

UNIwersytet Rzeszowski

Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Agnieszka Kajmowicz

*Wczesnoromantyczna „balladomania” w Polsce.
Zjawisko, historia, oddziaływanie*

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem

dra hab. prof. UR Marka Stanisza

Rzeszów 2017

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział pierwszy: „Balladomania” na przestrzeni lat	12
Początki	12
Po powstaniu listopadowym	23
Opinie dwudziestowieczne	44
 Rozdział drugi: Wczesnoromantyczna „balladomania” – podstawowe rozróżnienia	63
Ideowe i estetyczne podstawy popularności ballady	63
Trochę genologii. Potencjał artystyczny ballady	72
Typologia wewnątrzgatunkowa	81
Zakres materiału badawczego oraz ramy czasowe. „Obrachunki arytmetyczne” z „balladomanią”	86
 Rozdział trzeci: „Balladomania” jako moda literacka	119
Fenomen mody	119
Emocjonalny odbiór ballad, fascynacja nowością	127
Młodość	142
Polskie i europejskie wzory balladowe	156
Motywy.....	165
Teatralny wymiar zjawiska.....	206
„Balladomania” jako moda literacka	214
 Zakończenie	215
Bibliografia	219

Spis tabel:

Tabela nr 1: Ballady opublikowane w latach 1803-1821 oraz 1822-1830	I
Tabela nr 2: Pierwodruki i przedruki poszczególnych ballad w okresie 1822-1830	II
Tabela nr 3: Odmiany gatunków ballady i ich liczba.....	VII

Tabela nr 4: Liczba i tytuły utworów opublikowanych przez poszczególnych poetów z podziałem na odmiany gatunków ballady	VIII
Tabela nr 5: Przekłady ballad zagranicznych powstałe w latach 1822-1830	XIII
Tabela nr 6: Polscy twórcy ballad z lat 1822-1830.	
Data balladowego debiutu i wiek autorów	XV

Wstęp

Wczesnoromantyczna „balladomania”, której szczególne nasilenie przypadło na lata dwudzieste XIX wieku¹, była fenomenem niezwykłym i niebagatelnym. To chyba pierwsze w literaturze polskiej zjawisko tak wielkiej popularności jednego gatunku literackiego, które wyzwoliło równie głębokie przeobrażenia ówczesnego rynku czytelniczego (przyczyniając się między innymi do utworzenia nowych inicjatyw wydawniczych, formowania grup literackich, powstawania nowych czasopism i almanachów, wzrostu znaczenia bieżącej krytyki literackiej, kształtowania się nowych, bardziej partnerskich relacji między autorami a odbiorcami literatury itd.). Jednym słowem, „balladomania” była zjawiskiem o wielorakim zakresie oddziaływania i w tym sensie stanowiła bardzo ważny etap przełomu romantycznego w Polsce.

Tymczasem określenie „balladomania” do dziś funkcjonuje w rodzimej historii literatury jako mało precyzyjna (a zarazem silnie wartościująca) formuła obiegowa, swego rodzaju wytrych pojęciowy, który objaśnia skomplikowane procesy historycznoliterackie za pomocą prostych, zrozumiałych dla każdego licealisty, zasad. Określenie to przez lata niosło głównie negatywne skojarzenia, często pojawiało się w opracowaniach historycznoliterackich dotyczących epoki romantyzmu, a powierzchowny sposób jego rozumienia stawał się pożywką dla uproszczonych koncepcji kształtowania się romantyzmu w Polsce. Pisząc o „balladomanii”, przez blisko dwieście lat krytycy literaccy i literaturoznawcy przytaczali zwykle ten sam materiał egzemplifikacyjny (ograniczony do wczesnej twórczości Adama Mickiewicza, Antoniego Edwarda Odyńca, Stefana Witwickiego czy Józefa Bohdana Zaleskiego), podkreślali wzorcotwórczą rolę genialnego Mickiewicza oraz słabość artystyczną ballad jego naśladowców.

Oto kilka przykładów sformułowań objaśniających charakter wczesnoromantycznej twórczości balladowej w Polsce: „dzikie i odrażające romantyczności płody”² (Joachim Lelewel o tematach pojawiających się w balladach grozy, 1825 r.), „niewolnicze tulenie się pod tok poezji Mickiewicza”³ (Seweryn

¹ Ballada – główny atrybut „balladomanii” – była gatunkiem bardzo popularnym w dobie romantyzmu nie tylko do 1830 roku, ale i później. Jednak określenie „balladomania” stosuje się zwykle do tego pierwszego, przedlistopadowego etapu popularności ballady w Polsce i w niniejszej pracy właśnie tak jest rozumiane.

² J. Lelewel, *O romantyczności. Z powodu drugiego Numeru Dziennika Warszawskiego* (artykuł nadesłany), „Biblioteka Polska”, 1825, t. 4, s. 192.

³ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej. Angielszczyzna i niemczyzna*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności”, 1835, z. 3, s. 364.

Goszczyński o naśladowaniu Mickiewicza, 1835 r.) „płód poroniony”⁴ (Józef Tretiak o *Balladach i romansach* Stefana Witwickiego, 1911 r.), „masowe naśladowanie jego utworów przez wierszokletów”⁵ (Julian Krzyżanowski o naśladowaniu Mickiewicza, 1972 r.), „choroba młodych twórców”⁶ (Wojciech Jerzy Podgórski o wczesnoromantycznej twórczości balladowej, 1988 r.), „utwory ogarniętych balladomanią naśladowców Mickiewicza”⁷ (Dorota Siwicka o balladach powstałych w okresie „walki romantyków z klasykami”, 1995 r.). Przytoczone tutaj cytaty to jedynie niewielki wycinek opinii polskich krytyków i historyków literatury na temat interesującego mnie zjawiska. Jednak już na ich podstawie doskonale widać, iż metaforyka osnuta wokół mody na ballady wywoływała zwykle – i wywołuje do dzisiaj – skojarzenia z chorobą (czasem nawet masową epidemią), patologią, jałowością intelektualną oraz wtórnością artystyczną. W ten sposób zjawisko wczesnoromantycznej „balladomanii” zastyga w ujęciu stereotypowym, którego podstawowymi składnikami semantycznymi są: masowość, epigonizm i grafomania.

Przypadek wczesnoromantycznej „balladomanii” stanowi przekonujący dowód na funkcjonowanie stereotypów w narracji historycznoliterackiej⁸. Ten quasi-termin⁹ zdaje się bowiem definitywnie rozstrzygać kwestie, które wymagałyby raczej żmudnego dowodzenia i pieczołowitej argumentacji: zamiast kompletowania możliwie pełnego katalogu wczesnoromantycznych ballad ogranicza obszar zjawiska do kilku sztandarowych przykładów; zamiast każdorazowego określania wartości artystycznej tych utworów niemal wszystkie opatruje etykietą nieudolnych „naśladowań”; zamiast refleksji nad wielopłaszczyznowością zachodzących wówczas przemian życia literackiego proponuje

⁴ J. Tretiak, *Józef Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802-1831*, Kraków 1911, s. 154.

⁵ J. Krzyżanowski, *Adam Mickiewicz i jego koło*, [w:] tegoż, *Dzieje literatury polskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1972, s. 257.

⁶ W. J. Podgórski, *Stefan Witwicki (13.IX1801-19.IC.1847). Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988, s. 20.

⁷ D. Siwicka, *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1995, s. 70.

⁸ M. Stanisławski, *„Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej*, [w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, pod red. M. Stanisławska i K. Maciąga, Rzeszów 2010, s. 10.

⁹ Określenie „balladomania” nie spełnia wymogów terminu naukowego. Przede wszystkim z tego względu, że termin posiada ustalone znaczenie, nie podlega interpretacji, jest oparty na stałych parametrach, charakteryzuje się „neutralnością stylistyczną” oraz „jednoznacznością” (por. Hasło „termin” [w:] *Słownik terminów literackich*, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 534; J. Łukaszyn, W. Zamarzer, *Teoretyczne podstawy terminologii*, Warszawa 2006, s. 21). Z kolei quasi-termin cechuje się tym, że definicja danego pojęcia jest wciąż poszukiwana, co „znajduje wyraz w dziesiątkach różnorodnych definicji” (J. Łukaszyn, W. Zamarzer, dz. cyt., s. 24). Według Łukaszyna i Zamarzera quasi-termin przekształca się w termin w momencie, w którym zostaną wyczerpane „możliwości pojęciowych zmian” (J. Łukaszyn, W. Zamarzer, dz. cyt., s. 24). Podobnie rzecz ma się z „balladomanią”, która w gruncie rzeczy nie posiada jasno określonej i stałej definicji, jej znaczenie jest zmienne i zależne od perspektywy badawczej. Definicja „balladomanii” nie została do tej pory ustalona i ugruntowana. Większość prób definiowania tego zjawiska opierało się na skąym materiale badawczym, niezwerifikowanych tezach oraz emocjonalnym do niego stosunku.

jednowymiarową narrację wartościującą. Taki stan rzeczy trwał przez długie dziesięciolecia i wydaje się trwać nadal.

Przyczyny tej sytuacji można podzielić na dwie grupy: pierwsza wynika z uwarunkowań historycznych tego zjawiska, druga – z dominujących dotąd praktyk jego badania i komentowania. Wśród przyczyn historycznych wymieniałbym przede wszystkim fakt, że ballada od początku była gatunkiem kontrowersyjnym, który nie mieścił się w kanonie poezji wysokiej: romantycy cenili jej świeżość artystyczną, która pozwalała wkraczać na tereny dotychczas nietknięte i była doskonałym punktem wyjścia dla eksperymentów artystycznych; z kolei przedstawiciele późnego oświecenia dopatrywali się w niej dowodów nieudolności młodych poetów i jałowości ich propozycji artystycznych, a co za tym idzie – znamion upadku smaku literackiego oraz zwykłego nieuctwa. Z przedstawionych powodów ballada od razu stała w samym centrum sporów przełomu romantycznego¹⁰. Spolaryzowane sądy sformułowane w ogniu ówczesnych polemik literackich były w znacznej mierze powielane przez badaczy późniejszych pokoleń¹¹.

Druga przyczyna stereotypowego stosunku do zjawiska wczesnoromantycznej „balladomanii” wynika z braku uporządkowania podstawowych faktów jej dotyczących. Historycy literatury, którzy w ogóle dostrzegali ten problem, posługiwali się zwykle dość ubogim materiałem egzemplifikacyjnym i raczej anachroniczną (z dzisiejszego punktu widzenia) metodologią. Dodatkowych trudności przysporzyli badaczom sami twórcy ballad, ukrywając swoje utwory pod różnymi nazwami genologicznymi: „ballady”, „dumy”, „dumki”, „legendy” czy „powieści”.

A przecież wczesnoromantyczne ballady oraz opinie na ich temat gęsto zapępniały łamy czasopism oraz tomów poezji wydawanych przez kilkanaście lat przed wybuchem powstania listopadowego. Niemala liczba utworów tego typu wyszła spod pióra autorów właściwie dzisiaj nieznanych, niewspominanych, zapomnianych. To właśnie ich wysiłki twórcze w dużej mierze współtworzyły fenomen „balladomanii”, odzwierciedlały bowiem siłę emocjonalnej recepcji ballad. Grono wczesnoromantycznych balladzystów w Polsce tworzyli m.in.: Adam Mickiewicz, Ignacy Bogdaszewski, Julian Bogucki, Feliks

¹⁰ Por. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992; J. Tretiak, *Józef Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802-1831*, Kraków 1911; *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

¹¹ Najlepszym dowodem są opinie krytycznoliterackie pochodzące z drugiej połowy XIX wieku. Krytycy powielali wtedy przede wszystkim zarzut dotyczący nadużywania motywów fantastycznych (np. F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, „Atheneum” 1876, t. II, z. 4, [w:] cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 146-160; A. Mazanowski, *Balladomania po pierwszym wystąpieniu Mickiewicza*, „Ziarno”, 1883, nr 8-11; W. Nehring, *Studia literackie*, Poznań 1884).

Boznański, Aleksander Chodźko, Ferdynand Chotomski, Jan Czczot, Aleksander Fredro, Stefan Garczyński, Konstanty Gaszyński, Ludwik Jabłonowski, Stanisław Jaszowski, Jan Nepomucen Kamiński, Franciszek Kowalski, Józef Korzeniowski, Ignacy Kułakowski, August Krechowicz, Józef Łapsiński, Józef Massalski, Felicja Miechowiczowa, Antonii Edward Odyńec, Jan Kazimierz Ordyniec, Józef Kalasanty Pajgert, Onufry Pietraszkiewicz, Michał Podczaszyński, Ludwik Edward Rajszel, Lucjan Siemieński, Stanisław Doliwa Starzyński, Rajnold Suchodolski, Seweryn Gustaw Tyszkiewicz, Stefan Witwicki, Tomasz Zan, Józef Bohdan Zaleski oraz wielu innych (anonimowych lub podpisujących się pseudonimem) poetów. Co ciekawe, liczne teksty ballad, które powstały we wczesnej fazie kształtowania się romantyzmu w Polsce (tj. przed powstaniem listopadowym), reprezentują nierówny poziom: owszem, są wśród nich utwory nie najwyższych lotów, ale zdarzają się też utwory bardzo dobre, a nawet znakomite. Już sam ten fakt powinien skłonić do bliższego przyjrzenia się temu zjawisku, a przecież należy pamiętać, że dla historyka literatury ważne są wszystkie teksty, również te, które nie są arcydziełami.

Oczywiście, nie jest tak, że na tematy związane z wczesnoromantyczną modą balladową nie napisano dotąd ważnych prac. Rzec w tym, że badania historycznoliterackie koncentrowały się albo na dynamice sporów przełomu romantycznego (a wcześniej na dziejach „walki romantyków z klasykami”), albo na specyfice gatunkowej samej ballady. Koniecznie należy wymienić w tym miejscu znakomite antologie opublikowane w ramach serii wydawniczej Biblioteki Narodowej: zwłaszcza tom *Ballada polska* (w opracowaniu Czesława Zgorzelskiego i Ireneusza Opackiego)¹², a także tom *Niemiecka ballada romantyczna* w opracowaniu Zofii Ciechanowskiej¹³. We wspomnianych pracach można znaleźć nie tylko teksty ballad, ale także szczegółowe rozważania dotyczące samego gatunku, porządkujące najważniejsze fakty związane z jego poetyką. Kwestia balladowego narratora została również bardzo szczegółowo scharakteryzowana w książce Ireneusza Opackiego pt. *Dzieje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*¹⁴. Zakres czasowy jest tu jednak dość szeroki – autor poddał analizie teksty dziewiętnastowieczne oraz modernistyczne. W drugiej połowie dwudziestego wieku pojawiło się także wiele ciekawych prac ujmujących problematykę balladową z perspektywy tematycznej. Tropem

¹² *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962.

¹³ *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

¹⁴ I. Opacki, *Dzieje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*, Lublin 1961.

tym podążyła m.in. Jadwiga Jagiełło w pracy *Polska ballada ludowa*¹⁵ oraz Elżbieta Jaworska w rozprawie *Katalog polskiej ballady ludowej*¹⁶. Badaczki skupiły swoje zainteresowania na balladzie ludowej, a więc na poprzedniczce ballady literackiej, sporo miejsca poświęciły także na charakterystykę najpopularniejszych schematów fabularnych stosowanych w utworach tego typu. Ciekawe spostrzeżenia dotyczące wczesnoromantycznej fali twórczości epigońskiej zawiera z kolei monografia Marty Zielińskiej *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*¹⁷. Książka Marty Zielińskiej, pomimo tytułu niosącego ładunek pejoratywnych skojarzeń, jest chyba jedynym tak szczegółowym opracowaniem dotyczącym problematyki wczesnoromantycznego naśladownictwa.

Nie zmienia to faktu, że zjawisko „balladomanii”, w całej jego złożoności i wielowarstwowości, nie zostało dotąd w pełni rozpoznane. Nie zostało także zadowalająco przebadane jego znaczenie dla ukształtowania się nowych form życia literackiego w Polsce. Co najważniejsze, do tej pory nie powstała żadna monografia „balladomanii”, niewiele jest też opracowań ukazujących w sposób kompleksowy dzieje wczesnoromantycznej twórczości balladowej¹⁸.

Celem niniejszej rozprawy jest ukazanie dziejów „balladomanii” przed powstaniem listopadowym w Polsce (1822-1830) oraz opisanie tego zjawiska z perspektywy historii oraz socjologii literatury. Aby jak najpełniej ukazać istotę i dzieje „balladomanii”, konieczne będzie uporządkowanie podstawowych faktów odnoszących się do tego fenomenu literackiego: określenie jego ram czasowych, ustalenie zakresu materiału badawczego, opisanie ideowych i estetycznych podstaw popularności ballady, przeprowadzenie typologii wewnątrzgatunkowej, charakterystyka infrastruktury towarzyszącej wówczas literaturze, a także przeprowadzenie stosownych analiz ilościowych. Poprzez ustalenie rzeczywistej skali tego zjawiska, wskazanie powielanych najczęściej wzorców gatunkowych, określenie zakresu występowania i oddziaływania

¹⁵ J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*, Wrocław 1975.

¹⁶ E. Jaworska, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław 1990.

¹⁷ M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.

¹⁸ Oto najważniejsze prace na ten temat: Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, 1948, nr 38, s. 72-149; W. Billip *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830*, Wrocław 1962; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992; M. Stankiewicz-Kopeć, *Wokół gatunku ballady*, [w:] tejże, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009, s. 107-110; M. Makaruk, *Czy to pies, czy to bies? Twórczość lat 1822-1831*, [w:] tejże, *Antoni Edward Odyniec. Romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Warszawa 2012, s. 120-157.

mody balladowej, a także zdefiniowanie głównych zasad rządzących jej rozprzestrzenianiem się, zamierzam poddać weryfikacji wskazane wyżej stereotypy historycznoliterackie. Mam nadzieję, że w ten sposób uda się przezwyciężyć ograniczenia dotychczasowego dyskursu historycznoliterackiego poświęconego „balladomanii”.

Aby zrealizować swój zamiar badawczy, posłużę się metodami właściwymi dla tradycyjnej historii literatury, a także narzędziami analizy strukturalnej, historii idei oraz socjologii literatury. Taka różnorodność metod jest konieczna z uwagi na wielowymiarowość zjawiska „balladomanii”. Tak więc, za pomocą narzędzi historii idei zamierzam m.in. przedstawić dzieje określenia „balladomania” oraz sposoby charakteryzowania tego zjawiska na przestrzeni ostatnich dwustu lat¹⁹. Analiza immanentna struktur artystycznych samej ballady (jej odmian gatunkowych, kreacji bohaterów balladowych, popularnych wątków fabularnych i motywów) posłuży do określenia potencjału artystycznego tego gatunku. Metody socjologii literatury pozwolą z kolei na analizę uwarunkowań ówczesnego rynku literackiego oraz przeprowadzenie szeregu analiz statystycznych dotyczących częstotliwości ukazywania się ballad przed powstaniem listopadowym w Polsce. Analiza socjologiczna umożliwi także opisanie zjawiska wczesnoromantycznej „balladomanii” w kategoriach mody literackiej.

Ta ostatnia kwestia już teraz zasługuje na kilka słów wyjaśnień. W niniejszej rozprawie wychodzę z założenia, że to właśnie pojęcie mody najlepiej oddaje charakter zjawiska nazywanego „balladomanią” – łączącego zbiorowe naśladownictwo wzorów artystycznych spełniających wymogi nowości, wyzwającego równocześnie potrzebę „adaptacji społecznej” oraz „pragnienie różnicowania”²⁰, poprzez swój teatralny wymiar²¹ służącego kreowaniu nowej, romantycznej, rzeczywistości. Wprawdzie zjawisko mody często jest traktowane z przymrużeniem oka, ale taki do niego stosunek stanowi efekt potocznych skojarzeń związanych z tym pojęciem, które skłonni jesteśmy łączyć przede wszystkim ze zjawiskami uchodzącymi za powierzchowne, masowe czy „materialne”, a więc z ubiorem, fryzurą, popularnymi trendami społecznymi, a także z bezrefleksyjnością zachowań zbiorowych czy konsumpcją. Warto jednak zwrócić uwagę, że moda jest bardzo ważnym zjawiskiem kształtującym jednostkę oraz całe społeczeństwa: reguluje wiele sfer ludzkiego życia, np. zachowania, ubiór, fryzurę, literaturę, kinematografię, architekturę,

¹⁹ Metodę tę zastosował m.in. W. Tatarkiewicz w pracach, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006 oraz *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, 62/4, s. 3-21.

²⁰ G. Simmel, *Filozofia mody*, [w:] S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 237.

²¹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981, s. 123.

otaczającą nas przestrzeń²². Wydaje mi się, że pojęcia tego zdecydowanie brakuje w dotychczasowych pracach na temat „balladomanii”, a przecież doskonale łączy się ono i z problemami naśladownictwa (czy epigonizmu), i z zagadnieniami przełomu literackiego. Pisał o tym René König, zwracając uwagę, że „«historyzujący» rys mody dochodzi do głosu przede wszystkim w okresach przejściowych, w których eksperymentuje się chętnie na materiale z przeszłości”²³. Nie sposób zatem nie zgodzić się ze słowami Bogusława Doparta, który opisując twórczość Jana Czeczota, konstatował:

Można jednak zapytać, czy historia literatury wypracowała jednoznaczną – powszechną i ponadczasową – skalę wartości; czy na pewno istnieje jedno piekło dla złych wierszopisów, jedno niebo dla znakomitości literackich i jednostajny czyściec poetyckich mierności [...] wartościowanie literatury nasuwa osobliwe trudności, gdy mamy do czynienia ze zjawiskami znamionującymi ferment, przełom czy też – słowo Melchiora Wańkowicza – „międzyepokę”²⁴.

W swoim pełnym kształcie zjawisko wczesnoromantycznej „balladomanii” miało właśnie znaczący udział w kształtowaniu „międzyepoki”, którą przełom romantyczny z pewnością był. Czasy przejściowe sprzyjają zaś kształtowaniu wszelkich mód (a więc wprowadzaniu innowacji do zastałych obyczajów) oraz wykraczaniu poza ustalone reguły²⁵.

Przedłożona rozprawa pt. *Wczesnoromantyczna „balladomania” w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie* składa się z trzech rozdziałów.

W pierwszym rozdziale – zatytułowanym *„Balladomania” na przestrzeni lat* – przedstawiłam dzieje pojęcia „balladomanii”. W tym celu zaprezentowałam i skomentowałam wybrane teksty krytycznoliterackie oraz historycznoliterackie poświęcone temu zagadnieniu, które ukazywały się od lat 20. XIX wieku aż do początku XXI stulecia. Zabieg ten pozwolił prześledzić i opisać nastawienie kolejnych pokoleń badaczy wobec wczesnoromantycznej twórczości balladowej.

W rozdziale drugim, pt. *Wczesnoromantyczna „balladomania” – podstawowe rozróżnienia*, opisałam estetyczne oraz ideowe podstawy popularności nowego gatunku literackiego, odniosłam się do dotychczasowych ustaleń genologicznych dotyczących ballady i na ich podstawie zaproponowałam nową typologię wewnątrzgatunkową, określiłam ramy czasowe dla zjawiska „balladomanii”, przedstawiłam katalog

²² E. Linkiewicz, *Moda jako czynnik sprzyjający zmianom społeczno-kulturowym. Estetyczny aspekt rzeczywistości*, [w:] *Moda w kulturze, sztuce i edukacji*, pod red. W. Bobrowicza, D. Kubinowskiego, Z. Pakuły, Lublin 2014, s. 271.

²³ R. König, *Potęga i urok mody*, Warszawa 1979, s. 272.

²⁴ B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013, s. 138.

²⁵ Tamże, s. 37.

wczesnoromantycznych ballad opublikowanych przez powstaniem listopadowym w Polsce, a cały rozdział zamknęłam obszernymi analizami statystycznymi.

Opis „balladomanii” z perspektywy mody literackiej oraz współtworzących ją elementów zawarłam w rozdziale trzecim, zatytułowanym „*Balladomania*” jako *moda literacka*. To najobszerniejsza część niniejszej pracy, w której zastosowałam najważniejsze kategorie interpretacyjne związane z teorią mody (takie jak: wzory, motywy, fascynacja, młodość, publiczność, teatralność zjawiska) do opisu interesującego mnie zagadnienia. Moda, jako zjawisko opierające się na mechanizmie naśladowania, została tutaj opisana przede wszystkim z perspektyw najczęściej powielanych motywów nawiązujących do tradycji Niemcewiczowskiej oraz Mickiewiczowskiej.

Mam nadzieję, że opis zjawiska „balladomanii” w całej jego różnorodności artystycznej i socjologicznym bogactwie zaowocuje, po pierwsze, lepszym rozpoznaniem charakteru i zakresu zjawiska wczesnoromantycznej „balladomanii” w Polsce oraz nowym spojrzeniem na rolę mody literackiej w dynamice przemian literatury polskiej I połowy XIX wieku, po drugie zaś, przyczyni się do lepszego rozpoznania reguł rządzących procesem historycznoliterackim w ogóle. Sprawa jest niebagatelnej wagi, jako że przełom romantyczny do dziś stanowi wzorzec służący do opisu przemian („przełomów”) literackich, które dokonywały się w literaturze polskiej na przestrzeni dwóch następnych stuleci.

Historycznoliterackie stereotypy są źródłem uporczywie powielanego przekonania, zgodnie z którym większość wczesnoromantycznych ballad to utwory „martwe”, pisane bez „natchnienia” i pozbawione większych wartości. Można by zatem sądzić, że jedynym rozwiązaniem byłoby zakopanie ich na cmentarzysku tekstów epigońskich. W wielu przypadkach tak się właśnie stało. Warto jednak zastanowić się nad tym, co zostało pogrzebane w tym balladowym grobowcu. Przecież te „poronione”, „poskręcane”, „martwe” i odrzucone balladowe płody to nieodrodne dzieci swojej matki – romantyczności.

* * *

Korzystanie z różnorodnych źródeł literackich wymagało modernizacji pisowni. We wszystkich cytowanych fragmentach zastosowałam współczesną ortografię i interpunkcję. Zrezygnowałam także z litery „y” (traktowanej jako „jota”) i zastąpiłam ją

literami „j” lub „i”. Podobnie rzecz ma się z pisownią „x” (zastąpione przez „ks”), zmodernizowałam również podwójne spółgłoski, jak np. „ss” (np. w słowie „klassycy”) oraz zrezygnowałam z pochylonego „é”.

Rozdział 1

„Balladomania” na przestrzeni lat

Początki

„Balladomania”, jako określenie wczesnoromantycznej fascynacji balladami, w czasach przełomu romantycznego jeszcze nie istniało. Pojawiało się za to wiele jego synonimów, a najpopularniejszy z nich to „naśladowanie”. Śledząc ówczesne wypowiedzi na temat tego zjawiska trudno oprzeć się wrażeniu, że było ono tematem kontrowersyjnym. Słowa Stefana Kawyna, zawarte w monografii zatytułowanej *Walka klasyków z romantykami*, doskonale odzwierciedlają powszechny sposób traktowania wczesnoromantycznej „balladomanii”:

Ballada Mickiewiczowska wywołała falę naśladownictwa, zjawisko balladomanii, która szkodziła ruchowi romantycznemu i dawała klasycystom argument poważny w zwalczaniu przeciwnika. Trzeba więc było i bronić ballady jako gatunku romantycznego z jej cechami [...], i odciąć się zdecydowanie od marnych imitacji²⁶.

