cefalusa, który stwierdza:

– Oto zjawiam się jako fałszywy zalotnik, świadek twojej zdrady,
to ja, niewierna, prawdziwy mąż twój⁴⁸.

Wypowiedź ta, oprócz podstawowego faktu, że przynosi rozwiązanie zagadki mitycznej próby wierności, jest jednocześnie dopełnieniem ciągu informacji, które swój początek biorą w pierwszym istotnym punkcie akcji. Dopowiada bowiem treści, które w lakonicznej formule stwierdzenia: „I czuję, że zmieniają moją postać”, zostały przemilczane. Z wypowiedzi Cefalusa wywnioskować możemy kilka istotnych w kontekście zdrady szczegółów: jego przemiana z całą pewnością miała charakter antropomorficzny, bowiem żaden element fabularny

wokół której budowana jest akcja i to właśnie ona stanowi główny przedmiot opisu. Jest więc silnie zaznaczonym elementem konstrukcyjnym. Por. np. M. Madyda, op. cit., s. 90–92.

Dla ukazania różnorodności kombinacji związanych z realizacją przemiany Danielewicz wyodrębnia kilka grup, „różniących się stosunkiem efektu przemiany do sytuacji przed przemianą:

- 1) Mity, w których przemiana utrwała najgłębsze, istotne cechy postaci;
- 2) Mity ukazujące kontrast między postawą za życia a efektem przemiany;
- 3) Mity zawierające próbę spojrzenia oczyma ofiary, identyfikowania się z nią;
- 4) Mity, w których wynik przemiany pełni funkcję symbolu” – J. Danielewicz, op. cit., s. 51.

Interesująca mnie metamorfoza nie mieści się w żadnym z zakresów wyznaczonych przez Danielewicza, gdyż stanowi ona element centralny o tyle, o ile jest motorem napędowym dalszego rozwoju akcji, jej nagłego zwrotu i rozwikłania.

⁴⁷Zabiegu metamorfozy odwracalnej, najczęściej służącej uwiedzeniu, Owidiusz używa głównie w odniesieniu do postaci Jowisza. W mitach, w których postać ta nie pojawia się, rzadko wykorzystywany jest tego typu chwyt.

⁴⁸*Met.* VII 741–742, s. 170.

nie zdradza zaskoczenia Prokris wyglądem przybyłej postaci, nie zostają też tu zaburzone relacje na linii kobieta – mężczyzna, co daje pewność, że Cefalus pozostał i człowiekiem, i mężczyzną. Skoro zjawił się jako zalotnik, musiał być również przystojny, co ostatecznie potwierdza uległość bohaterki.

Ale opowieść ta ma jeszcze kontynuację, rewers przytoczonej historii. Tym razem to Prokris obawia się mężowskiej zdrady, a suma doświadczeń obojga bohaterów prowadzi do konstatacji, że każda zdrada, czy choćby podejrzenie o nią, ma swój tragiczny koniec. Owidiusz wprowadza opowieść fabularną początkowo zbliżoną do pierwszej części historii z wyraźnie powtarzającymi się elementami nastroju sytuacji, który – zdawałoby się – nie zwiastuje niczego złego. Po raz kolejny więc Cefalus wyrusza na łowy, aby w końcu odpocząć przy powiewie Aury. Autor *Metamorfoz* powtarza w innej konfiguracji elementy obecne w pierwszej opowieści. Powtórnie do czynienia mamy z trojgiem bohaterów: kobietą, mężczyzną i boginią; tym razem akcenty działania rozłożone są po równo między małżeńską parą, bogini zaś jest ponownie pretekstem do wywołania konfliktu. Przebieg akcji między małżonkami wygrywany jest jednak już nie w wyniku bezpośredniej ingerencji bóstwa, a dzięki kunsztownemu wykorzystaniu gry słownej, wiążącej imię „Aura” i z elementem przyrody, i z bóstwem. To zresztą zabieg silnie sprzęgający całą opowieść z naturą. Sposób, w jaki Cefalus wyraża swoją tęsknotę za Aurą, jest symptomatyczny dla relacji między mężczyzną i kobietą, a napięcie wynikające z możliwości błędnego przypisania nazwie pospolitej – oznaczającej powiew, emocji przynależnych tęsknocie za boginią wiatru, stanowi jednocześnie element zaskoczenia, który wywołuje komplikację mitycznej historii.