Według słów badacza „balladomania” szkodziła wszystkim romantykom, a przecież sama ballada była gatunkiem niezwykle istotnym dla kształtowania nowego nurtu. Twórców „marnych imitacji”²⁷ zazwyczaj nazywano „epigonami”, „naśladowcami” oraz „samozwańcami”, natomiast ich utwory sprowadzano do rangi grafomańskiego i bezmyślnego naśladownictwa. Obok Mickiewicza najczęściej wymieniano cztery nazwiska autorów ballad. Byli to Antoni Edward Odyniec, Józef Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki oraz Aleksander Chodźko. Opinie były jednak podzielone i trudno tutaj o kompromis. Ówczesną narrację krytycznoliteracką zdominowały trzy najpowszechniejsze stereotypy: wszechobecność fantastyki, naśladowanie ballad Mickiewicza oraz traktowanie większości tekstów balladowych w kategorii grafomanii.

Czasopismem, które zareagowało najszybciej na nowe zjawisko, była warszawska „Astrea”, publikująca w 1823 r. dwa teksty podkreślające wagę nowej poezji. Pierwszy z nich, recenzja *Krótkiego zbioru uwag o stylu i jego różnorodności* Stefana Rostkowskiego, ukazał się w czwartym numerze czasopisma (anonimowy autor podkreślił konieczność

²⁶ *Walka romantyków z klasykami*, s. LI.

²⁷ Tamże.

zwrócenia uwagi na nowe nurty, szczególnie na rozkwitającą romantyczność²⁸). Druga interesująca nas recenzja ukazała się w numerze piątym i dotyczyła pierwszego tomu *Poezji Mickiewicza*. Jej autor, Franciszek Grzymała, wydał pochlebną opinię o *Balladach i romansach*, zaznaczył jednocześnie, że nowa poezja nie jest wolna od wad. Krytyk podkreślił zarówno zalety, jak i wady Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*, stwierdził, że litewski poeta nie może być podawany za bezwarunkowy wzór do naśladowania, jednakże jego twórczość zasługuje na uwagę²⁹. Według słów Witolda Billipa to właśnie ten artykuł („utrzymany w tonie aprobaty”³⁰) przyczynił się do „wzrostu popularności nowej szkoły poetyckiej i jej duchowego przywódcy”³¹.

Rok 1825 obfitował w głosy na temat „balladomanii”. Wtedy to pojawiła się między innymi recenzja pierwszego tomu *Poezji Odyńca*. Ballady i legendy autorstwa młodego poety zostały przyjęte pozytywnie:

Odyniec trzecie zajmujący miejsce pomiędzy młodymi poetami, śmiały w pomysłach, dawniej zuchwały, dziś umiarkowańszy w wyrażeniach, przejął się duchem poetów niemieckich. Nie zgłębił on tak jak Mickiewicz i Zaleski ducha mieszkańców swojej ojczyzny, lecz za to [...] wdzięki prawdziwej poezji w pismach obcych jaśniejące, wdzięki każdego narodu poezji w swej macierzyńskiej powtórzył mowie³².

Podczaszyński nie tylko pochwalił talent translatorski Odyńca, zaproponował także hierarchię poetów romantycznych: pierwsze miejsce zajmował Mickiewicz, drugie Zaleski, trzecie przypadło właśnie Odyńcowi. Co ciekawe, zaproponowana tutaj kolejność będzie widoczna nie tylko w innych wczesnoromantycznych recenzjach i opracowaniach, także w tekstach krytycznoliterackich czasów późniejszych.

Kolejna, bardzo szczegółowa recenzja poezji Odyńca została opublikowana w „Bibliotece Polskiej”. Anonimowy recenzent pochwalił talent poety, jednak zwrócił uwagę na niedokładne tłumaczenia ballad Gottfrieda Augusta Bürgera oraz niedbałą wersyfikację. Niemniej jednak według autora recenzji Odyniec (pomimo błędów), miał szansę stać się godnym rywalem Mickiewicza:

²⁸ *Krótki zbiór uwag o stylu i jego rozmaitości*”, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 4, s. 181.

²⁹ F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 5, cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*, s. 146-147.

³⁰ W. Billip, dz. cyt., s. 15.

³¹ Tamże.

³² M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski”, 1825, t. 1, nr 3, cyt. za M. Strzyżewski, *Michał Podczaszyński – zapomniany romantyk*, Toruń 1999, s. 87.

Nie wątpimy, że jeżeli tak dalej nie szczędzić będzie pracy i nie spocznie na pozyskanych laurach [...], stanie się godnym uczniem i współzawodnikiem zachwycającego autora *Świtezianki*³³.

Recenzent nazwał Odyńca nie „naśladowcą” Mickiewicza, tylko jego „ucznem”, który z czasem może stać się godnym „współzawodnikiem” autora *Ballad i romansów*. Była to z pewnością niemała pochwała talentu oraz rzemiosła Odyńca, który, według przytoczonych tutaj słów, znalazł się najbliższej upragnionego wzoru.

Inne zdanie miał natomiast Franciszek Salezy Dmochowski, według którego jedynie Zaleski dorównywał talentem Mickiewiczowi. W opinii krytyka pozostali twórcy (Witwicki, Chodźko, Odyniec) znajdowali się nieco niżej w hierarchii poetów jako „znaczniejsi naśladowcy”³⁴ Mickiewicza. Za najważniejszą wadę twórczości tych autorów uznał Dmochowski niedoskonały styl. W przypadku twórczości Odyńca pojawił się jeszcze jeden zarzut – poprzez nieumiejętne naśladowanie zalet poezji Mickiewicza miał on zamienić je w wady:

To, co w nim (Mickiewiczu – dop. A.K.) jest pięknnością, przez mniej trafne lub zbytne użycie wadą się staje³⁵.

Jako przykład podał Dmochowski nieumiejętne użycie powtórzeń. Co się zaś tyczy twórczości Chodźki, za jej najznaczniejszą wadę uznał silenie się na oryginalność, tworzenie nowych, niekoniecznie fortunnych, wyrażeń i zwrotów. Witwicki natomiast miał nadużywać znaków zapytania.

Autor *Uwag nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* nie wspomniał bezpośrednio o fali naśladownictwa, zasugerował jedynie, że niektórzy poeci, pisząc bez stosowania się do jakichkolwiek reguł, „nadużywają nazwiska romantyczności”³⁶. Ponadto Dmochowski przypomniał, że na klasykach również ciąży brzemień naśladownictwa, tyle że wzorów francuskich. Na obronę romantyczności oraz jej sztandarowych gatunków (między innymi ballady), krytyk przywołał nazwisko Niemcewicza, który zarówno dla romantyków, jak i klasyków był niezachwianym autorytetem:

³³ *Rozbiór pierwszego tomu poezji p. Odyńca*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 3, nr 5, s. 275-276.

³⁴ F. S. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 1, nr 4, [w:] *Polska krytyka literacka 1800-1918*, t. 1, pod red. J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1959, s. 276.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 277.

Szanowny *Julian Niemcewicz* obeznał nas z poezją angielską przełożeniem kilku dum i ballad oraz sam szczęśliwie naśladował smutnych, szlachetnych i głęboko czujących poetów Albionu³⁷.

Trzeba zaznaczyć, że powołanie się na autorytet autora *Bajek i przypowieści* stanowiło ważny argument w dyskusji nad ówczesną fascynacją balladami. Okazało się bowiem, że twórca, do którego wielki szacunek żywili zarówno romantycy, jak i klasycy, sięgnął po kontrowersyjny gatunek o wiele wcześniej, tworząc tym samym jego fundamenty.

W kolejnej rozprawie przedrukowanej w „Dzienniku Warszawskim” w 1825 r. Maurycy Mochnacki użył ciekawego sformułowania, które po 1830 r. na stałe zadomowiło się w dyskursie krytycznoliterackim:

Jeśli poezja i literatura nosi cechę wytwornego albo raczej skażonego wieku, jeżeli ją ożywia duch salonów i mistrzuje w niej ton dworski zwabiony szumnym hasłem poprawy obyczajów, nauczania lub bawienia, nazwijmy ją wierszopisarstwem, ale nie poezją³⁸.

Autor niniejszych słów użył bardzo ciekawego określenia; chodzi mianowicie o „wierszopisarstwo”, które można zdefiniować jako tworzenie poezji bez polotu i talentu, jako czyste rzemiosło, bez dodatku geniuszu³⁹. Warto zauważyć, że „wierszopisarstwo” posiadało pejoratywny wydźwięk, było także synonimem słowa „wierszomania”, które pojawi się w późniejszej rozprawie Mochnackiego zatytułowanej *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*.

W 1825 roku „Astrea” opublikowała również recenzję autorstwa Michała Grabowskiego zatytułowaną *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólniejszych nad szkołą romantyczną w Polsce*. Krytyk boleśnie rozprawił się w niej z *Balladami i romansami* Witwickiego, wymieniając wszystkie błędy wynikające z chęci naśladowania poezji Mickiewicza. Utwory młodego romantyka nazwał Grabowski „niedbale rymowaną prozą”.⁴⁰ Potępił przede wszystkim tendencję ówczesnych ballad do nadużywania motywów fantastycznych:

³⁷ Tenże, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 1, nr 3, s. 130-131.

³⁸ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”*, [w:] M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004, s. 69.

³⁹ Por. A. W. Z., *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” 1827, nr 58 i 59 [w:] *Walka romantyków z klasykami*, s. 223-229.

⁴⁰ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólniejszych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea”, 1825, t. 5, nr 1, cyt. za: M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005, s. 6.

Od niejakiego czasu literatura polska, dawniej zarzucona cytatai mitologicznymi, zaczyna wpadać w drugą ostateczność i zaludniać kraj poezji tłumem czarownic i upiórów⁴¹.

Co ciekawe, motywy fantastyczne oczywiście często pojawiały się we wczesnoromantycznych balladach, jednak nie były one tak bardzo popularne wśród poetów, jak mogłoby się wydawać⁴². Nie zmienia to faktu, że to właśnie pierwiastek magiczny najbardziej raził ówczesnych krytyków. Równie niepoehlebnie skomentował Grabowski ballady Witwickiego w swojej prywatnej korespondencji:

Wyszły nareszcie owe słynne ballady Witwickiego [...]. Przyznam ci się, Józefie, iż nie po przyjacielsku postępujesz ze mną. Nagadałeś mi tyle o tych *Balladach i romansach*, z takimi pochwałami! Nareszcie wychodzą. Lecę do Glücksberga, pochwykam je, i tak nagle śpieszę, aby je czytać, że nawet zapomniał odebrać biletu na tom drugi. Siadam nad nimi, zaczynam czytać. Matko Boska! Ten człowiek sprzysiął się, ażeby mnie na wieki zrobić klasykiem. Ażem zaczął skakać ze złości, jak mnie zaczął pisać o jakichś robaczkach, Jaśkach, Marylkach [...]. Wszystkie błędy Mickiewicza popełnił bez iskry jego geniuszu⁴³.

Zarzuty krytyka wobec ballad Witwickiego przypominają refleksje Dmochowskiego dotyczące poezji Odyńca – autor, naśladowając Mickiewicza, jedynie powielił wszystkie jego błędy.

W latach 1826-1827 opinie na temat mody balladowej pojawiały się rzadko. Do tej problematyki ustosunkowała się jedynie „Biblioteka Polska”, w której opublikowano m.in. list anonimowego autora:

Oprócz tego dają zły przykład młodym poetom, którzy nieustalonym smakiem, nie mogąc wydołać pięknościom, dostrzec skaz i błędów, laniej ostatnio chwyta i byle w wierszu wetknąć cmentarz, cień zmarłego lub pustelnika, a do tego był rym na końcu, tworząc ballady i roznosząc drukiem swoje pseudo-dzieła⁴⁴.

Autor anonimowego listu wypowiedział się w tonie zbliżonym do Grabowskiego i Lelewela. Przywołał najpowszechniejsze zarzuty: sięganie po mroczną fantastykę, która miała w sobie coś z Niemcewiczowskich utworów oraz dawanie złego przykładu młodszym poetom. Autor listu bardzo surowo ocenił twórczość balladową romantyków, której plody określił mianem „pseudodzieł”.

Nie ulega wątpliwości, że w latach 1822-1830 Odyńiec był jednym z najbardziej cenionych autorów ballad, którego często porównywano z samym Mickiewiczem. Jednak litewski poeta nie dla wszystkich stanowił wzór. W trzecim tomie „Biblioteki Polskiej” (1826) ukazała się również opinia Dmochowskiego na temat szkodliwego wpływu poezji

⁴¹ Tamże, s. 7.

⁴² Szerzej przedstawię to zagadnienie w rozdziale drugim niniejszej dysertacji.

⁴³ List Grabowskiego do Zaleskiego, 20 października 1824 [w:] *Michała Grabowskiego listy literackie*, seria II, t. 3, wydał A. Bar, Kraków 1934, s. 2-3.

⁴⁴ Z listu do redakcji, „Biblioteka Polska, 1826, t. 2, nr 4, cyt. za: W. Billip, dz. cyt., s. 67.

Mickiewicza na młodych poetów. Bodźcem do powstania niniejszego artykułu była publikacja *Sonetów krymskich*, które wzbudziły poruszenie nie mniejsze niż ballady. Krytyk zwrócił uwagę na problem naśladowania twórczości autora *Ballad i romansów* przez młodych, często mniej utalentowanych, poetów:

Z powodu zyskanej wziętości sonety jego mogą być wzorem dla młodszych pisarzy, mogą silnie wpływać na sąd i wyobrażenie o poezji [...]. Oto otworzą dogodną dla mierności drogę przesady, udawanych uczuć, nadętych pomysłów⁴⁵.

Według Dmochowskiego zjawisko fascynacji sonetami miało niekorzystny wpływ na młodych poetów, którzy entuzjastycznie naśladowali twórczość autora *Ballad i romansów*. Krytyk nazwał czasy przełomu romantycznego „epoką upadania dobrego smaku”⁴⁶. W tej katastroficznej wizji skutki naśladowania poezji Mickiewicza były wręcz zatrważające:

W epoce upadania dobrego smaku, a za nim nauk i oświaty powszechnej, utwory, na których najpierwej postrzegamy ślady skażenia, zalecały się jeszcze znakomitymi pięknościami, następnie miały coraz to więcej błędów, mniej zalet. Czyliż poezje pana Mickiewicza mają być tej smutnej epoki początkiem?⁴⁷

W rozważaniach Dmochowskiego słowo „balladomania” nie padło, niemniej jednak, zarówno sonety, jak i ballady, zostały oskarżone o dawanie złego przykładu innym poetom. Naśladowanie twórczości Mickiewicza oraz wyłamywanie się z panujących do tej pory norm literackich zwiastowało w poczuciu krytyka zmierzch dobrego smaku, a nawet koniec wielkiej literatury. Takie miały być skutki podążania szlakiem wczesnoromantycznej „balladomanii”.

W latach 1828-1830 światło dzienne ujrzało kilka równie ciekawych artykułów i rozpraw, których autorzy poruszyli problematykę „balladomanii”. Grabowski zdawał sobie sprawę z przełomowości czasów, w których przyszło mu żyć, nazywał je „epoką przesilenia” oraz czasem „ewolucji umysłowej”⁴⁸. Co się zaś tyczy samego zjawiska, autor użył sformułowania „nawodnienie ballady”⁴⁹:

Nam więc, dzisiaj, szukać romantyczności w naśladowaniu miejscowych uczuć niemieckiej literatury, w poniewolnem nakręcaniu do naszych obyczajów obcych nam zwyczajów feudalnych,

⁴⁵ F. S. Dmochowski, *Sonety Adama Mickiewicza*, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, s. 161.

⁴⁶ Tamże, s. 162.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski”, 1828, t. 12, nr 36, cyt. za: M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, s. 14.

⁴⁹ Tamże, s. 30.

w tym nawodnieniu ballady, jest naprzód rzeczą niewczesną, potem błędem. Mickiewicz to czuł i porzucił swoje ballady⁵⁰.

Według Grabowskiego ballady, zwane przez ówczesnych krytyków „poezją ludu” lub też „poezją gminną”, miały być przeznaczone dla ludności wiejskiej, a więc dla czytelników o niewypracowanym smaku literackim. Krytyk bronił w swoich pismach utworów zarezerwowanych dla tzw. ludzi prostych i nieobytych w świecie wielkich dzieł, zarzucał im jednak, że „[...] zbyt trącą cudzoziemczyzną, aby mogły unarodowić”⁵¹.

W równie surowy sposób ocenił romantyczność oraz jej balladowe dążenia Joachim Lelewel. W artykule zatytułowanym *O romantyczności. Z powodu drugiego numeru Dziennika Warszawskiego* wymienił nazwiska poetów, których ballady jako jedyne mogły być godne uwagi, a więc Mickiewicza, Zaleskiego, Odyńca. W istocie rzeczy Lelewel potępił w poezji romantycznej te same elementy, o których pisali jego poprzednicy:

W poezji romantycznej pełno jest duchów [...], monstrów, olbrzymów [...]. Ależ opętani, upiory, zmory, martwice, strzygi, są dzikie i odrażające romantyczności płody⁵².

Przytoczony cytat przypomina omówioną wcześniej opinię Grabowskiego: za najbardziej kontrowersyjny składnik ballady powszechnie uznawano zjawiska nadnaturalne, mroczną scenerię oraz szeroko rozumianą fantastykę.

Wincenty Niemojowski w rozprawie z 1830 r. zatytułowanej *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach* bardzo stanowczo opowiedział się przeciwko ślepemu naśladowaniu literatury greckiej i rzymskiej, potępił jednocześnie kształt, który pod wpływem twórczości Mickiewicza przybrała romantyczność:

Może i moglibyśmy sobie stworzyć cyklus rycersko-mityczny na kształt Artusa z jego Okrągłym Stołem i Karola Wielkiego z jego paladynami – z czasów Bolesławów naszych w XI i XII wieku. Tym sposobem zyskalibyśmy prawdziwą romantyczność polską, narodową, zamiast co nasi pseudoromantycy dotychczas najwięcej czerpią w starych gusłach i zabobonach pospółstwa, jakoby narodowość nasza polegała na wierze w czary, upiory i strachy [...]. Trucizną jest każde dzieło vitiis imitabile, łatwe do naśladowania w wadach swoich [...]. Najlepszym tego dowodem są liczni naśladownicy Pana Mickiewicza, a naśladownicy coraz gorsi [...]. Bo mimo krzyku, jaki nasi romantycy wzniesli przeciw naśladowaniu Greków i Rzymian, sami nie są wolni od grzechu niewolniczego naśladownictwa, które u nich w istne małpienie przechodzi; tylko że naśladowają sami siebie⁵³.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. Lelewel, dz. cyt., s. 192.

⁵³ W. Niemojowski, *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, Kalisz 1830, cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*, s. 174-176.

Z przytoczonego cytatu wyłania się kolejne wyobrażenie na temat młodych poetów idących śladami Mickiewicza – to pseurodomantycy, „naśladownicy coraz gorsi”⁵⁴, powielający jedynie błędy Mickiewiczowskiej poezji. Co ciekawe, według słów Niemojowskiego już samo dzieło łatwe do naśladowania (a więc *Ballady i romanse*) jest „trucizną”. Autor tekstu, podobnie jak inni ówcześni krytycy, ostro potępił obecne w niektórych balladach elementy fantastyki ludowej. W zacytowanym fragmencie pojawiło się także nowe sformułowanie – „małpienie”; romantycy mieli „małpować” samych siebie, co (według Niemojowskiego) jest gorsze od naśladowania wzorów obcych. Podobnego określenia użył także Franciszek Morawski:

Przyznaję, że skarg waszych słuszne są powody,
Bo na cóż zwiększać podle naśladowców trzody,
Na cóż zawsze te same przerabiać obrazy
I wciąż mi to powtarzać, com słyszał sto razy,
Kwiaty przez nazbyt liczne przechodzące dłonie,
Tracą wreszcie pierwotne blask, świeżość i wonie
I słabe to już bywa tych rysów odbicie,
Które z naśladowania naśludują życie.
Lecz jeśli i wy równie jesteście winnymi,
A mam wybrać koniecznie, wolę trzymać z nimi;
Oni przynajmniej, w smutnej małpienia potrzebie,
Homerów naśludują, a wy – samych siebie.
Za nic wam są Szekspirów, Szyllerów przykłady,
Spętana stopą własne powtarzacie ślady
I tak, coście nowością samą darzyć mieli,
Ledwieście się zrodzili, a już zestarzelili⁵⁵.

Znów pojawił się tu zarzut „małpienia” – romantycy mieli naśladować swoje własne utwory, co w opinii autora przytoczonych słów jest grzechem o wiele gorszym, niż naśladowanie „Homerów”. Morawski skonstatował, że twórcy ballad porzucili nawet takie wzory, jak Szekspir oraz Schiller, które przecież powinny być im bliskie. W przypisie do zacytowanego fragmentu Morawski dodawał: „Nigdy w najmińszych klasykach naśladownictwo nie doszło do tego stopnia jak w niezgrabnych przedrzeźniaczach Mickiewicza”⁵⁶. Zauważył także, że młodzi romantycy wzorowali się nie tylko na konkretnych tekstach litewskiego poety, zapożyczali także kolor okładki oraz format druku jego tomiku⁵⁷. Naśladownictwo wykraczało więc poza ramy poetyckie, dotknęło także zupełnie innych, całkiem nieliterackich aspektów.

⁵⁴ Tamże, s. 176.

⁵⁵ F. Morawski, *Klasyki i romantycy w dwóch listach wierszem*, Warszawa 1829, cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*, s. 327-328.

⁵⁶ Tamże, s. 335.

⁵⁷ Tamże.

Wróćmy jeszcze na chwilę do wątku związanego z Niemojowskim. Skrytykował on także zjawisko germanomanii⁵⁸ pisząc, że „Kurier Polski” powinien nazywać się „Kurierem Niemieckim”, bowiem:

Co do nauk, osobliwie nauk nadobnych, woleliśmy udawać się do Włoch, lubo odleglejszych, do Francji, z mieszkańcami której łączy nas powszechnie nam przyznana zdolności i skłonności stosowność. Od Niemców, przeciwnie, stroniliśmy zawsze z powodu zupełnie niezgodnych charakterów⁵⁹.

Po raz kolejny pojawił się argument przeciwko charakterystycznej dla niemieckich ballad mrocznej fantastyce. Jest to kolejny, choć pośredni, głos wyrażający dezaprobatę wobec ballad magicznych, w których świat przedstawiony zbudowany był na kanwie wspomnianej fantastyki.

W 1830 ukazała się także obszerna rozprawa Maurycego Mochnackiego pt. *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Była ona podsumowaniem koncepcji krytycznych Mochnackiego, toteż znalazło się w niej miejsce również na omówienie problemów wczesnoromantycznej „balladomanii”. W swojej rozprawie autor chwalił m.in. twórczość jednego z najgłośniejszych twórców ballad, Józefa Bohdana Zaleskiego:

Imaginacja Zaleskiego szklana, czysta jak błękitna wód powierzchnia, a fantazja różnobarwna, różnolicowa, mieniona jak gra kolorów i ziemskie na obłokach malowidła ku schyłkowi dnia jasnego albo jak farby tęczy na tle ruchomym w powietrzu-kręgu, szerokim łukiem zbiegającej, gdy deszczowe rzędą chmury [...]. Nikt w Polsce nie ma takiego stylu i takiego wysłowienia. W tym mu najpoprawniejsi klasycy nie zrównali. Sposób pisania jemu tylko właściwy, świetny, mamiący, artystowski, wykończony, brylantowy⁶⁰.

Z przytoczonego fragmentu wynika, że Mochnacki bardzo cenił balladową twórczość Zaleskiego, która według niego nosiła wszelkie znamiona oryginalności. Według słów krytyka autor *Rusalek* zdecydowanie wyróżniał się na tle polskich autorów, jego twórczość była wyjątkowa i reprezentowała niezwykle wysoki poziom artystyczny. Pozostałych poetów nazwał zaś samozwańcami, którzy „cisną się do powołania poetyckiego bez ducha i daru”⁶¹. Co ciekawe, Mochnacki posłużył się w swojej rozprawie sformułowaniem „wierszomania”:

⁵⁸ Określenie „germanomania” nie pojawia się w tekście Niemojowskiego, zostało natomiast użyte w cytowanej już antologii *Walka romantyków z klasykami*.

⁵⁹ W. Niemojowski, dz. cyt., s. 182.

⁶⁰ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, wstęp Z. Skibiński, Łódź 1989, s.48.

⁶¹ Tamże, s. 363.

Wiek Stanisława Augusta był wiekiem krasomówstwa w poezji opisowej, wiekiem satyr, bajek, epigramatów. Była wierszomania! Było modą ulotne pisać rymy [...]. Zaiste, nie mogliśmy nie ulec rozszerzonemu w całej Europie wpływowi języka, filozofii i literatury francuskiej⁶²!

Zacytowany fragment zawiera bardzo trafne spostrzeżenie, którego wcześniej dokonał Dmochowski – żadna literatura, nawet klasyczna, nie była wolna od grzechu naśladownictwa. Ponadto Mochnacki zaobserwował zjawisko szczególnej popularności niektórych gatunków poetyckich, które uznał za domenę „wierszopisarstwa”, a nie prawdziwej poezji. Fakt ten pozwala wysunąć tezę: „balladomania”, jako „poważny argument w zwalczaniu przeciwnika”⁶³, w rzeczywistości pełniła funkcję argumentu-hiperboli, narzędzia w starciu pomiędzy romantykami i klasykami. Zarzut ślepego naśladownictwa obcych wzorów stanowił przecież broń obosieczną – romantycy zarzucali klasykom naśladowanie poezji greckiej i rzymskiej, klasycy zaś obciążali młodych poetów grzechem powielania twórczości niemieckiej, rosyjskiej, angielskiej oraz Mickiewiczowskiej

W 1830 r. na łamach „Dekameronu Polskiego” ukazał się artykuł anonimowego autora o pseudonimie Oko.... Warto podkreślić, że artykuł ten stanowił odpowiedź na opublikowane w 1829 r. i omówione już satyryczne listy do klasyków i romantyków (pióra Franciszka Morawskiego). Autor trafnie zauważył, że dochodzi tam do „mieszania”⁶⁴ poetów prawdziwych z ich naśladowcami:

Cóż, że wyśmiewa małpowanie i jednych, i drugich, śmieszności klasyków, dziwactwa romantyków; kiedy miesza prawdziwe talenta jednych i drugich z całą zgają wierszokletów obojej szkoły?⁶⁵

Oko.... podkreślił w swoim liście najbardziej podstawowy błąd ówczesnych krytyków, czyli traktowanie wszystkich poetów jako zwykłych „wierszopisów” bez talentu. Po raz kolejny pojawiło się tu sformułowanie „wierszokleci”, jednakże tym razem autor prowokująco określił tym mianem twórców obu szkół, klasycznej i romantycznej. Prawdopodobnie chciał tym samym zwrócić uwagę na fakt, że żadna szkoła literacka nie jest wolna ani od grafomanii, ani od naśladownictwa.

Bardzo radykalne sądy dotyczące zjawiska „balladomanii” pojawiły się również w korespondencji klasyków, przede wszystkim w listach Koźmiana. W jednym z nich,

⁶² Tamże, s. 302.

⁶³ *Walka romantyków z klasykami*, s. LI.

⁶⁴ Oko..., *Klasyki i romantycy polscy*, „Dekameron Polski”, 1830, nr 4, s. 128.

⁶⁵ Tamże.

skierowanym do Morawskiego, klasyk określił młodych balladystów mianem „półgłówków literackich”:

Raz tylko był u mnie Osiński od Twego wyjazdu: bawiłem go i on mnie bawił czytaniem dziennika, który Odyniec i Ordyniec wydają. Oto jest umieszczona na wstępie poezji ballada Witwickiego, która Ci niemałe ukontentowanie sprawi. Jak ja w roku przeszłym chorowałem na te szaleństwo półgłówków literackich, tak teraz Osiński już się nie posiada z gniewu⁶⁶.

Koźmian nazwał utwory Mickiewicza „płodami wariackimi”⁶⁷, jego samego natomiast „dziwotwornym mistrzem”⁶⁸. W innym z listów autor *Ziemiaństwa polskiego* podkreślił zaś obcość ballad wobec narodowych wyobrażeń:

Śpiewał nam potem Odyńczyk w litewskim tonem dwie ballady Mickiewicza, obydwie o Turkach: jedną o prawowiernym, drugą o renegacie [...]. Dotąd na zarzuty czynione bredniom naszych młodych wierszokletów zawsze mówiłem: pozwólcie krajowi mieć swoją narodową poezję. Chciej mi teraz odpowiedzieć, co mają wspólnego z narodową poezją Czatyrdahy i renegaty tureckie? Niemcy w swoich balladach przynajmniej swoich baronów śpiewają, a my Turków, Tatarów, kozaków⁶⁹.

W relacji Koźmiana pojawiło się przytaczane już wielokrotnie określenie młodych naśladowców Mickiewicza mianem „wierszokletów”. Ponadto klasyk zwrócił uwagę na egzotyczny charakter utworów litewskiego poety – według jego słów nie było w nich nic polskiego.

Najpoważniejszym grzechem ballad (obok fantastyki) była według ich przeciwników obcość widoczna w egzotycznym kolorycie i obcej tematyce. Podobny zarzut pojawił się również w krótkim fragmencie nadesłanym do „Gazety Polskiej” przez osobę o pseudonimie S. Szczeropolski: „Czy Mickiewicz jest naszym poetą w litewskich balladach lub w *Dziadach*, czy w tureckich sonetach? Czy może w Wallenrodzie?”⁷⁰. Okazuje się zatem, że obecne w balladach inspiracje obcymi kulturami budziły kontrowersje niemal tak duże, jak motywy magiczne.

Spróbujmy podsumować dotychczasowe rozważania. Ówczesni krytycy nie posługiwali się terminem „balladomania”, byli natomiast świadomi istnienia tego zjawiska. Za najczęściej pojawiające się określenia synonimiczne można uznać takie sformułowania jak: „naśladownictwo”, „wierszomania”, „wierszopisarstwo”, a także „małpowanie” i „małpienie”. Warto zauważyć, że po opublikowaniu *Sonetów krymskich* fakt

⁶⁶ Z listu Koźmiana do Morawskiego, 18 listopada 1829 [w:] *Walka romantyków z klasykami*, s. 133.

⁶⁷ Tamże, s. 134.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Z listu Koźmiana do Morawskiego, 22 grudnia 1826, [w:] tamże, s. 118.

⁷⁰ S. Szczeropolski, *Nadesłane*, „Gazeta Polska”, 1830, [w:] W. Billip, dz. cyt., s. 271.

„maniakalnego” tworzenia i publikowania ballad zszedł niejako na drugi plan, problemem naczelnym stało się zaś naśladownictwo litewskiego poety w sensie ogólnym. Według krytyków to właśnie innowacyjne, ale niewolne od wad, dzieła Mickiewicza doprowadziły do wybuchu kolejnych fal naśladownictwa. Niektóre cechy ballad (np. stosowanie fantastyki, nawiązania do twórczości Mickiewicza oraz do tekstów niemieckich poetów) stały się kolejnymi argumentami podkreślającymi obcość nowego gatunku, a co za tym idzie, także i samego romantyzmu.

Dokonawszy przeglądu sądów na temat wczesnoromantycznej „balladomanii”, należy zadać sobie pytanie o to, skąd wzięła się tak niechlubna sława tego zjawiska. Za odpowiedź na postawione tutaj pytanie można uznać następującą tezę: pejoratywny stosunek do „balladomanii” stanowi dowód na funkcjonowanie stereotypów w dyskursie krytycznoliterackim⁷¹. Uprozczone wyobrażenia na temat tego zjawiska powstały bowiem w okresie intensywnych sporów literackich, kiedy to prym wiodły stereotypowe, ale za to efektowne tezy i sformułowania.

Po powstaniu listopadowym

Słowo „balladomania” prawdopodobnie wprowadził do narracji historycznoliterackiej Antoni Mazanowski, który użył tego sformułowania w serii swoich artykułów (*Balladomania po pierwszym wystąpieniu Mickiewicza*) opublikowanych na łamach lwowskiego czasopisma „Ziarno”⁷² w 1883 r. Jednak zanim przejdę do omówienia artykułów Mazanowskiego, skupię się na opracowaniach wcześniejszych (niniejsza analiza ma charakter chronologiczny). Nietrudno zauważyć bowiem, że narracja niosąca pejoratywne konotacje pojawiła się wcześniej niż sama nazwa zjawiska; krytyka literacka po powstaniu listopadowym powielala i utrwalala wczesnoromantyczne stereotypy związane z „balladomanią”

W krakowskim czasopiśmie pt. „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (1835 r.) Seweryn Goszczyński opublikował obszerną rozprawę zatytułowaną *Nowa epoka poezji polskiej*, w której wprawdzie nie pojawiło się słowo „balladomania”, jednakże autor zwrócił uwagę na zjawisko bezpośrednio z nim związane, a więc na naśladowanie wzorców angielskich i niemieckich. W przytoczonej rozprawie pojawiły się takie określenia jak „angielszczyzna” i „niemczyzna”, które były synonimami określeń

⁷¹ M. Stanisławski, „Walka romantyków z klasykami”..., s. 10.

⁷² A. Mazanowski, *Balladomania po pierwszym wystąpieniu Mickiewicza*, „Ziarno”, 1883, nr 8-11.

„anglomania” i „germanomania”. Goszczyński radykalnie oddzielił koncepcję poezji narodowej od twórczości Mickiewicza:

Szczerze litujmy się nad młodym pisarzem, który by w Mickiewiczu ballad, sonetów, Dziadów i Wallenrodów, szukał tajemnicy zostania poetą polskim⁷³.

Osąd ten brzmi bardzo surowo. Skoro sam wzór (a więc m.in. Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*) został uznany za mierny, to z jego naśladowcami nie mogło być inaczej. O tych, którzy ulegli „balladomanii” i „sonetomanii”, autor wypowiedział się w równie niepochlebny sposób:

Niektórzy poszli ubitą przez Mickiewicza drogą cudzoziemszczyzny, inni wprost przyjęli barwę jego służby. Wypłynęły stąd bez wątpienia wielkie niekorzyści, największe jednak dla samego Mickiewicza. Oni to chwytając łakomie, naśladować bez braku, przerabiając na swoje kopyto wszystko, co się tylko ze wzorowego poety wziąć dało, odkryli tę słabą stronę, te błędy, które urok wielkiego talentu byłby jeszcze długo przystrajał dla oczu wielkiej części czytelników – okazali je światu mimo najlepszych dla wzoru swojego chęci, w całej nagości, w jakiej wyszły z rąk przyrody; oni mimowolnie zostali tym niewdzięcznym powojem, który obwija drzewo, buja kosztem najżywotniejszych jego soków i niszczy je w końcu⁷⁴.

Oto najcięższy grzech „balladomanii”: naśladowcy Mickiewicza powielali oraz potęgowali jego błędy, które u geniusza zanikły pośród prawdziwego talentu, zaś u „wierszokletów” jedynie raziły i dostarczały argumentów przeciwko balladzie. Naśladowcy zostali porównani przez krytyka do powoju, czyli toksycznej rośliny owijającej swoimi pędami drzewa. Tym drzewem pełnym „najżywotniejszych [...] soków”⁷⁵ był oczywiście Mickiewicz i jego twórczość. Naśladownictwo, łączywie karmiące się wzorem, w końcu musiało doprowadzić do śmierci swojego żywiciela. Goszczyński potępił także „drogę cudzoziemszczyzny”, a więc inspiracje europejskie (szczególnie niemieckie) oraz „słabą wolę” prowadzącą do niewolniczego naśladowania. Za najznacznieszego spośród naśladowców Mickiewiczowskiej poezji uznał Odyńca. Poeta ten reprezentował według niego tzw. szkołę litewską, chociaż w jego pismach nie odnalazł nic litewsko-narodowego⁷⁶. Kolejny naśladowca, Julian Korsak został określony mianem „bliźniaka”⁷⁷ Odyńca:

⁷³ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej. Angielszczyzna i niemczyzna*, [w:] „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności”, 1835, t. 1, z. 3, s. 364.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże, s. 366.

Te same wzory, ten sam pociąg do listów rymowanych [...] to samo tulenie się niewolnicze pod tok poezji Mickiewicza, na koniec ta sama słaba wola czy słaba siła zostania pisarzem narodowym⁷⁸.

W hierarchii autorów ballad utworzonej przez krytyka jeszcze niżej od Korsaka plasował się Witwicki (który będzie prześladowany widmem swoich *Ballad i romansów* przez wiele dziesiątek lat). Wydane przez Witwickiego utwory okazały się literacką porażką:

Z konieczności następstwa rzeczy wyniknęło, że słabego wzoru słabsze jeszcze naśladowanie musiało być bardzo słabe; jakoż Witwicki upadł⁷⁹.

W istocie rzeczy dzieła poetów idących w ślady Mickiewiczowskich ballad musiały być słabe, ponieważ (według słów Goszczyńskiego) już sam wzór do najlepszych nie należał. Mierność wczesnoromantycznych naśladowców zakładano więc *a priori*, gdyż zły był nie tylko Mickiewiczowski wzór, ale także sam gatunek literacki.

W dalszej części swojego wywodu Goszczyński powołał się na dzieła innych autorów, takich jak: Maurycy Gosławski, Juliusz Słowacki, Józef Korzeniowski oraz Stefan Garczyński. Pomimo iż Goszczyński wypowiadał się na temat „balladomanii” w sposób bezkompromisowy, to jego narracja osnuta wokół naśladowców Mickiewicza nie była jeszcze tak radykalna, jak innych krytyków w latach późniejszych. Stanowi ona jednak zapowiedź ostatecznego ukonstytuowania się niektórych stereotypowych poglądów. Warto podkreślić, że Goszczyński starał się oddać poetom sprawiedliwość i zwrócić uwagę na zalety ich twórczości. Interesujące nas słowa-klucze pojawiające się w jego narracji to „naśladowanie” oraz „niewolnictwo”, podobne określenia funkcjonowały w czasach przełomu romantycznego, kiedy to „balladomania” rozwijała się najprężniej. Krytyk nie operował „chorobową” metaforyką tak popularną w późniejszych opracowaniach, chociaż zdecydowanie potępiał fascynację poezją obcych narodów oraz naśladowanie poezji autora *Ballad i romansów*.

Inne, ciekawe określenie zawierające charakterystyczny sufiks „-mania” pojawiło się w 1839 r. na łamach „Tygodnika Petersburskiego”. Zostało ono użyte przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w artykule zatytułowanym *Choroby moralne XIX wieku. Ukrainomania*. Autor ubolewał w swoim tekście nad uznaniem Ukrainy za jedyne źródło poezji narodowej:

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 368.

Bez wątpienia piękne są podania i żywe obrazy, co z stamtąd na literaturę powiały i nową ją szatą samoistnego życia okryły; lecz to wyłączone zapatrzenie się w Ukrainę, jako kraj jedynie poetyczny, jedynie mogący dostarczyć żywota osłabłej poezji, czyż nie zaczyna już po trosze śmiesznością i małpowaniem trącić?⁸⁰

„Śmieszność” i „małpowanie” to kolejne sformułowania kojarzące się z naśladowaniem, które według Kraszewskiego miało groteskowy wymiar. W omawianym artykule autor niejako poszerzył problematykę naśladowanych wzorów: nie chodziło już tylko o samego Mickiewicza, poezję angielską czy też niemiecką, ale o posługiwanie się ukraińskim kolorytem. W dalszej części swojej rozprawy autor zaznaczył, że poeci nie powinni ciągle powielać konwencji szkoły ukraińskiej, stają się bowiem jej niewolnikami:

Pisząc ukraińskie rzeczy, śmiesznymi się stają mody niewolnikami. Powtarzam jednak, że nic mnie bardziej nie zachwyca, jak piękne plody tej szkoły, chcielibyśmy tylko odstręczyć od naśladownictwa, które najlepszych się nawet głów czepia⁸¹.

Kraszewski użył kilku słów-kluczy doskonale komponujących się nie tylko z konstrukcją narracji ukształtowanej wokół „balladomanii”, także z każdym innym tego typu fenomenem. „Niewolnictwo”, „naśladownictwo”, „choroba”, „moda”, „śmieszność”, „małpienie” – w latach trzydziestych XX wieku były to już dyżurne określenia towarzyszące opisywaniu zjawisk podobnych do „balladomanii”.

W majowym numerze „Tygodnika Petersburskiego” pojawiła się odpowiedź na niniejszy artykuł. Jej autorem był Michał Grabowski, który uściślił definicję „ukrainomanii”, natomiast zjawisko ogólnego naśladownictwa nazwał „wierszomanią”⁸². Poeci, próbujący tworzyć w duchu ukraińskim, byli według krytyka jedynie „ukrainomanami” oraz „nędznymi przedrzeźniaczami ukraińskiej szkoły”⁸³. Szeroko rozumiane naśladownictwo zostało natomiast określone przez Grabowskiego jako „chwast nikczemny, łopuch bezecny”⁸⁴, który powinien zostać wypleniony. Pomimo radykalnych poglądów oraz bezkompromisowej narracji, Grabowski był czujnym obserwatorem i komentatorem życia literackiego. Bardzo trafnie opisywał dynamikę ówczesnych fascynacji literackich:

⁸⁰ J. I. Kraszewski, *Choroby moralne XIX wieku. Ukrainomania*, „Tygodnik Petersburski”, 1839, nr 17-18, s. 97.

⁸¹ Tamże, s. 98.

⁸² M. Grabowski, *Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej. Z powodu artykułu o Ukrainomanii*, „Tygodnik Petersburski”, 1839, nr 36, s. 205, cyt. za: M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, s. 86.

⁸³ Tamże, s. 86.

⁸⁴ Tamże, s. 83.

Pod nazwiskiem *choroby moralnej* wystawiliśmy sobie nie tak błąd pisarski, złe skierowanie prac piszącej rzeszy, jak raczej jakiś narów społeczny, tym bardziej, że od kilku lat i przynajmniej w niektórych naszych prowincjach jest w obiegu pewna skłonność, pewna opinia, którą można by *ukrainomanią* nazwać, lubo ona jest zupełnie co innego, jak to, o czym mówi pan P. Kr...⁸⁵.

Krytyk miał na myśli wspomnianą wcześniej „wierszomanię”, czyli „narów społeczny” oraz „skłonność” do powielania schematów. „Rzecz swojska weszła w modę”⁸⁶ – a więc popularne były motywy związane z ludowością, gminem, folklorem, w tym także (a może przede wszystkim) ballady. Grabowski, nazywając modę „narowem społecznym”, dokonał niezwykle celnego spostrzeżenia: skojarzył modę, a więc narów („złe przyzwyczajenie, negatywna skłonność”⁸⁷), z czymś, co posiada wymiar nie tylko indywidualny, ale także społeczny. Za jedynych i prawdziwych poetów szkoły ukraińskiej uznał Grabowski Zaleskiego oraz Goszczyńskiego. Pozostali twórcy to jedynie naśladowcy, ómy, które „bujają około kwitnących literatur”⁸⁸. Warto w tym miejscu zauważyć, że metafora wielkiego poety jako jedynego i prawdziwego źródła światła, do którego Igną całe rzesze ciem lub samozwańców wygrzewających się w świetle geniusza, będzie powielana przez niektórych badaczy literatury⁸⁹.

Problematyka naśladownictwa nabrała w ten sposób nowego wymiaru. Pojęcia „wierszomania” i „ukrainomania” (ściślej definiowana jako „wierszomania na ład ukraiński”⁹⁰) funkcjonowały obok siebie, dopełniając się nawzajem. Podążając tym tokiem myślenia możemy stwierdzić, że fascynacje literackie określone przez badaczy i krytyków jako „anglomania”, „germanomania”, „gallomania”, można by nazwać także „wierszomanią” na ład angielski, niemiecki itd. „Balladomania” zaś stanowiła najwcześniejszy w dobie romantyzmu rezultat manii naśladowania pewnego typu poezji, obok niej można też umieścić wspomnianą już „odomanię” oraz „sonetomanię”⁹¹. Widać tutaj wyraźną ewolucję poglądów: w czasach wczesnego romantyzmu najważniejszym argumentem przeciwko „balladomanii” był fakt nadużywania przez poetów motywów fantastycznych, z czasem jednak za największą przywarę ballad uznano niepolskie inspiracje prowadzące do wypaczenia literatury narodowej.

⁸⁵ Tamże, s. 83-84.

⁸⁶ Tamże, s. 84.

⁸⁷ Hasło „narów” [w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, pod red., B. Dunaja, Warszawa 1996, s. 571.

⁸⁸ M. Grabowski, *Kilka uwag...*, s. 86.

⁸⁹ Zob. W. Bruchnański, *Pierwsze utwory Mickiewicza naśladowane w literaturze galicyjskiej*, Lwów 1894, s. 17. („Jak każde światło ma swój cień, tak każdy Mickiewicz ma swego Witwickiego”); J. Tretiak, *Józef Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802-1831*, Kraków 1911, s. 125 („Utwory genialne, przynosząc nowe skarby literaturze [...] mają tę złą stronę, że wywołują zwykle chmurę ślepych naśladowców, którzy jak ómy lecą ku światłu, aby w jego płomieniach opalić sobie skrzydła”).

⁹⁰ M. Grabowski, *Kilka uwag...*, s. 87.

⁹¹ Cz Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 74.

Według słów Goszczyńskiego, Kraszewskiego i Grabowskiego „balladomanie” należało traktować jako groźne zjawisko „choroby moralnej”. Poglądy tych krytyków można uznać za radykalne. W ich mniemaniu wszelkie literackie „manie” stanowiły występki przeciwko obyczajowości i moralności, a więc były czymś z gruntu złym. Tak negatywne sformułowanie problemu przez trzech wybitnych krytyków romantycznych musiało mieć dalsze konsekwencje. Publikację artykułów Goszczyńskiego, Kraszewskiego i Grabowskiego śmiało można uznać za ostateczny impuls decydujący o kształcie narracji historycznoliterackiej osnutej wokół „balladomanii”. Kwestią czasu było więc formułowanie podobnych, nacechowanych pejoratywnie, opinii.

W podobnym tonie wypowiedział się Witwicki w rozprawie opublikowanej w *Wieczorach pielgrzyma* (1844 r.) noszącej tytuł: *Co się u nas działo w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat dziesięciu*. Krytyk próbował uzasadnić popularność ballady, która, pomimo pewnych wad i niedostatków, cieszyła się przecież wielką sławą. Według Witwickiego młodzi romantycy powzięli sobie ambitny cel:

Napisać i ogłosić coś takiego, czego jeszcze żaden klasyk nigdy nie próbował, było wówczas dla polskiego romantyka największą rozkoszą i triumfem. Znajdowaliśmy w poetach niemieckich rozmaite powiastki gminne, noszące tytuł *ballad*. O balladach nikt dotychczas w Polsce nie słyszał, nie było zatem czego czekać: uderzyliśmy wszyscy w ballady. Za balladami poszły *Legendy*; za legendami *Rapsody*; dalej *sonety*, *romanse*, *fantazje*, *dumania* itp. Przelecieli się klasycy nie tyle nowości: nie więcej niegdyś Europejczycy zdumieli się na odgłos wieści o coraz nowo odkrywanych Ameryki krainach⁹².

Na podstawie powyższego cytatu możemy wnioskować, że poeci, zrzucając francuską szatę klasycyzmu, nałożyli na siebie niemieckie i angielskie przebranie w postaci „powiastek gminnych, któreśmy według Niemców [...] przezwali balladami”⁹³. Ballady miały przewagę nad innymi gatunkami literackimi, stanowiły bowiem innowację: „Co nas w tych wszystkich przeciwnościach najbardziej utrzymywało, krzepiło i rozrywało, to nowość”⁹⁴. Dla Witwickiego ważna była zatem kategoria nowości, która wskazywała na to, że „balladomanie” zapoczątkowali właśnie romantycy. Warto zaznaczyć, że Witwicki negatywnie odnosił się do zagranicznych inspiracji, określił wczesnoromantyczne zjawisko mianem „ponurej niemieckiej choroby”⁹⁵. Jakie były jej symptomy? Przede wszystkim naśladowanie przez polskich romantyków manieri poetów niemieckich:

⁹² S. Witwicki, *Co się u nas działo w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat dziesięciu*, [w:] tegoż, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Paryż 1844, s. 185.

⁹³ Tamże, s. 190.

⁹⁴ Tamże, s. 185.

⁹⁵ Tamże, s. 193.

Wiadomo, iż naród niemiecki, wielki miłośnik dumania i marzenia, przy tym nieskory do śmiechu, nie lubiący szyderstwa, a z natury powolny i tęskny, łatwo duma i marzy [...]. Lecz poważni a cierpliwi Niemcy, to często tak się w swoich marzeniach zaprzedną i zasklepią, że jak zaczną o czymś pisać prozą czy wierszem, brną w słowa jak w las⁹⁶.

Według słów Witwickiego ballady na samym początku swojego rozwoju, a więc w wersji Mickiewiczowskiej, były zjawiskiem „fortunnym”⁹⁷, lecz w końcu „poszły [...] całkiem w dyskredyt”⁹⁸. Tym „złym kierunkiem” była właśnie „balladomania”, którą współtworzyło wielu młodych poetów, łączących w ramach nowego gatunku najróżniejsze wariacje Mickiewiczowskiego i Niemcewiczowskiego wzoru. O samym romantycznym naśladownictwie napisał Witwicki w ten sposób: „Była to istotnie klatka, w której nie było żadnego ptaka”⁹⁹, cała reforma natomiast ograniczała się do naśladowania „tego, co działo się za granicą”¹⁰⁰:

Ktoś by wtedy mógł niemal pomyśleć że Polak nie umie być Polakiem, jedno robiąc się na gwałt jeżeli nie Francuzem, to zaraz Niemcem, lub innym człowiekiem zagranicznym. A my, którzyśmy ciągle wołali na klasyków, że ślepo cudzoziemca naśladowali, byliśmy co do tego często tak dobrymi jakby i oni klasykami. Nawet w rozpoczętym dziele budowania ojczystej literatury bliżej nam się i naturalniej zdało udać się o pomoc do Arabów, Turków i Persów, których zaczęli romantycy przekładać i naśladować¹⁰¹.

Przytoczona opinia Witwickiego zbliżona jest do opinii Kajetana Koźmiana zarzucającego balladom, że są obce i nie mają nic wspólnego z polską tradycją literacką. Autor *Wieczorów pielgrzyma* skonstatował ponadto, że naśladowanie zagranicznych wzorów przybrało takie rozmiary, że przeszkadzało w „budowaniu ojczystej literatury”¹⁰². Romantycy (poprzez ślepe naśladowanie) stali się zatem nowymi klasykami. Winę za to ponosił, według słów Witwickiego, młody wiek romantyków, którzy zbyt byli zajęci walką z klasykami i nie mieli czasu na przemyślenie swojej literackiej misji¹⁰³. Sytuację pogarszał fakt, że młodzi poeci nie mieli nikogo, kto by się za nimi wstawił, salony ich nie lubiły¹⁰⁴, wyśmiewano się z nich nawet na deskach teatru: „Oto romantyk błady / Wzywa duchów do ballady”¹⁰⁵. Z drugiej jednak strony próby zdeprecjonowania ballady dowodziły,

⁹⁶ Tamże, s. 192.

⁹⁷ Tamże, s. 185.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Tamże, s. 193.

¹⁰⁰ Tamże, s. 182.

¹⁰¹ Tamże, s. 191.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 183-184.

¹⁰⁴ Tamże, s. 184.

¹⁰⁵ Tamże, s. 215.

że uchodziła ona za reprezentacyjny gatunek poezji romantycznej także w oczach jej przeciwników.

Kolejnym tropem prowadzącym nas w kierunku skonkretyzowania znaczeń słowa „balladomania” jest artykuł Michała Grabowskiego opublikowany na łamach czasopisma „Rubon” (1845). Krytyk posłużył się w nim istotnym określeniem: „gminomania”. Zjawisko to wywodziło się według Grabowskiego z potrzeby zwrócenia uwagi na „skarby zawarte w samorodnej [...] poezji ludu”¹⁰⁶. Jednakże cały pomysł ostatecznie poszedł w złym kierunku, w kierunku przesytu. Grabowski skrytykował przede wszystkim zbieraczy pieśni gminnych:

(zbiory pieśni gminnych – dop. A. K.) cechuje w wysokim stopniu słabe, niedostateczne uczucie właściwej piękności rzeczy, brak krytyki, brak jakiegokolwiek systemu; stąd nagromadzenie rzeczy lichych i pomieszania jednego z drugim niezręczne i niesmakowite¹⁰⁷.

Niedbałość zbieraczy niosła natomiast dalsze konsekwencje. Powiada krytyk – „nic dziwnego, że z tak podłego materiału poeci korzystają bez smaku”¹⁰⁸. Jako koronny przykład niedbalstwa w zbieraniu, porządkowaniu i przetwarzaniu pieśni gminnych, przytoczył ciągle przedrukowywanie tych samych tekstów:

Przed ośmiu laty, widząc, że chwalone dумы gminne i historyczne ukraińskie całkiem są publiczności polskiej nieznajome, przetłumaczyłem w swoim pierwszym tomie *Literatury i krytyki* wszystkie prawie ze zbioru pana Maksymowicza; w tegorocznym jeszcze „Athenaeum” te same dумы pojedynczo się wypisują i tłumaczą! Alboż nie znalazłoby się coś nowego znaleźć w tym przedmiocie¹⁰⁹?

Grabowski wychwycił tym samym kolejną cechę charakterystyczną dla naśladownictwa – powielanie tych samych elementów (a nawet całych utworów) oraz ciągle powracanie do popularnego wzoru. Oprócz wspomnianej już „gminomanii” krytyk posługiwał się innymi, równie ważnymi dla naszych rozważań sformułowaniami: „niepłodne w myśl głowy”¹¹⁰, „płód głupstwa”¹¹¹. Nawiązują one do określeń niosących podobne, chorobowe konotacje, np. „poronienia” lub „choroby płodu” (narracja posiadająca wyraźny rys „chorobowej” metaforyki powróci jeszcze wielokrotnie, szczególnie w krytyce pierwszej połowy XX w.). W swoich późniejszych pismach

¹⁰⁶ M. Grabowski, *O gminnych ukraińskich podaniach*, „Rubon. Pismo Zbiorowe Poświęcone Pożytecznej Rozrywce”, 1845, t. 6, s. 145.

¹⁰⁷ Tamże, s. 150.

¹⁰⁸ Tamże, s. 151.

¹⁰⁹ Tamże, s. 152.

¹¹⁰ Tamże, s. 150.

¹¹¹ Tamże.

Grabowski stawał się coraz bardziej radykalny. Konsekwentnie krytykował poezję gminną, ubolewając jednocześnie nad tym, że pierwotna koncepcja poezji narodowej została wypaczona.