Dwuczłonowość fabuły mitu staje, rzecz jasna, w opozycji do spójności konstrukcyjnej ballady, której akcja jest jednowątkowa. Ale opowieść Owidiusza, mimo że rozczłonkowana, okazuje się jednocześnie wewnątrznie spójna, zaś fabularna komplikacja służy każdorazowo temu samemu celowi: ukazaniu zależności między wiernością i zdradą oraz konsekwencjami wypływającymi z dopuszczenia się tej ostatniej. Zaryzykuję stwierdzenie, że Mickiewicz dla potrzeb ballady mógł dokonać kompilacji obu części mitu Owidiusza, wykorzystując z nich te elementy, które szczególnie pasowały do stworzenia opowieści o miłości, próbie wierności i zdradzie. Choć znacznie bardziej wyraziste nawiązania – i na poziomie fabularnym, i konstrukcyjnym – odnoszą się do pierwszego z dwu fragmentów *Metamorfoz*. Pamiętać jednak trzeba, że Nazon w obrębie gatunku, jakim jest epos, dysponował niepomniernie większą przestrzenią niż Mickiewicz, którego ograniczały rygory balladowego gatunku, w swym założeniu narzucające autorowi szczupłość rozmiarów utworu.

2. ŚWITEZIANKA – MICKIEWICZOWSKA LEKTURA ZAPOŚREDNICZONA

Wypowiadając się na temat narratora w *Świteziance*, Opacki stwierdza, iż „potrafi (on – J.K.-W.) dojrzeć skompilowane procesy człowieczego wnętrza”⁴⁹. Tę konstatację można z całą konsekwencją tego zabiegu odnieść również do narratora u Owidiusza. Każdorazowo bowiem celem nadrzędnym okazuje się stworzenie portretu psychologicznego ukazującego oblicze zdrady, w którym kryje się niepodważalny paralelizm tematyczny – raz w przebraniu antycznym, innym razem w romantycznym.

Mickiewicz, podobnie jak Owidiusz, dużo miejsca poświęca ekspozycji sylwetek bohaterów z naczelną zasadą dysproporcji, która zachodzi pomiędzy liczbą użytych środków opisu oraz przeznaczzonego na nie miejsca a wpływającą stąd sumą informacji dotyczących poszczególnych postaci. Mickiewiczowski dobór bohaterów odsyła do lektury Nazona, a strzelec, płoża dziewczyna i Świtezianka noszą w sobie liczne cechy, które odnaleźć można w mitycznej opowieści.

Postaci w *Świteziance* naszkicowane są z zachowaniem pozornej wielowymiarowości opisu, która w lekturze syntetyzującej ujawnia szkicowość prezentowanych portretów, co stanowi wyraźną analogię do konstrukcji postaci u Owidiusza. Cóż bowiem wiemy o młodzieńcu? Że jest piękny, że młody, że podaje dziewczycy kwiaty do wianka, a konsekwencja w postępowaniu przywodzi go pod modrzew „Każdą noc prawie, o jednej porze”⁵⁰. Wiemy w końcu, że „Młody jest strzelcem w tutejszym borze”, podobnie jak Cefalus zastawiający sidła na jelenia – który obok swoich pozostałych zajęć – para się również myślistwem. Fakt ten podkreśla Nazon dwukrotnie w inicjalnych fragmentach obu części opowieści, a wyraźna ekspozycja pozwala przypuszczać, że to zajęcie mitycznego bohatera utrwaliło się w pamięci Mickiewicza⁵¹.