Ówczesni krytycy literaccy wpisywali balladę oraz „balladomanię” w szerszy kontekst romantycznego naśladownictwa, które w ich mniemaniu przybierało różnorodne kształty: „germanomanii”, „anglomanii”, „ukrainomanii” czy „wierszomanii”. To był powód, dla którego rzadziej pisano o zjawisku wczesnoromantycznej fascynacji balladami. Drugi ważny wniosek jest taki, że zjawisko naśladownictwa oceniano wówczas jednoznacznie negatywnie, co ściśle wiązało się z romantyczną koncepcją tworzenia, skupioną na oryginalności i niechętną literackim wzorom. Witwicki, zrażony surową krytyką swoich *Ballad i romansów*, ocenił zjawisko wczesnoromantycznej fascynacji w negatywnych kategoriach, podkreślał ślepe naśladowanie przez romantyków wzorów zagranicznych. Kraszewski oraz Grabowski z kolei posłużyli się w swoich rozprawach terminami takimi jak „wierszomania” i „ukrainomania”. Nasuwa się zatem wniosek, iż nieprzychylność krytyków wobec literackich „manii” musiała w pewien sposób obciążyć poglądy następnych pokoleń badaczy literatury romantycznej.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w. dyskusje związane z balladą oraz „balladomanią” nie były tak bardzo nasycone emocjami, jak w latach wcześniejszych. Przeważały wtedy dysputy krążące wokół dramatu i powieści, ale pojawiały się także ogólne rozważania o poezji. W 1858 r. Adam Porój w artykule zatytułowanym *Obrazek dziejów literatury polskiej dla młodzieży* podkreślił znaczenie pieśni ludowej, pomijając jednak kwestię „balladomanii” oraz naśladownictwa:

Od owych czasów (romantyczności – dop. A.K.) doceniono ważność pieśni i podań ludowych, tym więcej, że je już wprawdzie zaczęto zbierać skrzętnie u innych narodów. Nie było to daremną zabawką, ale dziełem ważnym, bo w pieśniach i podaniach spoczywała cała przeszłość doznanych uczuć narodu: tam było odbite serce ludu¹¹².

W przytoczonym fragmencie autor bardzo ogólnie odniósł się do romantycznej poezji oraz jej powiązań z pieśniami ludowymi. Podkreślił jednak wyjątkową rolę pieśni gminnych. Nieco szerzej o poezji ukraińskiej i licznej rzeszy naśladowców wypowiedział się Wincenty Pol w *Pamiętnikach do literatury polskiej XIX wieku* (1866 r.):

Pieśń gminna zginęła w narodowej, a narodowa przybrała jak gdyby pozór pieśni gminnej, przechodząc na powrót w usta i ludu, i narodu¹¹³.

¹¹² A. Porój, *Obrazek dziejów literatury polskiej dla młodzieży*, Kalisz 1858, s. 118.

¹¹³ W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku*, Lwów 1866, s. 364.

Z przytoczonego fragmentu możemy wywnioskować, że autor dostrzegał istotną rolę poezji gminnej, podkreślając tym samym jej scalanie się z poezją narodową. Za poetów doskonale oddających „ ducha narodowego”¹¹⁴ uważał Pol Malczewskiego, Zaleskiego oraz Goszczyńskiego, których twórczość uznał za wolną od naśladownictwa:

Środkowym punktem poetycznej twórczości na Litwie był Mickiewicz; na Ukrainie nie było takiego środkowego punktu. Stąd też rozwinęła się tu poezja daleko oryginalniej i daleko niezawisłej¹¹⁵.

Zacytowany fragment dowodzi istotnej kwestii – Pol uznał twórczość Zaleskiego oraz Goszczyńskiego za wolną od „grzechu naśladownictwa”, ponieważ w istocie rzeczy nie mieli oni kogo naśladować. Ponadto dokonał w swoich rozważaniach ciekawego spostrzeżenia: zauważył niezależność niektórych twórców od wpływów Mickiewicza, których poezja stanowiła „potrzebę wieku”¹¹⁶ i nie należało przypisywać jej „pojedynczym ludziom”¹¹⁷. Krytyk nie operował sformułowaniami takimi jak „ukrainomania”, „gminomania” czy też „balladomania”, dzięki czemu jego narracja zdaje się niezależna od tej, którą operował autor *Kilku uwag nad szkołami poezji polskiej*. Pol opisał zjawisko naśladownictwa jako naturalną potrzebę upodobnienia się do geniusza, a więc w tym przypadku do Mickiewicza:

Najwyższym tedy znamieniem geniuszu nie jest tyle wewnętrzna wartość jego utworów, ale wielkość geniuszu ocenia się dopiero po skutku. Tu tedy był skutek taki, że cały naród czuł się jego pieśniami porwany, natchniony. Wszyscy, którzy w sercu usposobienie czuli, rzucali się rzeczywiście do pióra, do poezji¹¹⁸.

Krytyk dokonał tutaj niezwykle cennej obserwacji. Z powyższego fragmentu można wywnioskować, że rozumiał on mechanizmy rządzące zjawiskami takimi jak „balladomania”: zdawał sobie sprawę, że o wielkości wzoru decydują „skutki”, a więc jego naśladowanie. „Wierszomania”, „ukrainomania”, „balladomania” oraz inne „manie” odzwierciadlały zatem moc oddziaływania nowej poezji. Twórczość litewskiego poety wywarła na współczesnych ogromne wrażenie, a jak zaznaczył Pol, „to nie był wpływ, jaki pospolicie poezja wywiera”¹¹⁹. Był czymś wyjątkowym i ponadprzeciętnym. W dalszej części swojego wywodu wymienił krytyk naśladowców Mickiewicza – Odyńca, Chodźkę, Massalskiego oraz Korsaka. Pomimo iż każdy z nich był w pewien sposób poetycką

¹¹⁴ Tamże, s. 365.

¹¹⁵ Tamże, s. 362.

¹¹⁶ Tamże, s. 373.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Tamże, s. 375.

¹¹⁹ Tamże, s. 376.

indywidualnością¹²⁰, to jednak nie uniknęli oni słabości wynikającej z naśladowania wzoru:

Naśladowcy Mickiewicza nie doszli potęgi geniuszu jego [...]. Każdy z nich ma nieco odmienne cechy. Wszyscy wszakże ślepo trzymali się w pewnych czasach nie tylko drogi Mickiewicza, ale nawet pojedynczych jego zwrotów, wyrażań myśli i rymów¹²¹.

Pol wyraźnie zaznaczył, że naśladowcy autora *Ballad i romansów* nie byli w stanie mu dorównać, jednakże twórczość każdego z nich nosiła znamiona oryginalności. „Balladomania” była więc zjawiskiem dynamicznym. Pomimo wspomnianego w powyższym cytacie „ślepego naśladownictwa” Mickiewiczowskich manier, młodzi poeci odrywali ważne role w procesie wczesnoromantycznej fascynacji nowym gatunkiem literackim:

Kompletują oni poezji litewską i dają niejako świadectwo tej jedności narodowej: Korony, Rusi i Litwy, przez utwory swoje okazując, że nie pojedynczy człowiek, ale cała plejada poetów litewskich zajaśniała równocześnie na niebie polskim¹²².

Zacytowany fragment dowodzi pewnego paradoksu, który nieodłącznie towarzyszył nie tylko romantyzmowi, ale także samej „balladomanii”. Mianowicie z jednej strony twórca romantyczny jawi się jako indywidualność, niepowtarzalna i niekonwencjonalna jednostka, z drugiej zaś wkomponowuje się on w zjawiska towarzyszące epoce, a więc staje się jednym z wielu reprezentantów określonego zjawiska. Z tej perspektywy wczesnoromantyczna „balladomania” doskonale odzwierciedlała sytuację panującą w czasie przełomu romantycznego: uosabiała całą mnogość niewykrystalizowanych, paradoksalnych oraz nowych zjawisk społecznych i literackich. Za swoiste zamknięcie pewnego rozdziału rozwoju literatury polskiej uznał Pol rok 1830, kiedy to światło dzienne ujrzał noworocznik „Melitele”¹²³:

Rzeczywiście było pewne wysilenie ducha w pewnym kierunku, i to błądzenie po cmentarzach i grobach z upiorami i duchami zanadto długo już trwało i zanadto długo bawiliśmy się nimi¹²⁴.

Poezja wczesnoromantyczna, szczególnie ta balladowa (jak możemy się domyślać z kontekstu), powędrowała według krytyka w konkretnym kierunku – w kierunku

¹²⁰ Według słów Pola, tak jak Mickiewicz dał dowód swego talentu w przekładach Dantego i Byrona, tak Odyniec udowodnił swój talent tłumacząc Moora i Byrona, Chodźko zaś przekładając pieśni nowogreckie (s. 385).

¹²¹ Tamże, s. 383.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Tamże, s. 385-386.

nieskończoności. Wspomniane w przytoczonym cytacie „błądzenie po cmentarzach” było niczym innym jak tylko szukaniem świeżości poetyckiego wyrazu w atmosferze fantastyki i poezji grobów. Narracja zastosowana w omawianej rozprawie, poprzez łagodność stylu oraz pewnego rodzaju dyplomację autora, nie nadawała „naśladownictwu” tak pejoratywnego wydźwięku, jaki dominował w artykułach Grabowskiego i Kraszewskiego. Według Pola fascynacja poezją Mickiewicza nie stanowiła przejawu groźnego zepsucia, ucieleśniała za to współczesne zapotrzebowanie na nową literaturę. Niemniej jednak krytyk nie omówił ani historii, ani poetyki ballady, nie sprecyzował również obszarów szczególnie podatnych na wpływy literackich fascynacji. W rezultacie nie wiemy, czy autor miał na myśli „sonetomanię”, „balladomanię”, „ukrainomanię”, czy po prostu ogólnie rozumianą „wierszomanię”.

Wskutek skonfrontowania ze sobą tekstów, których autorzy poruszyli tematykę wczesnoromantycznej poezji, zarysował się dosyć wyraźny obraz dwóch odmiennych postaw wobec literackich fascynacji. Pierwsza z nich, reprezentowana przede wszystkim przez Grabowskiego, Witwickiego oraz Kraszewskiego, charakteryzowała się zdecydowaną krytyką pewnych manier pisarskich oraz potępieniem skrajnych tendencji pojawiających się w literaturze. W narracji Grabowskiego i Kraszewskiego słowo „ballada” właściwie się nie pojawiało; wymienieni krytycy stosowali za to różne peryfrazy tego określenia. Literackie „manie” traktowali ogólnikowo (a nie gatunkowo), określając je terminem „ukrainomanii” albo jeszcze szerzej – „wierszomanii”. Nieco inna była postawa Pola, który opisał problematykę wczesnoromantycznej „balladomanii” w sposób eufemistyczny. Warto również zauważyć, że Grabowski i Pol dokonali trafnych obserwacji socjologicznych związanych z naśladownictwem: umieścili je w kategoriach nie tyle indywidualnych, ile społecznych.

Lata siedemdziesiąte XIX w. stanowiły początek ujmowania problematyki literatury romantycznej z perspektywy naukowej¹²⁵. Za prekursora tej dziedziny należy uznać Wojciecha Cybulskiego, którego odczyty zostały wydane drukiem w Dreźnie w roku 1870¹²⁶. Cybulski w centrum swoich rozważań umieścił twórczość Mickiewicza, między innymi jego *Ballady i romanse*. Szczegółowo omówił także sam gatunek ballady, co stanowi ewenement na tle ówczesnej krytyki literackiej – wczesnoromantyczny gatunek został tutaj opisany jako zjawisko odrębne, a także posiadające swoją historię. Co ważne, Cybulski zauważył, że falę naśladownictwa wywołała *Lenora* Gottfrieda Augusta

¹²⁵ R. Skręt, *Badania nad literaturą*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 53.

¹²⁶ Tamże.

Bürgera¹²⁷, nie oceniał jednak tego faktu ani w kategoriach negatywnych, ani pozytywnych.

Twórczość litewskiego poety była także punktem wyjścia dla rozważań Karola Mecherzyńskiego, który podjął w swoim szkicu problematykę naśladownictwa:

Antoni Edward Odyniec, towarzysz najbliższy i przyjaciel Mickiewicza, jeden z pierwszych i najgorliwszych zwolenników poezji romantycznej, odbił najwydatniej jej cechy w wydanych przez siebie *Balladach i legendach* [...]. Stefan Witwicki, w wszelakich doświadczający się kierunkach naśladowcy i odstępcy swoich wzorów, pisarz jednak uczuciowy i nie bez talentu, począł śladem Mickiewicza od *Ballad i romansów*¹²⁸.

Z powyższego cytatu można wywnioskować, że Mecherzyński (podobnie jak Cybulski) nie traktował fascynacji literackich (czy to balladami, czy też sonetami) jako zjawiska istotnego dla ówczesnego życia literackiego. Było ono czymś naturalnym, podobnie jak sam fakt naśladowania twórczości Mickiewicza przez innych poetów. Nieco inne stanowisko reprezentował natomiast Kazimierz Władysław Wójcicki:

Gorączka sonetomanii, przeszła w literacką epidemię: jak za balladami wielkiego poety sypały się ich setki spod piór naśladowców, tak teraz rej jeszcze wiodły sonety¹²⁹.

Wójcicki zastosował w swoim opracowaniu metaforę pełną chorobowych konotacji. Obok „poronionego płodu”, „płodu głupoty” oraz „manii” pojawiły się określenia takie jak „gorączka” i „epidemia”. Autor ten użył również określenia „sonetomania”, które odnosiło się do naśladowania konkretnego gatunku. Słowo „balladomania” wprowadzić tu nie padło, ale analogia do poprzedniego sformułowania narzucała się sama.

Zupełnie inne poglądy reprezentował Franciszek Krupiński w artykule opublikowanym w 1876 r. na łamach „Ateneum” zatytułowanym *Romantyzm i jego skutki*. Autor w ten oto sposób opisał szkody wyrządzone przez romantyczną poezję:

[...] romantyzm u nas chociaż oddziałł dodatnio na rozkwit poezji, jednak wpłynął bardzo ujemnie na rozwój nauki i bieg spraw społecznych. A to znów jakim sposobem? Oto najprzód przez nadmierne wyteżenie struny uczuciowej, a po wtóre (co już było z pierwszego wynikiem), przez lekceważenie rozumu¹³⁰.

¹²⁷ W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX w.*, t. 1, tłum. F. Dobrowolski, Drezno 1870, s. 116.

¹²⁸ K. Mecherzyński, *Historia literatury dla młodzieży opowiedziana w krótkości*, Kraków 1873, s. 352-353.

¹²⁹ K. W. Wójcicki, *Kawa literacka w Warszawie (r. 1829-1830)*, Warszawa 1873, s. 22.

¹³⁰ F. Krupiński, *Romantyzm i jego skutki*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. Janina Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 148-149.

Krupiński stanowczo potępił dążenia romantycznej poezji, uważał bowiem, że przyniosła ona fatalne skutki dla nauki oraz kwestii społecznych. Ponadto wpłynęła negatywnie na mentalność czytelników, gdyż odwróciła ich uwagę od konkretnego i myślenia o wspólnym dobru. Fakt ten potwierdza dalsza część wywodu, w której Krupiński porównał poezję wzorowaną na podaniach gminnych do tego, co „niańki dzieciom [...] opowiadały”¹³¹. Zabieg ten prawdopodobnie miał na celu podkreślenie trywialności¹³² gatunków literackich krzewiących „wiarę w guślarstwo”¹³³. Autor zaznaczył także, że romantycy w żaden sposób nie przysłużyli się społeczeństwu, ponieważ współczesna wyobraźnia „nie może smakować w tym, co stworzyła ciemnota”¹³⁴. Umysł „wytrzeźwiony z banialuk [...]” nie może się znów „cofnąć do wieku dzieciennego”¹³⁵. Dążenia romantyków były zatem źle ukierunkowane:

Że uczucie musi być głównym czynnikiem w produkcji poetycznej, tego nikt nie zaprzeczy: chodzi tylko o to, ku czemu owo uczucie będzie skierowane, i jakiej skali dosięgnie. Jeżeli uczucie zwraca się ku przedmiotom nikczemnym i pospolitym, oczywiście nie podniesie tonu poetyckiego, i albo się wkrótce wyczerpie, albo przerodzi w cikliwą sentymentalność. Takich sentymentalnych poezjek znajduje się w dziełach naszych romantyków pod dostatkiem: jest to studenckie kwilenie przy bladym blasku księżyca¹³⁶.

Krupiński bardzo surowo ocenił literackie próby młodych poetów, gdyż w jego opinii przypominały one „studenckie kwilenie”, którego owocami były „sentymentalne poezyjki”. Za największą wadę ballad uznał elementy fantastyczne, a więc czary, gusła, wiedźmy, upiory, duchy i straszdyła, które z dzieł romantyków „co rusz wyskakują”¹³⁷. Najwyraźniej zamiarem autora było zdeprecjonowanie wczesnoromantycznego gatunku literackiego.

Opracowania powstałe w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku powielały opisane wcześniej schematy historycznoliterackie. Dopiero koniec wieku

¹³¹ Tamże, s. 151.

¹³² Zob.: W. Spasowicz, *Dzieła literatury polskiej przełożone z rosyjskiego*, Warszawa 1885. Zabieg ten wprowadził także pewnego rodzaju zamieszanie w kwestii gatunkowej przynależności wczesnoromantycznych utworów, która pojawiła się w nieco późniejszych rozważaniach Włodzimierza Spasowicza: „Pierwszymi owocami romantyzmu były dziecięce próby – przekłady, naśladowania; pojawiło się mnóstwo ballad romantycznych [...]. Mickiewicz sam rozpoczął swój zawód od idyllicznych sentymentalnych ballad, pieśni o średniowiecznym kroju („romances”) i baśni (*Świtezianka*, *Kurhanek Maryli*, *To lubię*, *Tukaj*)” (s. 248). Autor przytoczonych słów uznał twórczość wczesnoromantycznych poetów za dziecięcą, być może trochę niepoważną, próby poetyckie mające docelowo wdrożyć nową wrażliwość estetycznoliteracką.

¹³³ F. Krupiński, dz. cyt., s. 151.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Tamże, s. 140.

¹³⁶ Tamże, s. 149.

¹³⁷ Tamże.

XIX przyniósł „dwie duże syntezy romantyzmu”¹³⁸ autorstwa Stanisława Tarnowskiego oraz Piotra Chmielowskiego. Tę część swojego wywodu rozpocznę jednak od analizy wspomnianej na początku podrozdziału serii artykułów Antoniego Mazanowskiego, który jako pierwszy posłużył się słowem „balladomania”. Autor bezwzględnie rozprawił się z twórczością Odyńca, Witwickiego, Łapsińskiego i Boguckiego:

Dopiero teraz w 1824 Witwicki wydaje cały dwutomowy zbiór własnych ballad i romansów, zbiór niesłychanie ciekawy, bo będący doskonałym świadectwem, do jakich zboczeń doszło bezmyślne a ślepe naśladownictwo u ludzi – bez należytego wykształcenia i jakichkolwiek zdolności poetyckich¹³⁹.

Przedstawione tutaj zarzuty przypominają raczej inwektywy wymierzone w młodych romantyków – w opinii autora byli to ludzie niewykształceni i pozbawieni zdolności poetyckich, „balladomania” natomiast stanowiła przejaw dewiacji i zboczenia, a najlepszym dowodem na to są *Ballady i romanse* Witwickiego. Słowa użyte przez Mazanowskiego – a więc „dewiacja” i „zboczenie” – nie tyle sugerują, co jasno określają jego postawę wobec „balladomanii”: była ona zwyczajnym zaburzeniem, czymś nienaturalnym i patologicznym, zjawiskiem godnym największego potępienia. Jeszcze żaden historyk literatury nie wypowiadał się na temat wczesnoromantycznego naśladownictwa oraz jego protagonistów w tak obraźliwy sposób:

Zepsucie smaku, przesada fantazji dochodzi tu do kresu. Ową wolność nieograniczoną romantyków, dowolę formy i treści tylekroć przez klasyków wyrzucaną, uważać można w najwyższym stopniu w tych poezjach. Szczegółowo przebiegać jeden utwór po drugim, wykazywać niezliczone błędy kompozycji i treści, dziwactwa smaku, zupełny brak głębszej myśli, poczucia zadania prawdziwej poezji, cudackie objawy fantazji — nie podobna¹⁴⁰.

Autor przytoczonych słów dostrzegł w balladach Witwickiego same wady, uznał je za apogeum romantycznej dowolności poetyckiej, złego smaku oraz „przesadnej fantazji”, która doprowadziła do licznych błędów, „braku głębszej myśli”, banalności treści, powtarzalności motywów¹⁴¹. Mazanowski bez wątpienia posiadał niezwykle emocjonalny stosunek do wczesnoromantycznego zjawiska, utwory Witwickiego rzeczywiście mogły mu nie przypaść do gustu, trudno jednak zgodzić się z zarzutem dotyczących kompozycji ballad: przecież gatunek ten był na tyle elastyczny, że nie było mowy o żadnych błędach kompozycyjnych. Za kolejną, najważniejszą wadę naśladowania uznał Mazanowski sięganie po obce wzory oraz motywy nadnaturalne:

¹³⁸ Tamże

¹³⁹ A. Mazanowski, *Balladomania po pierwszym wystąpieniu Mickiewicza*, „Ziarno”, 1883, nr 8, s. 87.

¹⁴⁰ Tamże, s. 88.

¹⁴¹ Tamże, nr 11, s. 125.

Otóż główną wadą naśladowców pod względem artystycznym było przejmowanie z obczyzny tego, co nie odpowiadało duchowi narodu. I stało się, że ci, co ciągle mówili, pisali i walczyli o narodowość poezji, sami okazali się w swych poetycznych utworach wcale nienarodowymi. Z tego zarzutu wypływa bezpośrednio drugi, nie mniej ważny: niewykłe rozbijanie fantazji. Mickiewicz trzymał całą akcję w należytych korbach [...]. Naśladowcy rozszerzyli granice jej ad infinitum – zamiast złagodzić, wyostrzyli wszystkie rysy wiary ludowej¹⁴².

Mazanowski dostrzegł we wczesnoromantycznej „balladomanii”¹⁴³ nieudolność, śmieszność, grafomanię, wręcz dewiację. Powtarzał tym samym najpopularniejsze stereotypy i najpowszechniejsze zarzuty (np. bezmyślne naśladowanie Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*, nadużywanie motywów fantastycznych, sięganie po obce wzory), dodając od siebie wiele nowych inwektyw. Samych naśladowców Mickiewicza nazwał Mazanowski „balladomanami”¹⁴⁴, Odyńca zaś „balladopisarzem podrzędnym”¹⁴⁵. W jego opinii wczesnoromantyczne utwory nie poruszały żadnych problemów filozoficznych, nie posiadały głębszego sensu¹⁴⁶, ponadto ich naśladowanie nie świadczyło dobrze o filozoficznym wykształceniu poetów¹⁴⁷. Jednakże, w przeciwieństwie do większości badaczy, autor omówionych tutaj artykułów poparł swoje argumenty zgryźliwą, ale jednak analizą, poszczególnych utworów (np. *Strachy*, *Ofiara przerwana* Odyńca; *Sowy Boguckiego*; *Ludwika i Lubor albo turnieje*, *Ksenor i Zelina* Witwickiego itd.). Zaskakujące jest zatem, że Mazanowski poświęcił aż cztery artykuły zjawisku, które oceniał tak bardzo negatywnie.

W 1884 r. ukazało się kolejne ciekawe studium, tym razem autorstwa Władysława Nehringa. W swojej książce zatytułowanej *Studia literackie* podkreślił autor rolę, jaką odegrała ballada w kształtowaniu romantycznych tendencji. Według jego słów gatunek ten nie cieszył się zbytnim powodzeniem:

Ballada w Polsce nie miała zbytniego powodzenia, szczególnie ballada z widzialnymi i niewidzialnymi duchami. Że w Warszawie szydzono z niej, nie było w tym nic dziwnego [...] nie mogło być uznania dla tej patetyczności, z jaką Mickiewicz w balladach podnosił pierwiastek ludowy¹⁴⁸.

Nie można zgodzić się ze stwierdzeniem, że ballada nie cieszyła się w Polsce powodzeniem, ponieważ w czasach przełomu większość poetów sięgała właśnie po ten

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ Zob. Tamże, nr 8, s. 87. Słowo „balladomania” po raz pierwszy pojawiło się właśnie w 8 numerze czasopisma „Ziarno”.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Tamże, nr 9, s. 101.

¹⁴⁶ Tamże, nr 11, s. 124.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ W. Nehring, *Studia literackie*, Poznań 1884, s. 237.

gatunek literacki. Jednakże Nehring trafie spostrzegł niepopularność ballad magicznych, a więc tych, których konstrukcja świata przedstawionego opierała się na fantastyce (będzie jeszcze o tym mowa). Na poparcie swojej tezy badacz przytoczył także sądy niektórych krytyków (m.in. Grabowskiego), którzy „nie byli łaskawi na balladę i balladzystów”¹⁴⁹. Niemniej Nehring oddał balladom sprawiedliwość, podkreślając fakt, że w Mickiewiczowskiej wersji odzwierciedlały one ówczesne zainteresowanie ludowością. Nie wspomniał jednak ani o „naśladowcach”, ani o jakiegokolwiek fascynacji literackiej, swoje argumenty poparł tylko jednym przykładem, mianowicie balladami Stefana Witwickiego. Ten neutralny sposób ujęcia problematyki ballad korespondował z rozważaniami Mecherzyńskiego oraz Cybulskiego. Warto podkreślić, że według Nehringa ballada jako gatunek rzeczywiście funkcjonowała we wczesnoromantycznej poezji, jednakże w gruncie rzeczy nie odegrała znaczącej roli. Samo zjawisko „balladomanii” jakby w ogóle nie istniało. W zbliżonym tonie wypowiadał się o balladach Adam Bełcikowski. Badacz, podobnie jak Mazanowski oraz inni krytycy, piętnował naśladowanie obcych wzorów, szczególnie niemieckiego mistycyzmu oraz „ekscentryczności” Byrona¹⁵⁰. Znaczenie ballady, jako nośnika romantycznych idei, rozważał Bełcikowski poprzez pryzmat utworów Mickiewicza. Fakt ten nie powinien dziwić, ponieważ większość badaczy literatury romantycznej ujmowało wczesnoromantyczne zjawisko właśnie z perspektywy *Ballad i romansów*.

O „balladomanii” wspomnieli także autorzy *Polskiej książki do czytania dla szkół wydziałowych i wyższych klas szkół ludowych* (1887), a więc Franciszek Próchnicki i Romuald Starkel:

Zaczynała już wtedy panować balladomania w gronie młodych poetów wileńskich; już Zan te same wody Świtezi uczcił balladą; zresztą charakter wrażeń wywołanych nocnym widokiem Świtezi doskonale się zgadzał z duchem balladowym: nic więc dziwnego, że poeta obrał sobie balladę za formę, w którą miał przelać te wrażenia¹⁵¹.

Autorzy wypowiedzieli się na temat wczesnoromantycznego zjawiska w sposób neutralny, zauważyli jego istnienie oraz, co ciekawe, odnieśli je do twórczości poety rzadko wspominanego przez pozostałych badaczy, a więc do utworów Tomasza Zana. Ponadto Próchnicki i Starkler zauważyli, że „balladomania” rozpoczęła się w roku 1818 (ze wspomnień Odyńca wynika, że to właśnie wtedy Zan po raz pierwszy zetknął się z

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ A. Bełcikowski, *Ze studiów nad literaturą polską*, Warszawa 1886, s. 449.

¹⁵¹ F. Próchnicki, R. Starkler, *Polska książka do czytania dla szkół wydziałowych i wyższych klas szkół ludowych*, t. III, Lwów 1887, s. 231.

Mickiewiczowską *Świtezia* i napisał balladę o tym samym tytule¹⁵²), a więc przed wydaniem *Ballad i romansów* Mickiewicza.

W surowy sposób rozprawił się z wczesnoromantyczną fascynacją balladami Piotr Chmielowski. Autor *Studiów i szkiców z dziejów literatury polskiej* (1889) przyznał pierwszeństwo Mickiewiczowi, pozostałych poetów nazwał „naśladowcami”:

Każdy bowiem z rodzajów poetycznych, wyprowadzony przez Mickiewicza, został przez naśladowców do ostatecznej posunięty przesady, a nawet karykatury. Nie posiadając jego talentu, nie czując tak głęboko, jak on, i nie mając takiego zasobu myśli, jak on, starali się oni sztucznie dostroić do wysokiego tonu¹⁵³.

Chmielowski zarzucił młodym poetom nie tylko brak talentu, także pewnego rodzaju sztuczność oraz przesadę w naśladowaniu Mickiewicza (która prowadziła nawet do karykatury). W dalszej części wywodu badacz wspomniał o naśladowaniu konkretnych gatunków (ballad, sonetów, „fragmentów poetycznych”¹⁵⁴) oraz o popularnych inspiracjach (światem duchów, nieszczęśliwą miłością, orientalizmem¹⁵⁵). W feerię naśladownictwa można według autora wpisać także „gminomanię”, „sonetomanię” oraz „mnię ballad”¹⁵⁶. Owocem fascynacji poezją Mickiewicza były, podług słów Chmielowskiego, „nienaturalne, napuszone, dziwaczne, a częstokroć niedorzeczne płody”¹⁵⁷. Za twórców niezależnych od autora *Ballad i romansów* badacz uznał tylko przedstawicieli „szkoły ukraińskiej” – Malczewskiego, Zaleskiego i Goszczyńskiego¹⁵⁸.

Śledząc głosy na temat „balladomanii” oraz poszczególnych fascynacji literackich nie sposób pominąć opracowania Wilhelma Bruchnalskiego, które zdecydowanie wyróżnia się na tle pozostałych prac. W rozprawie zatytułowanej *Pierwsze utwory Mickiewicza naśladowane w literaturze galicyjskiej* (1894) badacz poddał szczegółowej analizie reakcje środowiska lwowskiego na pierwsze wydanie *Ballad i romansów*:

Dopiero pod wpływem Mickiewicza, który pierwszy stworzył polską balladę i romancę, napelniwszy ją treścią rodzimą snutą z legend, pieśni i podań ludowych [...], ballada w literaturze galicyjskiej przybiera też inną, odmienną od dawnej treść i formę¹⁵⁹.

¹⁵² A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1, Warszawa 1875, s. 357.

¹⁵³ P. Chmielowski, *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, Kraków 1889, s. 47.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Tamże, s. 372.

¹⁵⁷ Tamże, s. 48.

¹⁵⁸ Tamże, s. 49.

¹⁵⁹ W. Bruchnalski, *Pierwsze utwory Mickiewicza naśladowane w literaturze galicyjskiej*, Lwów 1894, s. 11.

Bruchnalski podkreślił, że ballady Mickiewicza miały charakter rodziwy, a więc narodowy. Zauważył także, w roku 1824 twórczość litewskiego poety zdomowała się w Galicji, stając się dla tamtejszych twórców wzorem do naśladowania. Według badań przeprowadzonych przez autora opracowania, wczesnoromantycznych poetów wywodzących się z ziem galicyjskich szczególnie interesowała tematyka „pogwałcenia praw miłosnych”¹⁶⁰ oraz humorystyczna forma ballady¹⁶¹. Pod koniec swej rozprawy historyk skonstatował:

Gdybym do tego szeregu ballad dodał jeszcze kilka innych oryginalnych, które nie tyle wypłynęły z naśladownictwa Mickiewicza, ile raczej były wyrazem ogólnej manii do pisania tego rodzaju utworów, szereg byłby niekompletny, bo brakłoby parodii. Jak każde światło ma swój cień, tak każdy Mickiewicz ma swojego Witwickiego¹⁶².

Autor omawianego opracowania zauważył niejako dualny aspekt naśladowania: jego drogi wiodły albo od twórczości litewskiego poety (a więc od *Ballad i romansów*) albo od ogólnej „manii” na pisanie tego typu utworów. Omawiana tutaj rozprawa jest wyjątkowa jeszcze z kilku powodów. Przede wszystkim były to pierwsze rozważania na temat zjawiska „balladomanii” podparte tak szczegółową oraz zobiektywizowaną analizą nieznanych tekstów literackich. Po drugie, Bruchnalski zawęził obszar i czas oddziaływania wczesnoromantycznego fenomenu, pochwycił jego istnienie. Dodatkowo warto zauważyć, że taki sposób ujęcia problematyki naśladownictwa wskazywał na tendencje do opisywania zjawiska w kategoriach geograficznych, podkreślając tym samym jego szeroki zasięg. Co ważne i ciekawe, Bruchnalski użył w swojej rozprawie określenia „mania”, która w jego opinii wychodziła daleko poza fascynacje Mickiewiczowskimi wzorami.

Obok rozprawy Bruchnalskiego pojawiły się też inne, równie ciekawe głosy na temat wczesnoromantycznej manii. Jan Rembacz w swojej rozprawie o balladzie literackiej (1890) uznał Odyńca za jedyne i godne naśladowcę Mickiewicza:

Wszyscy inni, co po Mickiewiczu pisali ballady, jak Odyniec, Chodźko, Górecki, Witwicki, Zaleski Bohdan, Jabłonowski, Kamiński, Siemieński itp. oczywiście Mickiewiczowi nie dorównują, najbliższym był tej wyżyny artystycznej Odyniec np. w *Ofierze przerwanej*, w *Weselu*, w *Brance*, więc o balladach polskich nie mam już wiele do zaznaczenia, chyba to jeszcze, że w jednej balladzie pt. *Świat duchów* Odyńca istotnie są tak łudzące pozory, że się zdaje, iż Odyniec dosięgnął twórczości Schillera¹⁶³.

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ Tamże, s. 16-17.

¹⁶² Tamże, s. 17.

¹⁶³ J. Rembacz, *Ballada w literaturze niemieckiej i polskiej*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum w Jasle za rok 1890*, Jasło 1890, s. 84.

Z zacytowanego fragmentu wynika, że Rembacz miał wysokie mniemanie o balladowej twórczości Odyńca, którego najlepsze utwory porównywał do wierszy Mickiewicza i Schillera. Jednakże każdy z badaczy wczesnoromantycznej twórczości balladowej miał swoją własną opinię na temat ówczesnych poetów i trudno tutaj o kompromis. Jako egzemplifikację tej niezgody warto przytoczyć opinię Piotra Chmielowskiego, który w swojej *Historii literatury polskiej* (1899) nie szczędził Odyńcowi gorzkich słów: nazywał go nie tylko naśladowcą Mickiewicza, także jego „czcicielem”¹⁶⁴, którego nie było stać na oryginalność. Według Chmielowskiego Odyniec przejął od autora *Ballad i romansów* wszystko, nawet „format, druk, papier”¹⁶⁵. Podobnie rzecz miała się z Witwickim, którego balladowe utwory miały stanowić „istną karykaturę nowego rodzaju”¹⁶⁶. „Balladomanii” nie uległ jedynie Korsak:

Julian Korsak [...] należał także do tego grona młodszych przyjaciół i naśladowców Mickiewicza, ale balladomanii nie uległ¹⁶⁷.

Znamienne jest wielokrotne użycie przez Chmielowskiego słowa „balladomania”, dowodzi ono bowiem ostatecznego zadomowienia się tego określenia w dyskursie historycznoliterackim. Jak widać, badacz odniósł się do wczesnoromantycznej fascynacji w sposób wyjątkowo krytyczny. W przeciwieństwie do Rembacza nie cenił on twórczości Odyńca, miał o niej jak najgorsze zdanie. Chmielowski na poparcie swoich tez przytoczył to samo, wciąż powielane w XIX-wiecznej krytyce literackiej, oskarżenie młodych poetów o bezmyślne naśladowanie Mickiewicza w kwestii stylu i tematyki, które przyczyniło się do „wypaczenia zasady cudowności i naiwności”¹⁶⁸.

Zbliżone osądy pojawiły się także w artykule Stanisława Zdziarskiego *Ze studiów nad „szkołą ukraińską”*. *Kierunek ludowy w poezji* oraz w *Historii literatury polskiej* Stanisława Tarnowskiego (1900). Zdziarski, podobnie jak Chmielowski, naśladowanie poezji Mickiewicza określił mianem „balladomanii”¹⁶⁹:

¹⁶⁴ P. Chmielowski, *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, Kraków 1889, s. 168.

¹⁶⁵ Tamże, s. 169.

¹⁶⁶ Tamże, s. 171.

¹⁶⁷ Tamże, s. 169-170.

¹⁶⁸ Tamże, s. 172.

¹⁶⁹ S. Zdziarski, *Ze studiów nad „szkołą ukraińską”*. *Kierunek ludowy w poezji*, „Ateneum”, 1900, t. 4, z. II, s. 344.

Owa poezja ludu, jego pieśń i klechda [...], której szczytną apoteozę odtworzył w *Konradzie Wallenrodzie* [...], stała się z czasem czymś, co w literaturze przybierało potworne kształty i, zamiast upiększać ją, szpeciło okropnie¹⁷⁰.

Drogę, którą podążyla wczesnoromantyczna ballada polska, nazwał Zdziarski „fałszywym tonem”¹⁷¹ (podobnego określenia użył Tarnowski – „fałszywy kierunek”¹⁷²). Z czasem rewolucja w poezji stała się faktem, tak więc pierwiastek magiczny, stanowiący kanwę ballady, musiał odejść w zapomnienie.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. Przedstawiony w niniejszym podrozdziale proces kształtowania się pojęcia „balladomanii” oraz narosłych wokół niego opinii pozwala wysunąć kilka wniosków. Przede wszystkim słowo „balladomania” po raz pierwszy zostało użyte przez Antoniego Mazanowskiego, który w swoich artykułach bardzo surowo ocenił efekty naśladowania Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*. Wczesnoromantyczne zjawisko przedstawiano w dwojaki sposób: traktowano je jako groźną tendencję szkodzącą literaturze lub jako zjawisko infantylne i niegodne uwagi. Za reprezentantów pierwszego podejścia należy uznać krytyków lat trzydziestych oraz czterdziestych XIX wieku (Goszczyńskiego, Grabowskiego, Kraszewskiego, Witwickiego), których łączyło niezbite przekonanie o szkodliwości balladowych tendencji. W ich dyskursie dominowało słownictwo nacechowane negatywnie: „chwast”, „płód”, „choroba”, „niewolnictwo”, „moda” (posiadająca pejoratywne zabarwienie). Były to czasy, w których metaforyka chorobowa ostatecznie zadomowiła się w narracji historycznoliterackiej. „Balladomanię” traktowano więc jako szerzącą się „epidemię” oraz „manię”, która opętała młodych poetów. Samą balladę opisywano niekiedy jako „ciało obce”, fascynację przybyłą do nas z Anglii i Niemiec, nieprzystającą do polskiej tradycji kulturowej oraz literackiej. Jest rzeczą wielce interesującą, że na poparcie swoich tez krytycy przytaczali utwory tych samych poetów: Odyńca, Witwickiego, Zaleskiego, Chodźki. Opinie badaczy dotyczące poszczególnych autorów ballad charakteryzowały się skrajnością, jedni uważali wspomnianych pisarzy za oryginalnych i godnych uwagi, jednak w większości przypadków traktowano ich jako epigonów. Tylko Bruchnański zwrócił uwagę na utwory poetów nieznanych, obrazując tym samym rzeczywiste oddziaływanie zjawiska wczesnoromantycznej „balladomanii”.

Reprezentanci drugiego ze wspomnianych stanowisk traktowali „balladomanię” jako „dziecięce próby”, trochę niepoważne, ale jednak tworzące grunt dla prawdziwej

¹⁷⁰ Tamże, s. 344.

¹⁷¹ Tamże.

¹⁷² S. Tarnowski, *Historia Literatury Polskiej*, t. 4, Kraków 1900, s. 223.

poezji. Pojawiło się skojarzenie ballady z baśnią oraz ze straszną opowieścią, którą piastunki straszyły swoich podopiecznych. Reprezentanci tego stanowiska zgodnie piętnowali naśladownictwo czy to poezji angielskiej, niemieckiej, czy też po prostu Mickiewiczowskiej. Warto jeszcze zwrócić uwagę na pewien znamieny fakt. Otóż wszystko, co wiązało się ze wczesnoromantyczną „balladomanią”, działo się „obok” Mickiewicza, który zazwyczaj stanowił centrum rozważań. Krytycy oraz historycy literatury w sposób bardzo zwięzły wspominali o poetach naśladowujących dzieła litewskiego poety, jego samego wyłączając z kręgu oddziaływania balladowych stereotypów.

Pomimo deprecjonowania roli oraz skali zjawiska „balladomanii”, tematyka ta na stałe zagościła w dziewiętnastowiecznym dyskursie krytycznoliterackim, dowodząc tym samym, iż była ona poważnym problemem. Fakt ten dowodzi, że uznawano „balladomanię” za ważny (mimo wszystko!) epizod dziejów literatury polskiej. Zjawisko to, kojarzone z przesadą, brakiem talentu, pośpiechem i epigoństwem, wciąż towarzyszyło krytykom oraz historykom literatury, którzy często odnosili się do niego w sposób aluzyjny, okrężny, niebezpośredni, zazwyczaj operowali stereotypowymi poglądami uformowanymi jeszcze w czasach wczesnego romantyzmu, a więc w okresie emocjonalnej „dyskusji romantyków z klasykami”. Wyraźnie widać, że krytycy, pomimo niechęci, wciąż powracali do problematyki naśladownictwa. Ta wyraźna niemożność odejścia od tematyki „balladomanii” świadczy w końcu o doniosłości oraz znaczeniu samego zjawiska.

Opinie dwudziestowieczne

Dwudziestowieczne badania nad wczesnoromantyczną „balladomanią” w dużej mierze powielały dziewiętnastowieczne stereotypy: badacze wciąż traktowali to zjawisko jako przejaw grafomanii oraz efekt nieudolnego naśladowania twórczości Mickiewicza (który został uznany za najważniejszy wzór literacki mający niekorzystny wpływ na młodych autorów ballad). Analizując dwudziestowieczne opinie krytyczne dotyczące „balladomanii”, można dostrzec pewnego rodzaju tendencję spadkową – im bliżej czasów nam współczesnych, tym mniej o niej pisano. W niniejszym podrozdziale dokonam przeglądu najważniejszych, dwudziestowiecznych opinii historycznoliterackich traktujących o wczesnoromantycznej „balladomanii”.

Pierwsza połowa XX wieku była okresem, w którym dominowała postawa badawcza polegająca na traktowaniu epoki romantyzmu jako całości (Ignacy Chrzanowski *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice* (1911); Stanisław Windakiewicz i jego *Romantyzm w*

Polsce). Stefan Sawicki w monografii zatytułowanej *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce* (1969) podkreślił, że w I połowie XX stulecia obowiązywały dwie formy syntezy literackiej – pierwsza, oparta o zasadę indywidualizmu twórców, i druga – respektująca reguły historyzmu¹⁷³. Według badacza największą popularnością cieszyło się ujęcie literatury pod kątem aspektu narodowego:

Szczególnie ważne wydało się utrwalenie i głębsze poznanie przeszłości; mogła ona bardziej niż inne dziedziny wiedzy ukazać te wartości, do których należało nawiązywać, które trzeba było chronić i rozwijać. Sytuacja porozbiorowa skierowywała bardzo wyraźnie ku najszerzej pojętym badaniom historycznym¹⁷⁴.

Przytoczony fragment dowodzi bardzo ważnej rzeczy: badacze zaczęli doceniać literaturę utrwalającą wartości historyczne (w tym ludowość stanowiącą wyraz polskich tradycji). Zwrócono także większą uwagę na wpływy europejskich poetów (warto wspomnieć o opracowaniach Mariana Szyjrowskiego zatytułowanych *Ossyan w Polsce* oraz *Schiller w Polsce*). Historycy literatury zaczęli również interesować się ujęciem syntetycznym (np. Bronisław Chlebowski i jego opracowanie pt. *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, informator bibliograficzny Gabriela Korbuta)¹⁷⁵. Ponadto lata dwudzieste obfitowały w najcenniejsze badania nad romantyzmem, który chyba wtedy urósł do rangi epoki wyjątkowej dla Polaków. Do najważniejszych prac tego okresu należą monografie twórczości Słowackiego (1919-1927)¹⁷⁶ oraz Mickiewicza (t. 1 – 1934, t. 2 – 1948)¹⁷⁷ autorstwa Juliusza Kleinera. Zainteresowanie budził także Malczewski (Józef Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*), Krasiński (Tadeusz Pini), Norwid (Zofia Szmydtowa), Zaleski (Józef Tretiak) oraz powieść romantyczna¹⁷⁸. Wymienione opracowania stanowią jedynie niewielką część prac opublikowanych w pierwszej połowie XX wieku. W sytuacji tak bujnego rozwoju badań nad romantyzmem należałoby się zastanowić nad tym, w jaki sposób historycy pisali o „balladomanii”, ponieważ wskazana tutaj droga rozwoju badań literackich (zainteresowanie aspektem narodowym oraz wpływami europejskimi) sprzyjała dyskusjom nad jednym z najważniejszych wczesnoromantycznych gatunków literackich – balladą. Okazuje się jednak, iż pośród ujęć

¹⁷³ S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w I połowie w. XIX*, Warszawa 1969, s. 84.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ Tamże, s. 55.

¹⁷⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-4, Kraków 1999.

¹⁷⁷ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I-II, Lublin 1997.

¹⁷⁸ S. Sawicki, dz. cyt., s. 55-56.

personalnych, komparystycznych, syntetycznych oraz genologicznych¹⁷⁹, tematyka ballad pojawiała się stosunkowo rzadko, najczęściej przy okazji wywodów poświęconych twórczości konkretnego pisarza. O „balladomanii”, jako spójnym zjawisku literackim, właściwie nie pisano. Badacze zazwyczaj podkreślali rolę Mickiewiczowskiego geniuszu, w którego ślady udało się wielu niezbyt utalentowanych naśladowców. Prześledźmy zatem najważniejsze głosy związane z dyskusją nad wczesnoromantyczną „balladomanią”.

Stanisław Zdziarski w swojej pracy zatytułowanej *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studium porównawczo-literackie* (1901) opisał dwa rodzaje naśladowstwa w obrębie poezji balladowej – było to naśladowanie wzorów obcych oraz Mickiewiczowskich¹⁸⁰. Kolejna ważna teza przytoczona przez badacza odnosiła się do dorobku poetyckiego Odyńca i Chodźki, którzy byli:

Zapatrzeni w niego (w Mickiewicza – dop. A.K.) jak w wschodzące słońce, rozwijający swoje skrzydła do lotu przy boku jego. Obaj miernych zdolności i talentu [...] padają w locie, bo nie są w stanie dorównać swoim wzorom¹⁸¹.

Po raz kolejny pojawiła się tu wyraźna hierarchizacja wczesnoromantycznych poetów: za wzór uznano dzieła Mickiewicza, pozostali autorzy ballad byli jedynie „miernymi” naśladowcami. Trudno nie zwrócić uwagi na surową ocenę twórczości Odyńca i Chodźki. Podobnie rzecz miała się z twórczością Witwickiego. Zdziarski, opisując jego ballady, użył ciekawego sformułowania na określenie stosowanych tam motywów – „hiperromantyczne akcesoria”¹⁸²:

Elementy te, jakie natenczas ludowymi wydawać się mogły, są nienaturalnie użyte, niedobrze razem zestawione i połączone. I rzeczywiście – z takim zdaniem współczesnych musi zgodzić się nawet dzisiejsza krytyka, bo koloryt ten trąci mocno sentymentalizmem i zarówno – czułą sielankowością, bo pomimo tych akcesoriów ściśle romantycznych razi nienaturalnością i pewnym niesmakiem¹⁸³.

Przedrostek „hiper”, oznaczający przesadne natężenie jakiegoś czynnika, odniósł Zdziarski do nagromadzonych przez Witwickiego rekwizytów ludowych. Ponadto, według słów badacza, ludowość obecna w balladach poety była nienaturalna i przesadzona¹⁸⁴. Zatrzymajmy się na chwilę przy określeniu „hiperromantyczny”, warto bowiem dodać, że

¹⁷⁹ R. Skręt, *Badania nad literaturą*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 56-57.

¹⁸⁰ S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studium porównawczo-literackie*, Warszawa 1901, s. 232.

¹⁸¹ Tamże, s. 225.

¹⁸² Tamże, s. 235.

¹⁸³ Tamże, s. 233.

¹⁸⁴ Tamże.

w interesującym kontekście pojęcia tego użył także Ignacy Chrzanowski w 1911 r. Oto stosowny cytat:

I jak na każdym polu romantyzm może się przeradzać (albo wyradzać) w hiperromantyzm, albo, jeśli kto woli, w pseudoromantyzm¹⁸⁵.

Za objawy „hiperromantyzmu” uważał badacz doprowadzone do ostatecznej formy takie zjawiska, jak: „mesjanizm bierny”, „teorię genialnej swobody”, „idealizm magiczny” oraz miłość romantyczną¹⁸⁶. Ponadto według Chrzanowskiego synonimem słowa „hiperromantyzm” było określenie „pseudoromantyzm”. Z zacytowanych fragmentów można również wywnioskować, że „balladomania”, jako zjawisko, w którym w przesadny sposób zostały uwypuklone niektóre cechy gatunkowe ballady, stanowiła jeden z przejawów „hiperromantyzmu”.

W 1905 r. Henryk Kopia opublikował w „Pamiętniku Literackim” artykuł zatytułowany *Jeszcze jeden okaz balladomanii*. Sformułowanie „balladomania” odnosiło się w tym przypadku do twórczości Józefa Henryka Kurzewskiego:

Utwory jego (J. H. Kurzewskiego – dop. A. K.), pretensjonalne i rozwlekłe, same przez się wartości artystycznej dla nas nie mają; mogą interesować tylko o tyle, o ile dają wyobrażenie o wszechpotężnym wpływie geniuszu Mickiewicza na umysły licznych poetów *minorum gentium* [...]. Liczny szereg naśladowań mniej lub więcej udanych, o których wspominają dotychczasowe badania, pragnę uzupełnić jeszcze jednym okazem pochodzącym z czasów, w których epidemia balladomanii poczyniała już wygasać¹⁸⁷.

Henryk Kopia miał tutaj na myśli opublikowaną w 1832 r. *Krakowiankę. Powieść romantyczną, oryginalnie wierszem napisaną*, która stanowiła według badacza dowód na fascynację Mickiewiczowskimi *Balladami i romansami* „mającymi może najwięcej naśladowców”¹⁸⁸. Ponadto Kopia nawiązał w omawianym artykule do chorobowej metaforyki funkcjonującej w dziewiętnastowiecznych opracowaniach: „balladomania”, a więc epidemia, to rozprzestrzeniająca się zaraza, która dotknęła wielu poetów i nie posiadała wartości samej w sobie, dowodziła za to wartości wzoru. Kopia dokonał spostrzeżenia niezwykle ważnego dla istoty zjawiska „balladomanii”: skonstatował mianowicie, iż naśladowanie Mickiewicza dowodziło tak naprawdę wielkiej potęgi samego wzoru.

¹⁸⁵ I. Chrzanowski, *Z epoki romantyzmu*, Kraków 1911, s. 43.

¹⁸⁶ Tamże, s. 44-52.

¹⁸⁷ H. Kopia, *Jeszcze jeden okaz balladomanii*, „Pamiętnik Literacki”, 1905, t. 4, nr 1/4, s. 280.

¹⁸⁸ Tamże.

Określenie „balladomania” pojawiło się także w *Dziejach literatury polskiej w zarysie* Aleksandra Brücknera, a więc w opracowaniu wydanym w 1908 r.:

[...] balladomania rozsrożyła się natychmiast, Witwicki, Odyniec, Chodźko i in. aż sprofanowali i skarykaturowali cały gatunek, zniecierpliwili mistrza, uradowali klasyków; sami niebawem z siebie szydzili, jak w owej balladzie Odyńca i Słowackiego o psie i biesie¹⁸⁹.

Przytoczony fragment przypomina w swojej narracji artykuły Krupińskiego oraz Mazanowskiego, o czym świadczą choćby surowe oceny naśladowców Mickiewicza – Witwicki, Odyniec i Chodźko oraz inni poeci nie tylko ulegli „balladomanii”, przede wszystkim „sprofanowali” oraz „skarykaturowali” gatunek.

Bardziej szczegółowe ujęcie wczesnoromantycznego zjawiska pojawiło się w monografiach dotyczących twórczości Witwickiego i Zaleskiego. Najpierw Tadeusz Rojek poświęcił całą rozprawę „poecie wyklętemu”, którego ballady przez wiele dziesiątek lat służyły za przykład złego wpływu pierwiastków romantycznych na młodych twórców. *Ballady i romanse* Witwickiego określił badacz jako „niedołężne naśladownictwo”¹⁹⁰ oraz „wytwór balladomanii”¹⁹¹. Czym według Rojka cechowały się te „przesadne ballady”¹⁹², owoc wczesnoromantycznej fascynacji nowym gatunkiem literackim? Przede wszystkim nadmiarem:

Mamy tu do czynienia z całym aparatem romantycznym: strachy i księżyc we wszystkich odmianach, a reminiscencje nie tylko swojskie, ale i obce¹⁹³.

Podążając tokiem wywodów badacza, przesadne było między innymi używanie pytań retorycznych oraz epatowanie tragicznością¹⁹⁴. Rojek skonstatował ostatecznie, iż „grzech młodości – zostanie grzechem”. Większość ballad Witwickiego określił jako „płody przekręcone”, „niedołężne naśladownictwa”, „pierwsze, niedonoszone płody”. Badacz kontynuował tym samym stereotypowy schemat obowiązujący w większości ówczesnych opracowań historycznoliterackich. Znak zapytania postawiony przy słowie „romantyzm” może oznaczać wątpliwości autora związane z przypisaniem ballad Witwickiego do nurtu romantycznego. Być może bardziej adekwatne byłoby takie określenie, jak „hiperromantyzm” albo „pseudoromantyzm”. Co się zaś tyczy samego zjawiska wczesnoromantycznej „balladomanii”, badacz opisał je w ten sposób:

¹⁸⁹ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 2, Warszawa 1908, s. 61.

¹⁹⁰ T. Rojek, *Stefan Witwicki w Warszawie*, Kraków 1908, s. 13.

¹⁹¹ Tamże, s. 17.

¹⁹² Tamże.

¹⁹³ Tamże.

¹⁹⁴ Tamże, s. 13.

Ballady, utwory na czasie, modne, od razu przypadły do gustu młodym romantykom i znalazły wśród nich licznych naśladowców – nastał czas „balladomanii”. Można sobie wyobrazić, jakim oburzeniem zadrżał Parnas, bo trzeba pamiętać, że w całej balladomanii, w całej powodzi tych modnych utworów zaledwo tylko tu i ówdzie znalazł się wiersz godny czytania. Każdy niemal z tych młodych, modnych poetów albo bez najmniejszych skrupułów przerabiał gotowe wzory, „odkrywając” – przez nieudolność – słabe strony utworu, albo też, znalazłszy jakiś pomysł oryginalny, spieszenie brał się do klecenia wierszy i szybko niósł do drukarni, by jak najprędzej widzieć swój utwór i swoje imię [...] ogłoszone drukiem¹⁹⁵.