W gruncie rzeczy wiemy jednak niewiele, a technika świadomego niedomówienia zostaje jeszcze wyraźniej wyeksponowana w trakcie lektury tych partii tekstu, które dotyczą dziewczycy. Jej wizerunek budowany jest z wielu pytań: „Jaka to obok dziewczica?”; „Kim jest dziewczyna?”; „Skąd przyszła?”; „Gdzie uszła?”. Chciałoby się powiedzieć, że to właśnie za ich pośrednictwem się wyłania, choć to tylko złudne wrażenie, bo wszystkie one pozostają bez konkretnej odpowiedzi. Poeta nie zdradza detali jej wyglądu, jak będzie czynił w opisie dziewczycy już po przemianie, a używając do jej opisu ogólnego określenia „piękna”, w zasadzie jej obraz bardziej zakrywa niż odkrywa. Zastosowane zaś

⁴⁹I. Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści*, Lublin 1961, s. 23.

⁵⁰A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] *Ballady i romanse*, oprac. Cz. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław 1997, s. 114.

⁵¹Istotnie, zaden z bohaterów wskazywanych przez badaczy jako potencjalny pierwowzór strzelca nigdy nie parał się zajęciem równie męskim, mającym w sobie coś z brutalności, okrucieństwa, ale też odwagi.

w anaforycznym układzie porównania: „Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie / Jak ogień nocny przepada”⁵², tylko to niedopowiedzenie pogłębiają, przydając bohaterce tajemniczości.

Mickiewicz stosuje nagłe przejście w sekwencji wydarzeń zawierającej ekspozycję bohaterów – nie tyle przerywa ją, co dokonuje chwilowego zawieszenia, wyraźnie dzieląc dwa odcinki czasowe, prezentujące sylwetki postaci, na ten, który rozciąga się nim: „Minęło lato, żółkniały liście / I dżdżysta nadchodzi pora”⁵³, oraz ten po nagłym skrócie czasowym, zmieniającym sceneryę z letniej na jesienną. Ukształtowanie temporalnego rytmu ballady jako zmiennego, poddawanego fluktuacjom retardacyjnych partii opisowych i niespodziewanych czasowych zwrotów oraz streszczeń posiada epicki rodowód, co dla przykładu dobrze ilustruje ten fragment utworu Owidiusza, kiedy bohater – już po przemianie – nagłe przeniesiony zostaje do Aten. We wskazanym u Mickiewicza zabiegu kryje się również sprawne przejście od sekwencji ekspozycyjnej *sensu stricto* do rozwinięcia czy – jak wolałby Wojciechowski – do zawikłania akcji, która jednocześnie pogłębia wiedzę o postaciach, w układzie kompozycyjnym stanowiąc powtórzenie chwytu zastosowanego u Nazona.

Fragment ballady, rozciągający się pomiędzy wersem wyznaczającym zmianę pór roku a punktem, w którym dziewczica włożywszy wieniec na skronie, znika – aby przeobraziwszy się wrócić pod postacią Świtezianki – wyznacza ramy, wewnątrz których prezentowane są rozważania dotyczące tematu miłości i zdrady. W dialogowych partiach tekstu ścierają się dwie postawy. Pierwszą z nich reprezentuje strzelec, który, jak się zdaje, zniecierpliwiony już zachowaniem dziewczicy:

Zawszeż po kniejach jak sarna płocha,
Jak upiór błądzisz w noc ciemną?⁵⁴

wyznaje jej miłość i żarliwie zachęca do pozostania z nim:

Zostań się lepiej z tym, kto cię kocha,
Zostań się, o luba! ze mną⁵⁵.

Jego zachowanie skonfrontowane zostaje z postawą drugą wyrażającą się w niepewności dziewczicy upatrującej podstęp w, być może, zbyt lekko wypowiedzianych, słowach. Bohaterka obawia się nie tyle braku stałości uczuć, ile raczej fałszu w zadeklarowanej miłości:

⁵²A. Mickiewicz, op. cit., s. 114.

⁵³Ibid., s. 115.

⁵⁴Ibid.

⁵⁵Ibid.