Pojawia się tu następna cecha, jaką przypisywano twórcom wczesnoromantycznych ballad, a jest nią pośpiech, z którym wiązało się także niedbalstwo. Ballady miały być „klecone” i „przerabiane”, naśladowcy wprost mieli korzystać z gotowych wzorów i robić to „bez najmniejszych skrupułów”. Według badacza fascynacja balladami wpływała przede wszystkim na młode umysły. Jak widać, krytyk użył w swojej rozprawie bardzo trafnych sformułowań – skojarzył „balladomanie” z „modą”, dostrzegając tym samym dynamizm zjawiska oraz jego społeczny wymiar. Pomimo że poetów podążających za ówczesnym trendem było wielu, to jedynie Witwicki miał zapłacić za podporządkowanie się mu tak wysoką cenę:

Witwicki, nawet Witwicki, dał się porwać temu prądowi balladomanii, popełnił pierwszy (ale jeszcze nie ostatni) błąd młodości, będzie się go wstydził, ale też i odpokutuje [...]. Jeśli był u W. Krasińskiego [...], to teraz chyba przestał być zupełnie, od chwili, gdy się ukażą pierwsze zwiastuny jego trzyletniej manii balladowej. Odtąd z całą zawziętością zaczęto rozbiierać na tych literackich zebraniach jego ballady, a rozbiierać z całą zjadliwością, ponieważ wprost nieszczęśliwego autora nie tylko już w gronie znajomych, ale w prywatnych korespondencjach (Listy Koźmiana i Morawskiego) i dziennikach¹⁹⁶.

Autor dowodzi, że Witwicki, podobnie jak wielu innych, „dał się porwać” modzie literackiej, w efekcie czego jego utwory stały się narzędziem w „sporze” pomiędzy romantykami i klasykami. Młody poeta zapłacił bardzo wysoką cenę za swój literacki błąd: został skazany na ostracyzm, przestał być na salonach, jego ballady poddawano bardzo szczegółowym analizom, które miały udowodnić nie tylko nieudolność samego Witwickiego jako poety, ale także marność ballady jako gatunku literackiego. W omawianej monografii wczesnoromantyczne zjawisko zostało ograniczone w zasadzie do jednego tylko twórcy. Ponadto Rojek opisał je w kategoriach negatywnych – młodzi poeci „klecili” swoje ballady i szybko zanosili je do drukarni; tylko niektóre utwory powstałe w ramach tej fali naśladownictwa miały być „godne czytania”.

¹⁹⁵ Tamże, s. 8.

¹⁹⁶ Tamże, s. 8-9.

Problem naśladownictwa w środowisku młodych romantyków poruszył także Józef Treściak w monografii pt. *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802-1831* (1911). Bohaterem tej pracy jest wymieniony w tytule Zaleski, jego życie i twórczość, a także środowisko, w którym dorastał. Problematyka ballady oraz „balladomanii” została tutaj podjęta właśnie z perspektywy Zaleskiego oraz jego przyjaciół:

Tych duchów, wprawdzie nie zawsze «przeróżających», pełno było w pierwszych utworach Mickiewicza, a ponieważ oblane były nieznanym dotąd w poezji polskiej urokiem, stały się przedmiotem naśladowania dla młodych a chciwych odznaczyć poetów¹⁹⁷.

Takim naśladowcą był dla Treściaka wspomniany już wcześniej Witwicki. Badacz podkreślił jednak fakt „odmiennego wpływu”¹⁹⁸ poezji Mickiewicza. Odmienność ta przejawiała się w dwóch skrajnych przypadkach – nieudolności Witwickiego oraz w talencie Zaleskiego. Młodzi autorzy ballad byli „chciwi odznaczyć”, stąd ich fascynacja popularnymi *Balladami i romansami*. Badacz wspominał także o „ukrainofilizmie”¹⁹⁹, który, w przypadku poezji Zaleskiego, nie posiadał negatywnych konotacji:

Ukrainofilizm Bohdana podsycany był potem wspomnieniami z czasów dzieciństwa, tęsknotą za rodzinną ziemią, która, w miarę oddalania się od niej, wydawała mu się coraz piękniejszą, miał i inne źródła jeszcze; teraz w początkach poetyckiego zawodu wypływał on z romantycznego katechizmu, którego tłumaczem był Brodziński, z przekonania, że poeta romantyczny powinien przejąć się poezją ludu, wśród którego urodził się i wychował [...], nie można zaś przejąć się tym wszystkim, nie pokochawszy tego²⁰⁰.

„Ukrainofilizm” Zaleskiego wynikał z najgłębszych i najpiękniejszych uczuć, a więc z tęsknoty za rodzinnym domem, refleksją nad historią oraz tradycją kozacką, a także z chęci realizowania romantycznego postulatu dotyczącego poezji ludu. Przed Treściakiem chyba żaden historyk literatury nie opisywał romantycznych „manii” w tak afirmatywny sposób. Wniosek jest więc oczywisty: to talent oraz wrażliwość poety decydowały o natężeniu negatywnych i pozytywnych skojarzeń. Mimo że badacz nadal oceniał „balladomanie” negatywnie, to wyraźniej niż inni niuansował swoje stanowisko, uzależniał je od kategorii talentu itp. Jako przykład „złego naśladownictwa” przytoczył zaś – tradycyjnie – Witwickiego:

¹⁹⁷ J. Treściak, dz. cyt., s. 124.

¹⁹⁸ Tamże, s. 125.

¹⁹⁹ Tamże, s. 128.

²⁰⁰ Tamże.

Naśladownicza ta poezja była robotą martwą, płaską, drewnianą, a przy takiej robocie cudowność musiała stać się bezduszną i śmieszną²⁰¹.

Ballady Witwickiego stanowiły zatem reprezentatywny argument przemawiający za traktowaniem „balladomanii” w kategoriach zjawiska oddziałującego negatywnie. Według Tretiaka poezja ta była „płaska”, „drewniana”, a więc sztuczna i nienaturalna. Badacz oddał jednak Witwickiemu sprawiedliwość podkreślając, że przekłady jego autorstwa publikowane w „Pamiętniku Warszawskim” świadczyły o talencie młodego poety²⁰².

Lakoniczna uwaga na temat wczesnoromantycznej fascynacji literackiej pojawiła się także w artykule Piotra Bańkowskiego pt. *Adam Mickiewicz i romantycy warszawscy* (1909). Autor przytoczył nie tylko opinie litewskiego poety na temat młodych autorów ballad, posłużył się także słowem „balladomania”, której mianem określił (znowu!) poetycką twórczość Witwickiego:

Witwicki, wycisnąwszy z siebie tomik ballad, po pewnym czasie przyszedł do przekonania, że najlepiej będzie, jeśli zatrze ślady swej balladomanii²⁰³.

Obok pejoratywnie nacechowanego określenia „balladomania”, pojawiła się w artykule wzmianka o Mickiewiczowskim twórczym „okresie germanomanii”²⁰⁴. Rozważania te przypominają charakterystykę „ukrainofilizmu” dokonaną przez Tretiaka:

Poeta pierwiej, niż wszedł w okres germanomanii, już poznał twórczość Niemcewicza, czytał jego dумы i powieści²⁰⁵.

W przytoczonym fragmencie badacz podkreślił, że Mickiewicz (zanim zainteresował się twórczością niemiecką) znał już dумы i ballady Niemcewicza, które stanowiły dla niego ważną inspirację. W rezultacie Mickiewiczowska „germanomania” została przez Bańkowskiego potraktowana podobnie jak „ukrainofilizm” Zaleskiego w monografii Tretiaka, a więc z pewną dozą neutralności oraz wyrozumiałości.

Za równie interesującą dla niniejszych rozważań należy uznać monografię Tadeusza Grabowskiego zatytułowaną *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu* (1918). Do opisu przemian literackich mających miejsce przed powstaniem listopadowym w Polsce badacz posłużył się takimi kategoriami, jak:

²⁰¹ Tamże, s. 153.

²⁰² Tamże, s. 120.

²⁰³ P. Bańkowski, *Adam Mickiewicz i romantycy warszawscy*, „Przegląd Narodowy”, 1909, t. 4, nr 9, s. 343.

²⁰⁴ Tamże, s. 339.

²⁰⁵ Tamże.

„anglomania”, „germanomania”, „gallomania”. Ponadto Grabowski sięgnął po materiał polski i zachodnioeuropejski, za pomocą którego zobrazował narodziny, przenikanie i zanikanie wszelkich literackich „manii”. Szczegółowo omówił problematykę naśladownictwa oraz stosunku krytyków do zagranicznych wzorów. O innym literackim fenomenie, „germanomanii”, Grabowski pisał w ten sposób:

Germanomania zastępowała gallomanię, walka o idee stawała się walką o uczucia [...] od czasów humanizmu nie było większego przewrotu nad obecny²⁰⁶.

Moment, w którym literatura francuska musiała ustąpić przed niemiecką, określił badacz mianem „zatargu”²⁰⁷. Z czasem zatarg ten nabrał „charakteru politycznego”²⁰⁸, gdyż miejsce niemieckiej poezji zajęła angielska. Nadszedł więc czas „anglomanii”:

Nim zjawiał się bajronizm, osjanizm rozwiązał krępujące więzy i kazał szukać nieznanych pokoleniom, z lekka tylko dotkniętym manią czułości, wrażeń²⁰⁹.

Jak wynika z przytoczonego cytatu, literackie fascynacje (podobnie jak ich upowszechnienie oraz ustępowanie kolejnym tego typu zjawiskom) stanowiły nieodłączny element procesów historycznoliterackich. Jedna fascynacja znikła, na jej miejscu pojawiała się następna. I tak, po „anglomanii”, będącej nośnikiem konwencji osjanistycznych, nadszedł czas na bajronizm, który „wypierał widocznie schilleryzm, by znosić obok siebie biorący później górę walterskotyzm”²¹⁰. Grabowski, jako kolejny już historyk literatury, spostrzegł dynamizm różnych zjawisk związanych z literaturą oraz ich nierozzerwalny związek z procesami kulturowymi. Opisywanie literatury poprzez analizę hegemonii poszczególnych fascynacji nie było nowością, niemniej jednak studium Grabowskiego cechowało się w tym względzie niezwykle konsekwencją, z tego względu stanowi cenny materiał unaoczniający doniosłość tendencji literackich. Praca ta jest przykładem dyskursu historycznoliterackiego, w którym badacz, posługując się określeniami nacechowanymi negatywnie („anglomania”, „gallomania”, „ukrainofilizm” itd.), starał się jednocześnie zachować badawczą neutralność, przytaczać i opisywać fakty literackie. Grabowski dostrzegł także dynamizm literackich fascynacji, proces ich powstawania, wzajemnego oddziaływania oraz zanikania.

²⁰⁶ T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918, s. 339.

²⁰⁷ Tamże, s. 383.

²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ Tamże, s. 377.

²¹⁰ Tamże, s. 519.

W 1920 roku ukazała się niezwykle ważna praca dotycząca gatunku ballady zatytułowana *Ballada polska przed Mickiewiczem*²¹¹. Jej autor, Ignacy Górski, omówił zarówno dzieje pojęcia „ballada”, jak i historię adaptacji tego gatunku na gruncie polskim, poświęcił również sporo miejsca balladzie przedmickiewiczowskiej. Skupił się także na utworach Mickiewicza oraz ich powiązaniach z balladowymi dumami Niemcewicza. Praca ta jest wyjątkowa z tego względu, że jako pierwsza została poświęcona w całości wczesnoromantycznemu gatunkowi literackiemu oraz różnym jego realizacjom. Co ważne, badacz (podobnie jak Wilhelm Bruchnalski w studium zatytułowanym *Mickiewicz-Niemcewicz*) zwrócił uwagę na fakt, że ballady pisano przecież przed autorem *Ballad i romansów*. Ponadto, jako pierwszy historyk literatury, Górski stworzył katalog ballad polskich powstałych w latach 1803-1822. Pomimo iż nie poruszył tutaj problematyki „balladomanii”, to książka ta jest niezwykle ważna dla niniejszych rozważań – stanowi pierwszą pracę w pełni poświęconą balladzie jako gatunkowi literackiemu oraz jej obecności w poezji i dyskusjach literackich przed 1822 r.

W 1947 r. ukazała się kolejna ciekawa praca – *Kumoszki na Parnasie* Adama Bara. Autor, barwnie opisując wczesnoromantyczne życie literackie, przytaczał bogate przykłady zaczerpnięte z korespondencji, pamiętników oraz czasopism. Co się zaś tyczy samej „balladomanii”, skonstatował, iż „moda wierszowania była wtedy nagminną chorobą”²¹², natomiast po balladowym debiucie Mickiewicza jego naśladowcy „zaczęli się znęcać nad polskim językiem”²¹³. Jako negatywny przykład naśladownictwa podał badacz *Ballady i romanse* Witwickiego:

Największym zmartwieniem młodego Parnasu był St. Witwicki. W r. 1824 wydał on dwa tomy *Ballad i romansów*, które skompromitowały romantyków na całej linii [...]. Witwicki starał się Mickiewicza naśladować, czynił to jednak tak niedołężnie, a wiersze opracowywał tak niedbale, że istotnie romantycy nie wiedzieli, co z nim zrobić²¹⁴.

Krótką analizą ballad Witwickiego przeprowadzoną w *Kumoszkach*... nie wniosła żadnych nowości – Bar, podobnie jak jego poprzednicy, podkreślił przede wszystkim „niedołężność” i „niedbalstwo” utworów Witwickiego, dodał ponadto, że skompromitowały one romantyzm „na całej linii”²¹⁵. Co ciekawe, badacz poświęcił sporo miejsca na kwestie związane z balladami. Oprócz wspomnianych już utworów

²¹¹ I. Górski, *Ballada polska przed Mickiewiczem*, Warszawa 1920.

²¹² A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947, s. 76.

²¹³ Tamże, s. 159.

²¹⁴ Tamże, s. 274-275.

²¹⁵ Tamże, s. 274

Witwickiego przytoczył także (również w ironiczny sposób) kilka przykładów z „Chwili Spoczynku”²¹⁶ oraz parodii pisanych przez klasyków.

W innym tonie wypowiedział się natomiast Czesław Zgorzelski, który w monografii zatytułowanej *Duma poprzedniczka ballady* (1949) prawdopodobnie jako pierwszy historyk przełamał szereg stereotypów obowiązujących od dziesięcioleci w opisie tego zjawiska, podkreślając jednocześnie istnienie innych fascynacji literackich (np. fascynację dumami). Według obserwacji badacza duma zaczęła przekształcać się w balladę w roku 1822, zaś lata 1819-1821 należy uznać za „kulminacyjny moment w rozwoju «dum balladowych»”²¹⁷:

Trzyletni okres lat 1819-1821 stanowi kulminacyjny moment w rozwoju «dum balladowych», i jak po roku 1822 następuje pod wpływem zbioru Mickiewicza faza balladomanii, tak bez wielkiej przeszkody można by mówić w odniesieniu do lat 1819-1821 o manii pisania dum przeróżnego rodzaju²¹⁸.

Zgorzelski podkreślił w swoich rozważaniach tzw. moment przejściowy (1821-1822) rozwoju ballady, zauważył także, że rozwój „balladomanii” można podzielić na dwa etapy: przedmickiewiczowski (a więc mający miejsce przed 1822 r.) oraz mickiewiczowski. Szczyt zjawiska przypadł według historyka na rok 1826, kiedy to „balladomania” „święciła największe triumfy”²¹⁹, a sama ballada stała się reprezentatywnym gatunkiem romantyzmu:

Nazwa ballady, tolerowana dotąd niechętnie niczym intruz z obcego świata, zostaje nagle pasowana na bojowego szermierza hasła romantycznych²²⁰.

Co istotne, Zgorzelski nie traktował wczesnoromantycznego zjawiska w kategoriach pejoratywnych, jego stanowisko było raczej neutralne i zaowocowało bezstronnym opisem historycznoliterackim.

Nie ulega wątpliwości, że większość opracowań historycznoliterackich powstałych w pierwszej połowie XX wieku skupiona była wokół ballady oraz jej cech gatunkowych. Najczęściej pisano o Mickiewiczu, jednak zaczęto doceniać wpływ Niemcewiczowskich dum oraz dum balladowych na litewskiego poetę (np. w 1921 r. na łamach „Pamiętnika Literackiego” Juliusz Kleiner opublikował swój artykuł pt. *Przyczynki do dziejów romantyzmu w Polsce. Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad*

²¹⁶ Tamże, s. 236-239 oraz 330-331.

²¹⁷ Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 74.

²¹⁸ Tamże.

²¹⁹ Tamże, s. 102.

²²⁰ Tamże, s. 91.

Niemcewicza). Zwrot ten jest dla niniejszych rozważań bardzo istotny, ponieważ (jak dowiodę w kolejnych rozdziałach) twórczość Niemcewicza miała bezpośredni wpływ na rozwój wczesnoromantycznej „balladomanii”.

W drugiej połowie XX wieku pojawiło się sporo opracowań i artykułów poświęconych balladzie, jednak problematyka wczesnoromantycznego zjawiska wciąż nie doczekała się osobnego studium. Zazwyczaj pisano o nim w sposób kontekstowy, a więc „przy okazji” omawiania twórczości danego poety lub ballady jako gatunku literackiego. Ilość materiału egzemplifikacyjnego zobowiązuje do wybrania jedynie niektórych, najbardziej reprezentatywnych opracowań.

Wśród prac poruszających tematykę wczesnoromantycznych utworów balladowych dominowały dwa sposoby ujmowania tej problematyki: tematyczny oraz genologiczny. Najwięcej opracowań oscylowało wokół balladowej poetyki, a za najważniejszą z nich należy uznać antologię opracowaną przez Czesława Zgorzelskiego oraz Ireneusza Opackiego pt. *Ballada polska*²²¹ (1962). Praca ta ma charakter syntetyczny, zawiera opisy tendencji balladowych wykraczających poza romantyzm (utwory powstałe w drugiej połowie XIX wieku oraz w wieku XX). Obok historii gatunku (pochodzenie ballady literackiej, korzenie ludowe, ewolucja), wstęp do antologii opisuje także drogę, przebytą przez balladę romantyczną. Pojawiło się w niej napomknienie o „balladomanii”, która została nazwana modą (według badaczy więcej było w niej grafomanii, niż prawdziwie twórczej poezji), został podkreślony również schematyzm niektórych wątków oraz fakt powielenia Mickiewiczowskich wyrażen i pomysłów fabularnych²²².

Podobne ujęcie pojawiło się w opracowaniu zatytułowanym *Walka romantyków z klasykami* (1960) autorstwa Stefana Kawyna. Autor, używając metaforyki militarnej („obozy”, „walka”, „zwalczanie”, „przeciwnicy” itp.), prześledził rolę ballady w sporze o nową literaturę. Jego postawa wobec naśladowców Mickiewicza była bardzo zasadnicza, ich ocena zaś – negatywna. Według słów Kawyna wczesnoromantyczna popularność ballady szkodziła nie tylko samej balladzie jako sztandarowemu gatunkowi romantycznemu; szkodziła przede wszystkim całemu „ruchowi romantycznemu”²²³, który musiał bronić się przed atakami ze strony klasyków. Z tego właśnie powodu „balladomania” została uznana przez badacza za zjawisko kompromitujące młodych

²²¹ *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, współpraca I. Opacki, Wrocław 1962.

²²² Tamże, s. XLV.

²²³ *Walka romantyków z klasykami*, s. LI.

twórców. W podobnie radykalny sposób wypowiedział się na ten temat Julian Krzyżanowski:

Oba te nazwiska (Chodźko i Odyniec – dop. A. K.) stanowią [...] doskonałą ilustrację oddziaływania Mickiewicza na rówieśników, utrwalonego pod nazwami balladomanii i sonetomanii, a więc masowego naśladowania jego utworów przez wierszokletów²²⁴.

Za największego „wierszokletę” uznał badacz Witwickiego²²⁵. Fakt ten nie zaskakuje, ponieważ, jak wynika z dotychczasowych rozważań, to przede wszystkim utwory Witwickiego utożsamiano z naśladowaniem Mickiewiczowskich ballad. Krzyżanowski skonstruował także definicję „balladomanii” – według niego była ona „masowym” (a więc powszechnym) naśladowaniem utworów Mickiewicza przez „wierszokletów” (czyli poetów pozbawionych talentu). Przytoczony fragment rozprawy Krzyżanowskiego dowodzi, że w wieku XX problematyka „balladomanii” (oraz „sonetomanii”) wciąż była aktualna, a także stała się nieodłącznym elementem rozważań na temat wczesnego romantyzmu.

Omówione do tej pory opracowania, opublikowane w latach sześćdziesiątych oraz na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, doskonale unaoczniają stanowiska ówczesnych badaczy wobec wczesnoromantycznego zjawiska. Definicje „balladomanii” oraz przykłady wyszczególnione przez historyków literatury właściwie się ze sobą pokrywały, nawiązywały do tradycyjnych oraz schematycznych opisów jej przejawów. Tymczasem w roku 1962 światło dzienne ujrzała monografia autorstwa Witolda Mickiewicz w oczach współczesnych, w której badacz ujął problematykę naśladownictwa z nieco innej niż do tej pory perspektywy. Za punkt odniesienia uznał mianowicie ludowość:

Ówczesne wiersze Zaleskiego i Witwickiego, które chętnie i często drukował w swym „Pamiętniku Warszawskim” Kazimierz Brodziński, odpowiadały w zasadzie programowi artystycznemu zasłużonego redaktora²²⁶.

Zacytowany fragment można odnieść do sentymentalnych inspiracji obecnych w twórczości Witwickiego i Zaleskiego. Podług słów Billipa, Witwicki nie pojął w pełni zamierzeń litewskiego poety, którego ballady co prawda nawiązywały do tradycji sentymentalnej, lecz jednocześnie „stanowiły [...] jej znamienne przewyciężenie, przewartościowanie”²²⁷. Warto podkreślić, że badacz nie nadużywał słowa „naśladowanie”.

²²⁴ J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 256-257.

²²⁵ Tamże, s. 256.

²²⁶ W. Billip, dz. cyt., s. 13-14.

²²⁷ Tamże.

Za niezwykle ciekawe należy uznać, że wspominał w swoim opracowaniu o tzw. nowości poetyckiej, którą można dostrzec w *Balladach i romansach* Witwickiego. Nowość ta polegała na „rozluźnieniu [...] dawnych form wersyfikacyjnych”²²⁸ oraz „faworyzowaniu [...] ballady”²²⁹. Stanowisko to wyróżnia się na tle omówionych do tej pory opinii dotyczących pierwszego tomu poezji Witwickiego: przede wszystkim widać w nim wyraźnie dystans oraz brak radykalnych osądów. Ponadto autor zwrócił uwagę na kategorii nowości oraz oryginalności, a to właśnie innowacyjne podejście do poezji było źródłem wielu kontrowersji i negatywnych opinii na temat wczesnoromantycznego zjawiska. Według Billipa nowość tematyczną wniósł do romantycznej poezji także Zaleski, chodzi mianowicie o „ukrainizm, a nawet [...] – orientalizm”²³⁰. Sposób formułowania sądów przez autora omawianej pracy świadczy nie tylko o dystansie badawczym, także o pewnego rodzaju świeżości spojrzenia na zagadnienie „balladomanii” oraz zjawisk jej pokrewnych: badacz wyłonił bowiem jedną z jej najważniejszych cech, a więc oryginalność, do której dążyli wczesnoromantyczni autorzy ballad.

Większość badaczy uznała wydanie *Ballad i romansów* Witwickiego za niefortunne zdarzenie, które raczej nie powinno mieć miejsca. Wiele razy wspomniano o rozpaczach młodego poety, który zapragnął zniszczyć tomy swoich poezji, wykupując wcześniej wszystkie ich wydania. Historycy literatury, z wyjątkiem Witolda Billipa, raczej nie podejmowali głębszej analizy „skandalu” otaczającego ballady Witwickiego. Zdarzenie to, podobnie jak całokształt wczesnoromantycznego zjawiska, ujmowano w sposób stereotypowy oraz schematyczny. Dopiero Wojciech Jerzy Podgórski (1988) zwrócił uwagę na bardzo ważną kwestię: podkreślił istotną rolę nietypowych (wręcz bezprecedensowych) okoliczności, w których *Ballady i romanse* Witwickiego zostały napisane oraz opublikowane:

Za sprawą niefortunnych *Ballad i romansów* Witwicki znalazł się w samym ognisku walki romantyków z klasykami. Przekonanie to wywodzi się z aury towarzyszącej balladom 23-letniego poety, rzuconego wbrew sobie na głęboką wodę, w wir konfliktu, do którego nie przygotował go ani J. Lipiński, ani edukacja krzemieniecka. Trzeba bowiem – nie próbując zresztą obrony dzieła niedojrzałego – pamiętać o owej szczególnej atmosferze wzajemnego polowania na potknięcia artystyczne²³¹.

²²⁸ Tamże.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ Tamże.

²³¹ W. J. Podgórski, *Stefan Witwicki (13.IX.1801-19.IC.1847). Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988, s. 20.

Podgórski zasygnalizował tutaj niezwykle istotą kwestię – otóż analiza pewnych zjawisk literackich powinna uwzględniać okoliczności historyczne. Podobne ujęcie należałoby zastosować wobec zjawiska „balladomanii”, która stanowiła wytwór wczesnoromantycznej umysłowości rządzącej się specyficznymi prawami. Dodatkowo podkreślił Podgórski fakt, że *Ballady i romanse* rzeczywiście były dziełem niedojrzałym, jednak sam ich autor, jako człowiek młody, został „rzucony [...] na głęboką wodę”²³² i w sam środek poważnej, literackiej dyskusji, na co po prostu nie został przygotowany.

W omawianym przedziale czasowym pojawiło się wiele ciekawych prac ujmujących problematykę balladową z perspektywy tematycznej. Tropem tym udał się między innymi Ireneusz Opacki w pracy pt. *Dzieje balladowej opowieści* (1961). Uczony dokonał opisu ballad z lat 1822-1920, wypełniając tym samym historycznoliteracką lukę:

Historia ballady została doprowadzona do roku 1822 [...] historia ballady lat następnych jest całkowitą niewiadomą, w dodatku niewiadomą okrytą warstwą częstych nieporozumień²³³.

Opacki dokonał opisu wczesnoromantycznych ballad z perspektywy Mickiewiczowskich utworów, wspominając jednocześnie o tekstach Józefa Łapsińskiego oraz Juliana Boguckiego. Nazwiska te rzadko pojawiały się w badaniach krytycznoliterackich, zatem Opacki, jako jeden z niewielu badaczy, zwrócił uwagę na poetów tworzących „w cieniu” autora *Świtezianki*.

Tematyką tą zajęła się również Jadwiga Jagiełło w pracy *Polska ballada ludowa*²³⁴ (1975). Swoje zainteresowania skupiła badaczka wokół ballady ludowej, a więc na poprzedniczce ballady literackiej. To właśnie ballada ludowa stanowiła najważniejsze źródło motywów dla jej literackiego odpowiednika (np. *Lenora* Bürgera pochodząca z sagi znanej ludom słowiańskim i skandynawskim²³⁵). W podobny sposób problematykę balladowych motywów ujęła Elżbieta Jaworska w *Katalogu polskiej ballady ludowej*²³⁶ (1990). Autorka podkreśliła, że zawarte w stworzonym przez nią katalogu teksty „pochodzą z pierwszej ręki, od zbieraczy terenowych”²³⁷. Związki pomiędzy balladą ludową a literacką są niezaprzeczalne, jednakże, jak powiada Elżbieta Jaworska:

²³² Tamże.

²³³ I. Opacki, *Dzieje balladowej opowieści*, s. 7.

²³⁴ J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*, Wrocław 1975.

²³⁵ L. Suchanek, *Wątek Lenory w balladzie polskiej i rosyjskiej (Mickiewicz, Żukowski, Katienin)*, [w:] *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, pod red. B. Galstera, J. Kamionkowej, Wrocław, 1973, s. 45.

²³⁶ E. Jaworska, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław 1990.

²³⁷ Tamże, s. 19.

„Ballada” na początku wieku XIX w Polsce była wyrazem nie tylko nieznanym ludowi, lecz także szerszemu ogółowi społeczności wykształconej [...]; pierwsi zaczynają go używać literaci na fali romantycznej awangardy²³⁸.

Autorka przytoczonych słów (podobnie jak Billip w swoim opracowaniu z 1962 r.) zauważyła oraz podkreśliła awangardowy wymiar ballady. Ważną kategorią interpretacyjną stała się tu zatem nowość. Według Jaworskiej ballada, jako gatunek literacki, nie była znana na początku XIX wieku, jako pierwsi sięgnęli po nią właśnie romantycy. Ponadto badaczka uporządkowała utwory według pojawiających się w nich motywów: zabójstwo, śmierć młodzieńca, śmierć dziewczyny, spotkanie po rozłące itd. Takie ujęcie problematyki pozwoliło ukazać najpopularniejsze schematy fabularne obecne również w balladzie literackiej.

Pomimo iż żaden z badaczy nie poruszył problematyki wczesnoromantycznej „balladomanii” w sposób szczegółowy, to jednak w każdej z przytoczonych do tej pory prac tematyka ta została zasygnalizowana. Badacze zauważyli także istotną kwestię: ballada to nie tylko kontrowersyjny gatunek literacki o niejasnych granicach, to także pewnego rodzaju ramy, w których zostały ujęte opowieści oraz motywy często uniwersalne i ponadczasowe, obecne np. w baśniach, dumach, legendach czy też powieściach poetyckich. Tematyczna analiza balladowej twórczości w sposób pośredni wiąże się z ujmowaniem tego zjawisko w kategoriach mody literackiej, komunikuje bowiem funkcjonowanie w przestrzeni balladowej pewnych powtarzających się motywów.

Za niezwykle istotną pracę dla funkcjonowania zjawiska „balladomanii” w dyskursie krytycznoliterackim należy uznać książkę Marty Zielińskiej pt. *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej* (1984). W pracy tej autorka podjęła problem romantycznego naśladownictwa, zjawisko to poddała szczegółowej refleksji. Skupiła się przede wszystkim nie na arcydziełach, ale na tekstach powstających obok „głównego nurtu”. Pomimo pejoratywnych sugestii obecnych w tytule (słowo „epigonizm” ma zdecydowanie ambiwalentne konotacje) autorce udało się uniknąć stereotypowego traktowania problematyki romantycznego naśladownictwa. Za doskonałą egemplifikację tej tezy można uznać poniższy fragment:

Dzieło romantyczne [...] realizuje się w pełni dopiero poprzez aktywny udział wyobraźni czytelnika [...]. Epigoni świadczą w tym wypadku pozytywnie o tym, że literatura wielka wyszła zwycięsko z „próby lektury”, dowiodła swej siły mitotwórczej [...]. Historia tak masowego

²³⁸ Tamże, s. 11.

naśladownictwa twórczości jednego autora jest raczej rzadkim przypadkiem w dziejach literatury²³⁹.

Według autorski „pełny udział wyobraźni czytelnika”²⁴⁰, a więc naśladowanie konkretnych wzorów, stanowi najpełniejszy i najdonioślejszy wyraz uznania dla danego dzieła. Badaczka dokonała ponadto opisu procesu konwencjonalizacji ballady z perspektywy utworów Mickiewicza. Co ważne, podkreśliła także osobliwość wczesnoromantycznego naśladownictwa – uznała je za zjawisko rzadkie, zauważyła jego wyjątkowość. Wspomniany proces konwencjonalizacji, czyli „powtarzalności danego elementu”²⁴¹, był widoczny przede wszystkim w sferze języka, powielano np. „gramatykę Mickiewiczowską”²⁴². Jako „przykład koronny”²⁴³ romantycznego naśladownictwa podała autorka zjawisko wczesnoromantycznej „balladomanii”, której źródło stanowiły utwory Mickiewicza²⁴⁴. W istocie rzeczy omawiana tutaj praca stanowi ważny punkt w historycznoliterackiej dyskusji dotyczącej utworów pozostających w cieniu arcydzieł.

Przedstawione tutaj opracowania nie wyczerpują oczywiście całości materiału badawczego, doskonale jednak obrazują funkcjonowanie pojęcia „balladomanii” w historii literatury drugiej połowy XX wieku. Monografia Zielińskiej zatytułowana *Mickiewicz i naśladowcy*, opracowania z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a także prace najnowsze, dowodzą ewolucji, którą przeszła narracja historycznoliteracka w odniesieniu do tego zagadnienia. Co prawda wczesnoromantyczna „balladomania” nie doczekała się osobnego opracowania, jednakże historycy literatury zainteresowali się kwestiami istotnymi dla niniejszych rozważań, docenili oryginalność oraz awangardowy wymiar romantycznego gatunku literackiego. Zwrócili także uwagę na problematykę nieskończoności i fantastyki (Bogusław Dopart *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy* (1992), Marek Stanisław *Wczesnoromantyczne spory o poezję* (1998), Henryk Dubowik *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie* (1999)); pojawiły się monografie poświęcone poetom mniej znanym (Krzysztof Biliński *Antoni Edward Odyniec. Wybór poezji* (2007), Maria Makaruk *Antoni Edward Odyniec. Romantyk w zwierciadle biedermeieru* (2012), Mirosław Strzyżewski *Działalność krytyczna Maurycyego Mochnackiego* (1994), *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk* (1999)), oraz ujęcia problematyki romantyzmu z perspektywy „lokalnej” (Monika Stankiewicz-Kopeć,

²³⁹ M. Zielińska, dz. cyt., s. 235.

²⁴⁰ Tamże.

²⁴¹ Tamże, s. 18.

²⁴² Tamże, s. 55.

²⁴³ Tamże, s. 59.

²⁴⁴ Tamże, s. 60.

Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828 (2009), Edyta Gracz-Chmura *Literatura romantyczna w Krakowie* (2013)). Kończąc rozważania na temat współczesnych opracowań krytyczno- oraz historycznoliterackich, warto dodać, że sformułowanie „balladomania” posiada swoje hasło w *Słowniku języka polskiego* Witolda Doroszewskiego. Oto ono:

Mania tworzenia ballad; moda na ballady: Niemcewicz swoimi przeróbkami i naśladownictwami rozpoczął zapoczątkował w Polsce balladomanie²⁴⁵.

W niniejszej definicji wczesnoromantyczne zjawisko posiada pejoratywny wydźwięk, o czym świadczy użycie słowa „mania”. Za bardzo trafne można natomiast uznać sformułowanie „moda literacka” oraz spostrzeżenie dotyczące roli Niemcewicza, który to (poprzez publikację swoich balladowych dum) rozpoczął w Polsce „balladomanie”.

W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* pod redakcją Józefa Bachórze oraz Aliny Kowalczykowej przy hasle „ballada” pojawił się jedynie krótki opis słowa „balladomania”:

Filozoficzne i polemiczne horyzonty, tworzące z Mickiewiczowskiej ballady dziwów arcydzieło romantycznej poezji balladowej, na ogół były niedosiężne dla licznej rzeszy jego naśladowców²⁴⁶.

Ostatecznie autor hasła, a więc Ireneusz Opacki, podkreślił rolę, jaką odegrało zjawisko wczesnoromantycznej fascynacji literackiej: „balladomania” pozwoliła młodym poetom wyłamać się z ram oświeceniowych tradycji, wznosząc jednocześnie balladę na wyżyny i tworząc z niej „sztandarowy gatunek nowego prądu”²⁴⁷.

Osobnego hasła dla „balladomanii” nie znajdziemy także w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego. Pojawiła się jedynie informacja (przy hasle „ballada”, podobnie jak w wyżej omówionym przypadku) na temat przełomowości Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* oraz na temat licznych naśladowców i kontynuatorów innowacyjnych rozwiązań literackich (Chodźko, Witwicki, Odyniec²⁴⁸). Warto zauważyć, że odniesienia do naśladowstwa pojawiły się również w książce Mieczysława Inglota zatytułowanej *Romantyzm. Słownik literatury polskiej*. Przy hasle

²⁴⁵ W. Doroszewski, hasło „balladomania”, [w:] *Słownik języka polskiego*, źródło: <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/balladomania/> (dostęp: 30.01.2017 r.)

²⁴⁶ I. Opacki, *Ballada* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 74.

²⁴⁷ Tamże.

²⁴⁸ *Ballada* [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 57.

„Ballady i romanse” autor omawianej pracy wspominał o tym, że do popularności Mickiewiczowskich ballad prawdopodobnie przyczynili się naśladowcy, których „pionierem był Stefan Witwicki”²⁴⁹. Spostrzeżenie to, innowacyjne i niezwykle ciekawe, ilustruje zmianę, która dokonała się w obrębie narracji historycznoliterackiej: Witwicki nie jest już „ślepy naśladowcą” i „wierszokletą”, lecz „pionierem” naśladownictwa.

Przedstawione tutaj refleksje na temat efemerycznej obecności zjawiska „balladomanii” w opracowaniach krytyczno- oraz historycznoliterackich na przestrzeni blisko dwustu lat pozwalają wysnuć kilka wniosków. Przede wszystkim problematyka literackiego naśladownictwa bardzo często pojawiała się na łamach czasopism publikowanych w pierwszej połowie XIX wieku oraz na początku wieku XX. Krytycy opisujący zagadnienie „balladomanii” traktowali ją w dwojaki sposób: albo z przymrużeniem oka, jako zjawisko niepoważne, albo wręcz przeciwnie – jako fenomen niezwykle groźny dla literatury, wróżący bowiem jej rychły upadek. Śmiało można stwierdzić, że problem naśladownictwa był jednym z najczęściej poruszanych wątków. Z czasem jednak głosy na temat ballady oraz zjawiska wczesnoromantycznej „balladomanii” stawały się coraz rzadsze, nie były już tak surowe i radykalne. Historia literatury zaczęła tym samym wykraczać poza tematyczne oraz narracyjne ramy. Warto podkreślić, że zainteresowania naukowe (szczególnie w XX wieku) zaczęły skupiać się wokół twórczości poetów mniej znanych, którzy pisali swoje dzieła „obok” autora *Ballad i romansów*. Jednakże niemal wszyscy historycy literatury opisywali wczesnoromantyczną fascynację literacką dość ogólnikowo, a często raczej stronniczo, przyjmując stanowisko albo negatywne, albo neutralne. Pomimo iż dwudziestowieczni badacze dostrzegli oryginalność ballady, to jednak wczesnoromantyczną „balladomanię” najczęściej sprowadzali do roli zjawiska epigońskiego. Ewolucja poglądów badawczych dotyczących problematyki naśladownictwa polegała przede wszystkim na tym, że stosunek do wszelkich fascynacji (a więc „chorób literackich”) z czasem przerodził się w obojętność.

²⁴⁹ M. Inglot, *Romantyzm. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2007, s. 16.

Rozdział 2

Wczesnoromantyczna „balladomania” – podstawowe rozróżnienia

Ideowe i estetyczne podstawy popularności ballady

W procesie kształtowania się wczesnoromantycznej „balladomanii” ważną rolę odegrały dwie konwencje: „zainteresowanie społeczne”²⁵⁰, a więc zwrócenie się w stronę ludowości i regionalizmu (implikujące „zainteresowania historyczno-filologiczne”²⁵¹) oraz fantastyka, która obok ludowości stanowiła istotny komponent balladowego świata przedstawionego. Oba te elementy w znacznym stopniu zdecydowały o popularności gatunku, towarzyszyły wybuchowi „balladomanii”, formując tym samym jej kształt. Krytycy często uznawali te kategorie za kontrowersyjne (co zostało przedstawione w pierwszym rozdziale), jednak dla autorów ballad stanowiły ważne źródło inspiracji. Warto jeszcze podkreślić, że ludowość oraz fantastyka zazwyczaj funkcjonowały wspólnie (sięganie po elementy ludowe często niosło ze sobą kształtowanie świata przedstawionego według zasad fantastyki), jednakże to ludowość charakteryzowała się autonomicznością, pojawiała się nie tylko w balladach z wątkami fantastycznymi, była obecna także w utworach pozbawionych elementu magicznego. Zaznaczmy jeszcze, że wpływ ludowości i fantastyki wykraczał poza funkcje estetyczne, wiązał się przede wszystkim z przesłaniem ideowym oraz filozoficznym: zainteresowanie ludowością miało swoje źródła w potrzebie odkrycia i utrwalenia początku narodu; fantastyka natomiast odgrywała rolę języka zdolnego do opisanja nieskończoności²⁵².

Wiek XIX obfitował w badania nad przeszłością narodów. Ich inspiratorem był niemiecki filozof Johann Gottfried Herder, „który patronował pierwszym na ziemiach polskich ideologiom słowianofilskim”²⁵³ oraz jako pierwszy „zwrócił uwagę na wybitne walory pieśni gminnych”²⁵⁴. Jego pracę zatytułowaną *Myśli o filozofii dziejów*²⁵⁵, w której poświęcił rozdział rozważaniom na temat Słowian, należy uznać za pionierską w kwestii badania proveniencji narodów. Na grunt polski przeniknęły w dużej mierze myśli Herdera,

²⁵⁰ J. S. Bystron, *Publiczność literacka*, Warszawa 2006, s. 114.

²⁵¹ Tamże, s. 117.

²⁵² M. Stanis, *Od cudowności do fantastyki. „Klasycy” i „romantycy” wobec zjawisk nadzmysłowych*, [w:] tegoż, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 177-225; M. Bąk, *Fantastyka*, [w:], tejeż, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004, s. 158.

²⁵³ P. Szymaniec, *Pojęcie narodu w filozofii dziejów Johanna Gottfrieda Herdera*, „Wrocławskie Studia Erazmiankie. Zeszyty Studenckie”, 2008, nr 1, s. 34.

²⁵⁴ R. Wojciechowski, *Ludowość*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 517.

²⁵⁵ J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 2, przełożył J. Gajewski, wstęp E. Adler, Warszawa 1962.

„dotyczące koncepcji literatury narodowej i gatunku pieśni ludowej”²⁵⁶. Za ważny dowód potwierdzający popularność motywów ludowych można uznać ich obecność w balladach oraz w polskim czasopiśmiennictwie. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt podkreślony przez Helenę Kapelusz – pierwsze pokolenie romantyków wychowało się nie tylko na tekstach badaczy folkloru, ale także na wzorach literatury zachodniej²⁵⁷, która często nawiązywała do podań ludowych. Był to bowiem czas kształtowania poglądów na ludowość, a ówczesna fascynacja pieśniami ludowymi dopiero przecierała szlak badaniom folklorystycznym.

W pierwszym tomie monografii Ryszarda Brewińskiego pt. *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych* (1854) autor wymienił kilka najważniejszych artykułów, których tematyka oscylowała wokół ludowości, a które zostały opublikowane w prasie polskiej przed powstaniem listopadowym. Spośród najciekawszych warto wspomnieć przynajmniej kilka. W 1817 roku ukazał się tekst Marii Czarnowskiej pt. *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane*²⁵⁸; w 1818 ukazały się dwie niezwykle ważne rozprawy, jedna – autorstwa Zoriana Dołęgi Chodakowskiego – została wydrukowana na łamach „Ćwiczeń Naukowych” i nosiła tytuł *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*²⁵⁹, drugą natomiast – autorstwa Kazimierza Brodzińskiego – pt. *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*²⁶⁰ opublikowano na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”. Z kolei „Dziennik Wileński” przedrukował w 1823 roku rozprawę Jana Łasickiego pt. *O bogach żmudzinów i innych sarmatów*²⁶¹, zaś na łamach „Czasopisma Naukowego Księgozbioru Publicznego imienia Ossolińskich” ukazał się artykuł zatytułowany *Domysł śledzeniu podany: Goście Piasta mogli być Cyryll i Metody Apostołowie Sławian*²⁶². W „Dzienniku Warszawskim” Kazimierz Władysław Wójcicki ogłosił swoją rozprawę zatytułowaną *Wilkołek czy Wilkołak*²⁶³, a w 1830 roku „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury” opublikował korespondencję Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, w której autor rozwodził

²⁵⁶ A. Rzymska, *Poczucie wzniosłości jako „otwarcie”* w „Dzienniku mojej podróży z roku 1769” Johanna Gottfrieda Herdera, „Teksty Drugie”, 2003, nr 2-3, s. 172.

²⁵⁷ H. Kapelusz, *Romantyzm i folklor*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 306.

²⁵⁸ M. Czarnowska, *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane*, „Dziennik Wileński”, 1817, t. 6.

²⁵⁹ Z.D. Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe”, 1818, t. 2, nr 5.

²⁶⁰ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski”, 1818, t. 10-11,.

²⁶¹ J. Łasicki, *O bogach żmudzinów i innych sarmatów*, „Dziennik Wileński”, 1823, t. 1, nr 1.

²⁶² J.M. Ossoliński, *Domysł śledzeniu podany: Goście Piasta mogli być Cyryll i Metody Apostołowie Sławian*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego imienia Ossolińskich”, z. 2, Lwów 1828.

²⁶³ K.W. Wójcicki, *Wilkołek czy Wilkołak*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. 11, nr 33.

się na temat pieśni ludu²⁶⁴. Przytoczone tutaj przykłady zainteresowania problematyką ludową w drugiej i trzeciej dekadzie XIX wieku dowodzą jej popularności – widać wyraźnie, że badacze oraz poeci nieustannie do niej powracali. Jednak spośród wszystkich wymienionych rozpraw za najważniejsze należy uznać dwie: Adama Czarnockiego (piszącego pod pseudonimem Zoriana Dołęgi Chodakowskiego) pt. *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* oraz Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Jak zauważył Julian Maślanka:

W obydwu zmanifestowana została wyraźnie – choć w odmienny sposób – już romantyczna postawa wobec folkloru nacechowana swoistym entuzjazmem dla ludowości. Obaj dostrzegli w ludowości źródło narodowości²⁶⁵.

Co ciekawe, Chodakowski, pragnąc odnaleźć i odtworzyć „słowiańską starożytność”²⁶⁶, zauważał jednocześnie poetyckie możliwości zebranych pieśni, „źródło rdzennej narodowości”²⁶⁷. Badacz stworzył koncepcję „mitu skażenia”, podług której kultura słowiańska została wypłeniona przez chrześcijaństwo²⁶⁸. Swoje badania zogniskował wokół Ukrainy oraz pieśni ludowej²⁶⁹, dając tym samym impuls innym badaczom oraz inicjując powstanie zjawiska określanego przez niektórych historyków literatury mianem „ukrainomanii”, a także – ogólniej – podsycając fascynację literaturą i kulturą ludową innych narodów:

Pielgrzymki, wyprawy handlowe czy wojenne wpływają na rozszerzenie zakresu obserwacji, a zarazem także i wzmagają ciekawość, i chęć bliższego poznania tych krajów²⁷⁰.

Zainteresowanie kulturami innych narodów oraz wspomniane w powyższym cytacie „pielgrzymki”, doprowadziły do sformułowania określeń takich jak „anglomania”, „gallomania” czy też „germanomania”, w których obrębie mieszczą się poszczególne literackie fascynacje (np. „balladomania”) oraz postawy światopoglądowe (np. bajronizm). Potrzeba zgłębiania i podtrzymania świadomości narodowej oraz poszukiwanie związków z tradycją europejską przyczyniły się do narodzin wspomnianych już „filstw” i „manii” – „ukrainofilstwa”, „ukrainomanii”, „anglofilstwa”, „anglomanii”, „germanomanii”,

²⁶⁴ Zob. R. Brewiński, *Studia o guslach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 1, Poznań 1862, s. 14-15.

²⁶⁵ J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1984, s. 8.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Tamże.

²⁶⁸ Tamże, s. 562. s

²⁶⁹ H. Kapeliś, dz. cyt., s. 307.

²⁷⁰ J.S. Bystroń, dz. cyt., s. 99.

„sonetomanii” czy właśnie „balladomanii”. Wszystkie te sformułowania posiadają ambiwalentny wydźwięk, gdyż sugerują nadmierne, wręcz chorobliwe, zainteresowanie konkretną problematyką. Co ważne, dowodzą, że „balladomania” nie była zjawiskiem osamotnionym na tle kształtującego się światopoglądu wczesnoromantycznego, lecz funkcjonowała obok innych „manii” stanowiących sumę romantycznych fascynacji.

Prace Chodakowskiego zainspirowały badaczy do dalszej penetracji kultury słowiańskiej. Opracowanie stworzone przez Łukasza Gołębiowskiego zatytułowane *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony*²⁷¹ (1830) było jednym z niewielu, które ukazało się drukiem przed powstaniem listopadowym. Maślanka podkreślił przełomowość tej pracy, przejawiającą się choćby w szerokim zakresie badań – Gołębiowski opisał zwyczaje ludów zamieszkujących różne regiony polskie i kresowe²⁷². Obok Chodakowskiego i Gołębiowskiego warto wspomnieć także o Kazimierzu Władysławie Wójcickim (który zainteresował się folklorystyką w 1823 roku) oraz o Wacławie Michale Zaleskim, publikującym pod pseudonimem Wacława z Oleska²⁷³. Jego *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (wydane we Lwowie w 1833 roku) zostały poprzedzone obszerną rozprawą wstępną, potwierdzającą romantyczne poglądy autora na folklor²⁷⁴. Zainteresowania wymienionych autorów odzwierciedlały fascynacje polskich poetów: oscyływały wokół podań ludowych, przede wszystkim wokół folkloru ukraińskiego, który „zadomowił się na dobre w polskiej literaturze”²⁷⁵. Warto zauważyć, że wśród zbieraczy wielu było takich, których zbiory nigdy nie ujrzały światła dziennego. Taki los spotkał dzieła Ludwika Piątkiewicza oraz Jana Ludwika Żukowskiego²⁷⁶.

Inspiracje tematyką ludową znacząco wpłynęły na rozwój wczesnego romantyzmu oraz samej ballady. Zwrot ku kulturze ludowej, nie tylko polskiej, także europejskiej, przyczynił się do tego, że młodzi poeci zaczęli dostrzegać w balladzie możliwość wyzwolenia poezji z kajdan poetyki normatywnej. Nowy gatunek literacki dawał szansę na przekroczenie granic, które do tej pory zdawały się być niepodważalne:

Czerpanie z pieśni ludu znajduje ważne uzasadnienie: jest źródłem oryginalności, która wszelako idzie na poczet nie indywidualności twórczej poety, lecz narodowej odrębności poezji [...]. Najważniejsze *novum* tkwi bodaj w koncepcji procesu kultury narodowej jako swoistej dialektyki „natury” i „oświecenia”, gdzie natura – czyli pieśń ludu – jest pierwotną, esencjonalną postacią charakteru narodowego, a oświecenie to zespół norm poznawczych i stylowych, dzięki którym ów

²⁷¹ Ł. Gołębiowski, *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830.

²⁷² H. Kapeliński, dz. cyt., s. 307.

²⁷³ Tamże, s. 11-14.

²⁷⁴ Tamże, s. 11.

²⁷⁵ J. Maślanka, dz. cyt., s. 17.

²⁷⁶ Tamże.

charakter zostaje odzwierciedlony i przetransponowany na historycznie określone formy narodowej kultury²⁷⁷.

Autor przytoczonych słów podkreślił ważną rolę pieśni ludowych stanowiących przede wszystkim źródło oryginalnych inspiracji. Zbliżały młodych romantyków nie tylko do natury, także do pierwotnej historii narodu. Wspominana przez Bogusława Dopartę dialektyka natury i oświecenia zdaje się nad wyraz trafna: oświecenie miało wyzwolić ludzi od strachu i przesądów, „zjawiska nadprzyrodzone, duchy i demony, to zwierciadlane wizerunki ludzi, którzy dają się straszyć naturze”²⁷⁸. Romantycy z kolei nie obawiali się „czucia i wiary”, wręcz przeciwnie – wiedzieli, że to nie rozum przybliży ich do nieskończoności, a więc „finalnego aktu poznania”²⁷⁹, tylko właśnie uczucie oraz intuicja. Poprzez ogromną elastyczność gatunkową ballada sama w sobie zdaje się wyrażać nieskończoność, nie można zatem wyobrazić sobie lepszej formy literackiej gotowej sprostać wymaganiom wczesnoromantycznej wyobraźni.

Zainicjowane w XIX wieku badania ludoznawcze stanowiły ważny impuls dla rozwoju artystycznej twórczości balladowej. Już samo pochodzenie gatunku, a więc „ludowo-taneczne”²⁸⁰, wyraźnie sugeruje jej powiązania z poezją gminną, co z kolei musiało posiadać swoje odzwierciedlenie w całokształcie gatunku (np. naiwny narrator, tematyka oscylująca wokół bohaterów „z ludu” itp.). Tematykę ludową łączono niekiedy z fantastyką lub cudownością, zabieg ten nie posiadał jednak obligatoryjnego charakteru: poeci często rezygnowali z motywów fantastycznych, wykorzystując jedynie pewne powszechnie znane motywy ludowe. Niemniej jednak fantastyka była obecna w balladach, szczególnie tych nawiązujących do popularnego na gruncie polskim motywu lenorowego, Niemcewiczowskiej dumy balladowej²⁸¹ oraz Mickiewiczowskich ballad o magii

²⁷⁷ B. Dopart, dz. cyt., s. 69-70.

²⁷⁸ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przełożyła M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 22.

²⁷⁹ M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010, s. 10.

²⁸⁰ *Ballada polska...*, s. IX.

²⁸¹ Duma balladowa stanowi osobną i niezwykle istotną kategorię. Sformułowanie to pojawiło się w monografii Zgorzelskiego zatytułowanej *Duma poprzedniczka ballady*. Badacz określał nim utwory powstałe przed 1822 r., które zawierały wyraźny balladowy rys; zauważył także, że największy rozkwit tego typu utworów nastąpił w latach 1819-1821, ich popularność natomiast śmiało można porównać do wczesnoromantycznej „balladomanii” (Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 74). Zdaniem uczonego gatunek ten jest niejako formą pośrednią, w której dominowały elementy charakterystyczne dla ballady romantycznej: autorzy inspirowali się wzorami angielskimi i niemieckimi, często sięgali po „niesamowitość zjawisk” (*Ballada polska*, dz. cyt., s. XXXVI), a więc wykorzystywali elementy fantastyczne. Podkreślił jeszcze, że Zgorzelski wyodrębnił dwa podgatunki dumy balladowej: „dumę tklivych wzruszeń”, opowiadającą o losach kochanków, oraz „dumę grozy” wnoszącą do utworów „dreszczyk grozy” ((Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 74-75), a wraz z nim motywy fantastyczne. Określenie „duma balladowa” jest dla niniejszych rozważań niezwykle istotne, uwypukla bowiem moment, w którym дума zaczęła przekształcać się w balladę, z tego

przyrody. Co ważne, pierwszy utwór balladowy napisany i wydany na gruncie polskim (*Alondzo i Helena* Niemcewicza) opierał się właśnie na konwencji mrocznej fantastyki.

Fantastyka stanowi dosyć szeroką kategorię, o której napisano już wiele rozpraw i artykułów²⁸², dlatego na potrzeby niniejszych rozważań wybiorę jedynie kilka, najważniejszych zagadnień z nią związanych. Fantastyka pojawiająca się w balladach (oraz szerzej – w całej twórczości romantycznej) nie była czymś nowym i nieznanym, ponieważ „sięgała dokładnie początków sztuki poetyckiej”²⁸³:

Opisy fantastycznych wydarzeń znane są w literaturze od czasów zamierzchłych. Pojawiają się tak w ustnej twórczości ludowej, jak i w pisanych utworach literackich już od starożytności. Niebawale przygody bohaterów występują więc np. w utworach Homera, Apulejusza i Lukiana, później spotykamy je w średniowiecznych żywotach świętych²⁸⁴.