Więcej się waszej obłudy boję,
Niż w zmienne ufam zapaly,
Może bym prośby przyjęła twoje,
Ale czy będziesz mnie stały?⁵⁶

Płochosc dziewczicy, jej eteryczność i niechęć do skonkretyzowania relacji ze strzelcem przeciwstawione zostają jego dążeniom. Podobnie jak u Owidiusza portrety postaci są więc jednocześnie i kontrastowe, i wzajemnie rzucające na siebie światło.

Choć w lakonicznej formie, Nazon moment przemiany jednak wyraźnie zaznacza. Mickiewicz idzie o krok dalej: metamorfoza dziewczicy zostaje całkowicie usunięta przed oczu podwójnego widza: i naiwnego narratora, i czytelnika. Fakt, że oto wydarza się właśnie coś niezwykłego, poeta jednak sygnalizuje w dwojaki sposób – w pierwszej kolejności wyzyskując *stricte* romantyczną korelację między zjawiskami przyrody i nastrojem rozgrywającej się akcji⁵⁷:

Wtem wiatr zaszumił po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie [...]!⁵⁸

Następnie zaś zamykając niesamowitość całej sytuacji wyrażonym *explicite* stwierdzeniem: „O niesłychane zjawiska”⁵⁹. Więcej nic. Dzięki temu na tle całej akcji intensywniej zarysowuje się punkt kulminacyjny utworu, demaskujący balladowy podstęp, u którego podstaw leży przemiana. Mickiewicz pisze:

Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
Co ją w ludzającym krył blasku,
Poznaje strzelec dziewczynę z bliska:
Ach, to dziewczyna spod lasku!⁶⁰

Specyfika metamorfozy zamyka się w charakterystycznej, wiążącej oba utwory cesze, jaką jest odwracalność. W obu tekstach, w kluczowym momencie rozpoznania, przemiana jako element konstrukcyjny rozbłyskuje najsilniej, oświetlając tragizm rozgrywanej sceny – i w swoim świetle się spala. Ani

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Na podobieństwo powtarzanego kilkakrotnie w toku ballady wyrażenia „Woda się burzy i wzdyma” do *Rybaka (Fischer)* Goethego wskazywał Konstanty Wojciechowski: „[...] pod wpływem *Rybaka* powstał (przywołany – J.K.-W.) refren (w. 64 i 65) i znów w w. 140 «Woda się burzy i wzdyma» – u Goethego zaś: «Das Wasser rauscht’, das Wasser schwoll...». Nawet na zmysł słuchu pragnął Mickiewicz oddziaływać w sposób podobny” – K. Wojciechowski, op. cit., s. 226.

⁵⁸ A. Mickiewicz, op. cit., s. 116.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., s. 119.

Owidiusz, ani Mickiewicz nie kontynuują wątku bezpośrednio z nią związanego, a mityczna i balladowa kara są nie tyle konsekwencją metamorfozy, ile obnażonych przez nią zachowań i postaw moralnych.

Zasadnicza cecha mitycznej i balladowej przemiany, jaką jest jej przechodniość, okazuje się więc sprawnym narzędziem do ukazania określonych mechanizmów rządzących ludzkimi zachowaniami, narzędziem, które po spełnionym zadaniu łatwo poddaje się poetyckiemu zneutralizowaniu. Każdorazowo więc i u Nazona, i u Mickiewicza wszystkie elementy składające się na całość obrazu postaw bohaterów podlegających przemianie służą nadaniu tempa rozwijającej się akcji, dla której metamorfoza jest istotnym – czy wręcz kluczowym, bo wewnętrznie determinującym tekst i stanowiącym o finezyjności oraz fantastyce rozwiązania fabularnego – wciąż jednak tylko jednym z elementów łańcucha wydarzeń. Obaj autorzy opowiadają bowiem historię o złamaniu przysięgi wierności i jego konsekwencjach, nie zaś historię przemiany jako takiej.

Oba utwory otrzymują także zbieżne – choć posiadające odmienną realizację fabularną – zakończenie. Balladowy strzelec za złamanie przysięgi wierności zostaje pochłonięty przez wodną czelusć i po śmierci już jako cień snuje się w świetle księżyca. U Owidiusza ginie Prokris – nieopatrznie postrzelona strzałą przez Cefalusa – i to właśnie tragizm przypadkowej śmierci jest dla antycznego bohatera karą za niewiarę w miłość ukochanej, za bezpodstawne wystawienie jej na próbę; podobnie dla niej – w pierwszym planie za niewiarę w mężowskie uczucia, które rzekomo miałyby skierować w stronę Aury, w dalszym zaś jako echo pierwszej części opowieści, w której to ona dopuściła się złamania przysięgi wierności, prowokując tym samym dalszy ciąg wydarzeń.

Zasadnicze podobieństwo obu tekstów kryje się w wykorzystaniu zbieżnego pomysłu fabularnego, dla którego istotnym elementem okazuje się metamorfoza. Sam więc pomysł – rozpatrywany już na ogólnym poziomie – kieruje w stronę lektury zapośredniczonej u Owidiusza. Można by więc stwierdzić, że Mickiewicz zaczerpnął właśnie ogólną koncepcję wykorzystania przemiany, która pozwoliłaby mu na poprowadzenie zupełnie niezależnej fabuły, jedynie echem powtarzającej generalne założenia eposu Nazona. Ponieważ jednak Owidiusz i często, i chętnie wyzyskiwał w *Metamorfozach* temat miłości i zdrady, można by uszczegółowić to ogólne twierdzenie, upatrując w nim pewnego – wykorzystanego w balladowym kontekście – sprzężenia między motywem przemiany a topiką miłości i zdrady.

Podsumowując: Mickiewiczowska ballada opowiada historię próby wierności przy zastosowaniu motywu przemiany. Idąc o krok dalej w tej konstatacji, istotne jest połączenie w pary elementów mitu tożsamy z balladowymi. Na poziomie treściowym oraz na poziomie konstrukcyjnym to akcja, dla której osią konstrukcyjną są działania głównej postaci ukształtowanej w taki sposób, aby rysy dotyczące jej charakteru i wyglądu motywowały kolejno podejmowane działania, połączone łańcuchem sukcesywnie następujących po sobie wydarzeń.

To również opozycja czasowa, wynikająca z napięcia między dłuższymi analityczno-retardacyjnymi partiami tekstu oraz częściami streszczającymi, aż po nagłe spięcia akcji, których wierzchołki – w pierwszym przypadku stanowią o zwrocie wydarzeń, w drugim o rozwikłaniu intrygi – każdorazowo mają znaczenie kluczowe.

Trudno przyjąć za pewnik, że Mickiewicz ów balladowy rytm przyspieszeń i retardacji, połączony z nagłą i nieoczekiwaną kulminacją wydarzeń, zaczerpnął właśnie od Nazona, nie ulega jednak wątpliwości, że w obu zestawianych tekstach ta różnorodność czasowa występuje – nie tylko jako specyficzna forma wykorzystania czasu, ale przede wszystkim jako narzędzie służące charakteryzowaniu poszczególnych sekwencji rozgrywającej się akcji w jednakowy sposób.

*METAMORPHOSES IN BOTH ANCIENT AND ROMANTIC LITERARY
TRADITIONS – FOLLOWING OVID'S METAMORPHOSES IN MICKIEWICZ'S
ŚWITEZIANKA*

Summary

The paper offers a new proposal of reading *Ballads and romances* of Adam Mickiewicz, and especially *Świtezianka*. It appears that Ovid was one of the most inspiring poets for Mickiewicz in his early writing period. On the other hand his ancient epos has always been an important point of reference for all great Polish poets. The ballad *Świtezianka* is constructed (interestingly enough), as a piece of epic literature with all its key elements: characters, events and background. Otherwise the author of this article focuses her attention on the concept of metamorphosis, as the most important structural point connecting the ancient text with its romantic counterpart. As we can see, both texts – Ovid's epos and Mickiewicz's ballad – present similar stories about love and treachery, while using the same key elements of poetics.