Ponadto romantycy osławiali fantastykę poprzez obcowanie z twórczością Szekspira, powieściami gotyckimi (Ann Radcliffe, Anna Mostowska), a także z balladami europejskimi (przede wszystkim z *Lenorą* Bürgera oraz z balladami Johanna Wolfganga Goethego). Balladowy powrót do fantastycznych motywów spełniał dwa ważne dla romantyzmu postulaty – nawiązywał do tradycji literackich oraz do wierzeń ludowych (podobnie jak w antyku i średniowieczu)²⁸⁵:

Realistyczna fikcja literacka nie budzi na ogół oporów czytelnika, który będzie próbował dokonywać najwyżej konfrontacji świata przedstawionego z doświadczeniem osobistym lub posiadanymi informacjami. Fantastyka natomiast wywołuje z reguły pewien wstrząs, albo przynajmniej zadziwienie, ponieważ buntuje się przeciwko niej zdrowy rozsądek. Coś niezwykle, nienaturalnego, nadzwyczajnego, czy nawet cudownego budzi jednak zaciekawienie i wpływa na wyobraźnię czytającego, który chciałby mimo wszystko poznać inne światy, rządzące się odmiennymi prawami²⁸⁶.

względem będzie ono przeze mnie stosowane wobec tekstów powstałych przed rokiem 1822, które nosiły wyraźne znamiona wczesnoromantycznego gatunku.

²⁸² Por.: M. Bąk, *Fantastyka*, [w:] tejże, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004; H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999; J. Dukaj, *Przewodnik po fantasy*, „Fantastyka”, nr 1/2003; A. Kowalczykowska, *Romantyczne zaświaty*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974; *Leksykon fantastyki. Postacie, miejsca, rekwizyty, zjawiska*, pod red. K. Haka-Makowieckiej, M. Makowieckiej, M. Węgrzeckiej, Warszawa 2009; S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1 i 2, Kraków 1973; A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczniej jaskini – kompendium wiedzy o literaturze fantasty*, Warszawa 2000; M. Stanisław, *Fantastyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórze [i. in], t. 1, Toruń 2016; M. Stanisław, *Od cudowności do fantastyki...*; J.R.R. Tolkien, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, Poznań 2000; A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980. P. Żbikowski, *Fantastyka grozy i nowy model miłości*, [w:] tegoż, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.

²⁸³ M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 198.

²⁸⁴ H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999, s. 8.

²⁸⁵ Tamże.

²⁸⁶ Tamże, s. 9.

Autor przytoczonych słów podkreślił kilka istotnych cech literatury fantastycznej, przede wszystkim są to elementy niezwykle i nienaturalne dla świata rzeczywistego, budzące w czytelniku wstrząs, zdziwienie lub zaciekawienie. Fantastyka pozwalała zobrazować na kartach literatury światy alternatywne (wobec rzeczywistości poznawalnej zmysłowo), w których panowały zasady ustalane i regulowane przez zjawiska nadnaturalne. Autorzy korzystający z nadzmysłowego inwentarza wykraczali poza ramy oświeceniowej poezji. Fantastyka nie była tylko dekoracją; dzięki niej twórcy ballad mogli wyrazić nieskończoność świata oraz jego delikatną, metafizyczną strukturę: według tej koncepcji świat ludzki dzieli od nadzmysłowego jedynie gęsta mgła, poprzez którą trudno cokolwiek dojrzeć, ale jednocześnie przez którą coś może z łatwością przeniknąć. Romantyczna fantastyka „pozwalala na rozszerzenie oraz pogłębienie wizji świata i człowieka, wiążąc się z filozoficznymi koncepcjami natury bytu”²⁸⁷. Posiadała zatem nie tylko wymiar estetyczny, także światopoglądowy: „romantycy traktowali [...] zjawisko fantastyczne jako wyraz artystyczny nieskończonego i niezbadanego, zmysłowo-nadzmysłowego uniwersum”²⁸⁸. Rola balladowej fantastyki była więc potrójna: zaspokajała potrzeby estetyczne (jako dekoracja świata przedstawionego), światopoglądowe (jako wyraz nieskończoności i tajemnicy) oraz pozwalała nawiązywać do tradycji literackich (jako formy jej uprawomocnienia).

Omawiana tutaj kategoria charakteryzuje się dychotomicznością, bowiem składają się na nią dwie kategorie: fantastyka grozy oraz fantastyka ludowa. Pierwsze pojęcie wywodzi się z tradycji preromantycznych, a więc z twórczości zachodnioeuropejskiej oraz wspomnianej już Niemcewiczowskiej dumy balladowej i powieści grozy²⁸⁹. Drugie natomiast odsyła nas do samego trzonu cywilizacji europejskich, czyli do wierzeń przedchrześcijańskich. Jest rzeczą niezwykle interesującą, że jeżeli balladowy świat przedstawiony opierał się na metafizycznym filarze, to zazwyczaj była to mroczna fantastyka kształtująca uniwersum w specyficzny sposób: w świecie przedstawionym zawsze dominował jakiś metafizyczny byt wrogo nastawiony wobec istoty ludzkiej lub weryfikujący zamiary bohatera (rusalki, świtezianki, strzygi, demony, czarownice, upiory, zjawy itp.). Warto dodać, że „demoniczna zasada bytu”²⁹⁰, porządkująca balladową nadzmysłowość, nie zamykała się w ramach istot piekielnych, obecnych choćby w Niemcewiczowskim utworze *Alondzo i Helena*. „Demoniczność” ta mogła się również

²⁸⁷ A. Martuszevska, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 254.

²⁸⁸ M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory...*, s. 197.

²⁸⁹ Tamże, s. 199.

²⁹⁰ B. Dopart, dz. cyt., s. 94.

przejawiać w zjawiskach związanych z surową naturą, zsyłającą kary na nikczemnych śmiertelników. Takie zjawisko fantastyczne miało związek z aspektem folklorystycznym – ziemskiej sprawiedliwości często pilnowały istotny nadmysłowe o proveniencji ludowej. Co się zaś tyczy wczesnoromantycznej fantastyki grozy, to warto podkreślić, że nie ograniczała się ona jedynie do epatowania makabrą, wręcz przeciwnie. Jej zadanie polegało na ukazywaniu bezradności człowieka wobec sił nadnaturalnych. Polska ballada wczesnoromantyczna chętnie przejmowała model łączący w sobie elementy ludowe (w formie wierzeń gminnych oraz istot mitologicznych) z elementami typowymi dla fantastyki grozy (mroczna atmosfera, ponure dekoracje, wzbudzanie w czytelniku uczucia niepewności, tragiczne, często wręcz okrutne wydarzenia). Okazuje się zatem, że dzięki omawianej tutaj kategorii romantycy zyskali możliwość wyrażania nieskończoności, która stanowiła przecież „centralny problem romantycznego światopoglądu”²⁹¹.

Jak widać z rozważań przeprowadzonych w pierwszym rozdziale, pomimo niebagatelnego, ideowo-estetycznego znaczenia kategorii fantastyki dla wczesnoromantycznych poetów, krytycy oraz autorzy ballad często przyjmowali wobec niej zdystansowaną postawę. Konsekwencją niezgody romantyków co do komponentów ballady magicznej było stopniowe wykluczanie elementów charakterystycznych dla mrocznej fantastyki, które zostały zastąpione okrutnymi (ale wynikającymi z ludzkich działań) zdarzeniami. Wczesnoromantyczna ballada, nawet ta odrzucająca elementy magiczne, nie wyzwoliła się do końca z jarzma fantastyki, albowiem nawet utwory niemagiczne posiadały ogniwo łączące je z balladami fantastycznymi – człowiek znów przyjmował rolę ofiary, jednak tym razem podlegał okrutnemu przeznaczeniu oraz ciężącemu nad nim fatum. Wniosek płynący z tych spostrzeżeń jest oczywisty: autorzy ballad ukazywali w swoich utworach ludzką bezradność wobec nieskończonego świata. Problematykę tę mogli ilustrować za pomocą dowolnych motywów fantastycznych lub nawet za pomocą innych konwencji, odwołujących się z pozoru do motywacji racjonalnych. Z pozoru, ponieważ tajemne siły wpływające na ludzkie życie działały z ukrycia i przybierały formę personifikacji złego losu, a więc Fatum, które z kolei odsyłało do mitologii greckiej i rzymskiej. W ten sposób niektóre wczesnoromantyczne ballady (szczególnie te o przewrotności losu) w bardzo subtelny sposób nawiązywały do klasycznej cudowności. Jednak cudowność przedstawiona w takiej formie posiadała mroczny, fantastyczny wymiar – Fatum, jako suweren balladowej rzeczywistości,

²⁹¹ M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory...*, s. 177.

podkreślało wątłą kondycję człowieka oraz jego bezradność w świecie rządzonym przez tajemnicze siły. Budzące kontrowersje upiory oraz trupy wstające z grobów zostały zastąpione przez potęgę bardziej subtelnej, prawie niedostrzegalnej, jednak wciąż nieuchwytną i zagadkową.

Warto w tym miejscu zauważyć, że obok omówionej kategorii funkcjonowało także inne, równie istotne pojęcie, a więc cudowność. Nie wzbudzała ona tak wielkich kontrowersji jak fantastyka, co wynikało z faktu, że jako komponent świata przedstawionego wywodziła się z „boskiej zasady bytu”²⁹², bardzo często posiadała „chrześcijański charakter”²⁹³, a więc sugerujący inspiracje natury „rodzimej”²⁹⁴. Pojawiała się najczęściej w legendach, zakładała więc interwencję boskich sił oraz wynagrodzenie głównemu bohaterowi jego cierpień. Co ważne, cudowność miała prawo obywatelstwa w ówczesnej literaturze, ponieważ wiązała się z konwencjami klasycystycznymi; występowała w epopei i w tej postaci była akceptowana przez przedstawicieli oświecenia²⁹⁵. Nadzwyczajność, skonstruowana według zasad cudowności, posiadała wymiar chrześcijański albo pogański²⁹⁶ (jak wskazał Marek Stanisław, dyskusje dotyczące cudowności toczyły się przede wszystkim wokół motywów zaczerpniętych z mitologii greckiej i rzymskiej oraz religii chrześcijańskiej²⁹⁷). Dlatego romantycy, jako protagoniści innowacyjnych rozwiązań artystycznych, musieli poszukać nowej drogi dla swojej poezji. Stąd zainteresowanie fantastyką, która dysponowała wachlarzem oryginalnych motywów literackich.

Jak wykazały powyższe rozważania, o atrakcyjności ballady decydowało przede wszystkim śmiałe odrzucenie tradycji klasycystycznej oraz zerwanie z oświeceniowym światopoglądem. Obie te kwestie były widoczne w realizowaniu postulatu ludowości i fantastyki. Ballada, jako nowy i niesformalizowany gatunek literacki, pozwalała poetom rozmieszczać w swoich ramach obie te kategorie, a także oparte na nich rozmaite elementy, rozwiązania fabularne, tematy i problematykę. Określenie „rozmieszczać” zostało użyte tutaj z rozmysłem – autorzy „układali” w balladowej przestrzeni kategorie ludowości i fantastyki według własnych upodobań i własnego uznania. Umożliwiała im to wyjątkowa elastyczność nowego gatunku. Taka swoboda twórcza musiała jawić się

²⁹² B. Dopart, dz. cyt., s. 96.

²⁹³ M. Bąk, *Cudowność*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórze [i. in], t. 1, Toruń 2016, s. 125.

²⁹⁴ Tamże, s. 124.

²⁹⁵ M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory...*, s. 179.

²⁹⁶ Hasło *Cudowność*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 77.

²⁹⁷ M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory...*, s. 179.

młodym poetom jako niezwykle atrakcyjna. Fantastyka pełniła zatem w utworach balladowych nie tyle funkcję dydaktyczną i dekoracyjną, ile raczej światopoglądową: umożliwiała ekspresję nieskończoności rozumianej jako kreacja sił nadprzyrodzonych, przenikających do świata ludzi.

Trochę genologii. Potencjał artystyczny ballady

Przeprowadzenie rozważań genologicznych związanych z wczesnoromantyczną balladą posiada głębokie uzasadnienie, szczególnie gdy uświadomimy sobie, że w utworach tych nie obowiązywały ścisłe normy gatunkowe, przez co „udawały” one inne gatunki literackie: ukrywały się pod mniej kontrowersyjnymi określeniami, takimi jak „powieść”, „legenda”, „duma”, „bajka”. To maskowanie ballady wynikało z faktu, że była ona gatunkiem o bardzo swobodnych właściwościach oraz o niezwykle elastycznym charakterze. Dzięki wspomnianej elastyczności mogła dostosowywać się do różnych potrzeb poetyckich, wykorzystywać rozmaity materiał i tworzyć coraz to nowsze odmiany gatunkowe. Warto zaznaczyć, że ballada opierała się na trzech najważniejszych filarach: epickim, lirycznym i dramatycznym występujących w poszczególnych tekstach z różnym natężeniem. Fakt ten dowodzi niezwykłego potencjału artystycznego ballady, która, dzięki swojej otwartości i uniwersalności, stała się jednym z ulubionych gatunków młodego pokolenia romantycznego. Oprócz podkreślenia podobieństw zachodzących pomiędzy nią a innymi gatunkami literackimi warto także zwrócić uwagę na zasadnicze różnice decydujące o wyjątkowości ballady.

Do tej pory powstało sporo opracowań dotyczących poetyki ballady, również jej definicje nie budzą żadnych wątpliwości, chociaż różni autorzy zwracali uwagę na nieco odmienne jej wyznaczniki. Najczęściej jednak badacze podkreślali jej synkretyzm, wynikający z łączenia elementów epickich, lirycznych i dramatycznych. Cechy te wyeksponował między innymi Juliusz Kleiner, który w ten sposób zdefiniował balladę:

Krótki, wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji dramatycznego, dialogowego ujęcia²⁹⁸.

Przytoczona definicja podaje najważniejsze cechy ballady, w tym jej epickość, dramatyczność oraz liryczność. Warto jednak zwrócić uwagę, że podobnych utworów –

²⁹⁸ J. Kleiner, *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Łódź 1958, s. 196.

krótkich, wierszowanych, opowiadających o niezwykłych wydarzeniach – powstało w czasie przełomu romantycznego bardzo dużo, choćby legendy oraz dумы. Trzeba więc w tym miejscu przypomnieć słowa Ireneusza Opackiego, który w artykule *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* podkreślił, że wyróżniki wielu gatunków literackich pokrywają się ze sobą²⁹⁹. Przykładem może być wymieniona przez Kleinera „krótkość”, która uchodzi za cechę charakterystyczną nie tylko ballady, ale także dумы oraz legendy.

Inne źródło, *Słownik terminów literackich*, podkreśla podobne właściwości omawianego gatunku. Ballada jest to:

Gatunek obejmujący pieśni o charakterze epicko-lirycznym, nasycone elementami dramatycznymi, opowiadające o niezwykłych wydarzeniach legendarnych lub historycznych³⁰⁰.

Autor hasła słownikowego, podobnie jak Kleiner, przywołał trzy wspomniane już cechy ballady – epickość, liryczność, dramatyczność. Adam Kulawik natomiast określił balladę mianem „dowodu na umowność podziałów genologicznych, ponieważ stanowi [ona – przyp. A.K.] przykład synkretyzmu”³⁰¹:

Ballada romantyczna była zatem relacją zaintrygowanego narratora. Akcja czerpała motywy z folkloru i fantastyki ludowej. Zatarcie granicy między światem realnym a fantastycznym funkcjonowało również na płaszczyźnie ideowej i moralnej. Narrator balladowy ma charakter najczęściej epicki, niemniej jego zaangażowanie zdradza emocjonalny stosunek do relacjonowanych zdarzeń, znajdujący wyraz w stylistyce lirycznej: paralelizmy składniowe, refreny, powtórzenia. Wreszcie status obserwatora relacjonującego zdarzenia każe narratorowi dramatyzować przebieg akcji przez przytoczenia wypowiedzi bohaterów wplatanie w narrację³⁰².

Kulawik po raz kolejny wskazał najważniejszą cechę ballady jako gatunku literackiego: łączenie epiki, liryzmu i dramatyzmu. Ta cecha sprowadza się jednak według badacza nie tylko do synkretyzmu, ale oznacza także umowność oraz niejasność granic zarówno gatunkowych, jak i tematycznych.

Bardzo szczegółowe definicje różnego typu ballad pojawiły się w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słownii Tyneckiej-Makowskiej. Opracowane hasła, a więc ogólnoeuropejska „ballada”³⁰³, „ballada

²⁹⁹ I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki”, 1963, z. 54/4, s. 353.

³⁰⁰ Hasło „ballada”, [w:] *Słownik terminów...*, s. 56.

³⁰¹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 316.

³⁰² Tamże, s. 317.

³⁰³ J. Kleiner, hasło *Ballada*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red., G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006 s. 66-69.

liryczna³⁰⁴, „ballade” (ballada francuska o określonej budowie metrycznej, niepowiązana genetycznie z balladą angielską proveniencji ludowej, która pod wpływem ballady niemieckiej i angielskiej nabrała romantycznych kształtów)³⁰⁵, „ballata” („włoski odpowiednik francuskiej ballady lirycznej)³⁰⁶, „balada” (pieśń taneczna o korzeniach staroprowansalskich, o bardzo prostej budowie ograniczającej się do krótkiej zwrotki oraz refrenu³⁰⁷), „baladă” (odmiana rumuńskiej pieśni epickiej o nieokreślonej formie metrycznej, ukształtowana na wzór romantyczny)³⁰⁸. Autorzy wymienionych haseł podkreślili przede wszystkim narodowy charakter gatunku, co stanowi pewnego rodzaju innowację na tle wcześniejszych ujęć. W *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* wyróżniona została także „ballad of the sea”³⁰⁹, a więc ballada morska, opowiadająca o „bitwach morskich, przygodach na morzu”³¹⁰ lub będąca „liryczną wypowiedzią o morzu i żegludze”³¹¹. Przykładami takich utworów są m.in. *Rymy o sędziwym marynarzu* Samuela Taylora Coleridge’a oraz *Loreley* Josepha von Eichendorffa – ta ostatnia ballada (poprzez motyw syreny wiodącej żeglarzy ku zgubie) wiąże się jednocześnie z utworami opisującymi piękne-bezlitosne³¹². Na polskim gruncie konwencja ta przyjęła się w ogólnej formie popularnych motywów akwaticznych (obecnych w takich utworach, jak: *Świtez i Świtezianka* Mickiewicza, *Srogi opiekun albo Noc Wielkiej Soboty* Witwickiego, *Czeremek* Bogdaszewskiego).

We wszystkich przytoczonych definicjach konsekwentnie zwracano uwagę na element najistotniejszy dla ballady, a więc jej epickość, liryczność i dramatyczność. Na podstawie omówionych haseł słownikowych oraz tekstów balladowych można stwierdzić, że wyróżniki te rzeczywiście stanowiły „centrum gatunku”³¹³. Posiadały one charakter stały, przy czym pojawiały się w utworach w różnym nasileniu: w jednej balladzie mógł dominować element liryczny, w innej natomiast dramatyczny. Pomimo iż wymienione tutaj cechy funkcjonowały obok siebie, to za fundament ballady uznał Opacki „żywiół epicki”³¹⁴ przejawiający się w trzech budulcach fabularnych: bohaterach, zdarzeniach oraz

³⁰⁴ M. Grzędzielska, hasło *Ballada liryczna*, [w:] tamże, s. 69-71.

³⁰⁵ S. Łukasik, hasło *Ballade* [w:] tamże, s. 71-73.

³⁰⁶ M. Grzędzielska, hasło *Ballata* [w:] tamże, s. 73-74.

³⁰⁷ S. Łukasik, hasło *Balada*, [w:] tamże, s. 59-60.

³⁰⁸ Tenże, hasło *Balată* [w:] tamże, s. 60-61.

³⁰⁹ W. Ostrowski, hasło *Ballad of the sea*, [w:] tamże, s. 63-65.

³¹⁰ Tamże, s. 63.

³¹¹ Tamże.

³¹² Określenie zaczerpnięte z ballady Johna Keatsa *La belle dame sans merci*.

³¹³ I. Opacki, Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 8.

³¹⁴ Tamże, s. 10.

w tle³¹⁵. Zdarzeniom często (ale nie zawsze) towarzyszyły zjawiska nadnaturalnej proveniencji (fantastyka grozy) lub folklorystycznej (fantastyka ludowa), a także sensacyjne wydarzenia trzymające czytelnika w napięciu. Niekiedy funkcję wzmagania grozy oraz tajemniczego nastroju przejmowały posępne opisy. Ze względu na „krótkość” ballady, zdarzenia musiały toczyć się szybko. Stosowano zatem skróty czasowe, „fragmentaryczność” lub „migawkowy system odtwarzania poszczególnych epizodów”³¹⁶. Konsekwencją „krótkości” było ogólne skondensowanie poszczególnych elementów świata przedstawionego, np. zubożenie psychologii postaci. Dramatyczność natomiast odnosiła się według Opackiego do kilku aspektów: konstrukcji akcji (jednowątkowej), struktury czasowej (poprzez „usuwanie jednej partii wydarzeń «poza scenę»”³¹⁷), kompozycji oraz przedstawionej rzeczywistości³¹⁸ (akcja toczy się na „bieżaco”, narrator nie zna wydarzeń, więc nie może być narratorem wszechwiedzącym, tylko naiwnym³¹⁹). Tegu typu zabiegi są widoczne m.in. w balladach opowiadających o wyprawie bohatera na wojnę – poeci opisywali w nich perypetie dziewczyny lub wojenne zmagania mężczyzny. Skondensowana forma utworu wymagała skupienia się tylko na jednym z tych wydarzeń, drugie natomiast pozostawało nieopowiedziane, toczyło się „poza sceną”³²⁰. Aspekt liryczny z kolei przejawiał się poprzez nastrojowe opisy albo refleksyjne dygresje narratora³²¹. Konwencja ta stosunkowo rzadko pojawiała się w polskiej balladzie wczesnoromantycznej (choć było obecna np. w *Świtezi* Mickiewicza czy *Łodzi rybackiej* Chodźki), ponieważ gatunek ten zdominowało ujęcie epickie i dramatyczne.

Przedstawione definicje ballady jednomyślnie podkreślały także synkretyczny charakter omawianego gatunku oraz jego otwartość na różnorodne wpływy. Jednakże w moim przekonaniu określeniem bardziej trafnym jest hybrydyczność³²² – to określenie wskazuje nie na sztywne granice oddzielające balladę od innych gatunków literackich, tylko na „płynne przejścia”³²³ gatunkowe dokonujące się w jej obrębie. Taka perspektywa pozwala dostrzec elastyczność gatunkowych granic ballady, ich ciągle poszerzanie i

³¹⁵ Tamże.

³¹⁶ *Ballada polska...*, s. XVI.

³¹⁷ I. Opacki, Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 26.

³¹⁸ Tamże, s. 24-32.

³¹⁹ Tamże, s. 32.

³²⁰ Tamże, s. 24.

³²¹ Tamże, s. 57.

³²² Zob. A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014. Autorka zauważyła, że powieść poetycka posiada swoje źródła w balladzie („ballada jest jednym z najbardziej oczywistych kontekstów gatunkowych romantycznej powieści poetyckiej”, s. 103), ponadto zachodzące pomiędzy nimi pokrewieństwo wskazuje także na istnienie „pośrednich, hybrydycznych form literackich”, s. 125-128.

³²³ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Toruń 2014, s. 22.

kształtowanie według aktualnych wymagań. Warto w tym miejscu ponownie odwołać się do słów Opackiego, który zwrócił uwagę na fakt, że „zanieczyszczenie”³²⁴ gatunków literackich prowadzi do utworzenia nowych wzorców:

Jeśli bowiem mówimy, że jakiś układ strukturalny ewoluje w kierunku jakiegoś „wzorca”, mówimy tym samym, że coraz bardziej do niego się zbliża. Coraz bardziej, to znaczy, że początkowo był od niego odległy, że zawartość wzorcowych czynników w układzie była zrazu nikła, później zaś zaczęły one dominować. Tym samym stwierdzamy i odwrotność tego: że zrazu dominowały czynniki przeciwstawne, które później zajmowały coraz mniej miejsca w układzie strukturalnym. Te przeciwstawne czynniki, zrazu dominujące, tworzyły równocześnie odmienny, przeciwstawny wzorec, coraz bardziej zanikający³²⁵.

Taką ewolucję przeszła дума Niemcewicza, zmierzająca w kierunku wzorca wyklarowanego ostatecznie przez Mickiewicza. Oto przykład: za podstawowy czynnik charakterystyczny dla dumy można uznać jej elegijność³²⁶. Jednak gdy pod wpływem utworów Niemcewicza gatunek zaczął ewoluować w kierunku ballady, cecha ta stopniowo przesuwała się z centrum na peryferie, ustępując miejsca innym elementom charakterystycznym dla ballady (np. zwiększeniu roli czynnika epickiego, wprowadzeniu fantastycznych wydarzeń³²⁷, szukaniu inspiracji w pieśniach ludu oraz w balladowej twórczości europejskiej). Hybrydyczność w dużym stopniu zdecydowała o artystycznej atrakcyjności ballady, gdyż stanowiła dla poetów doskonały materiał eksperymentalny, w ramach którego mogli mieszać różne gatunki (np. poprzez melancholijny charakter ballada ciążyła w kierunku dumy, jak w niektórych utworach Bogdaszewskiego, natomiast bardziej rozbudowana akcja zbliżała balladę do powieści poetyckiej – tak było z kolei w przypadku *Lenarda i Blandyny* Odyńca), a także odmienną tematykę (aspekt ten jest widoczny w przenikaniu się cech ballady idei z elementami ballady o przewrotności losu – jak w *Wierności* Odyńca). Podkreślimy jednak, że cechy „spychane” na peryferie nie znikwały – wciąż były obecne w balladowym *continuum*³²⁸, jednak nie jako wyróżniki centralne. Otwartość oraz uniwersalność wczesnoromantycznego gatunku literackiego przejawiała się także w konstrukcji świata przedstawionego, którego ponadczasowy wymiar można dostrzec między innymi w schematach fabularnych wędrujących od gatunku do gatunku. Z tej perspektywy ballada wykazuje bliskie związki nie tylko z dumą, także z legendą, baśnią oraz powieścią poetycką.

³²⁴ I. Opacki, *Krzyżowanie...*, s. 382-383.

³²⁵ Tamże, s. 360-361.

³²⁶ Hasło *Duma*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 103.

³²⁷ Hasło *Ballada*, [w:] tamże, s. 53.

³²⁸ G. Grochowski, dz. cyt., s. 22.

Jednym z najważniejszych składników balladowego świata przedstawionego są obecne w nim postacie. Bohaterowie mogli być ludźmi pochodzącymi z najróżniejszych sfer społecznych – rycerzami, księżniczkami, wieśniaczkami, okrutnymi władcami, pielgrzymami, postaciami historycznymi itd. W utworach operujących kategorią nieskończoności pojawiały się istoty nadprzyrodzone o rodowodzie gotyckim lub ludowym, najczęściej były to dusze zmarłych, byty demoniczne o słowiańskiej proveniencji lub upiory-powrotniki nieumiejące rozstać się z życiem doczesnym. Różnorodność postaci występujących w balladach skłaniać może do refleksji na temat dynamizmu egzystencji jednostki ludzkiej, „dążącej bez wytchnienia od kolebki przez grób w zaświaty”³²⁹. Dowodzi ona również więzi człowieka z nieskończonością. Mieszkańcy zaświatów (zarówno dusze zmarłych, jak i istoty demoniczne) niejednokrotnie ingerowali w życie ludzi, prowadząc tym samym do katastrofy, często bywali narzędziem zemsty za wiarołomstwo, zbrodnie lub igranie z delikatną, nadprzyrodzoną materią. Słowiańska wyobraźnia eschatologiczna związana była z wiarą w „wielość form przejściowych i trwałych, ludzkiej egzystencji pośmiertnej”³³⁰, co z kolei doskonale odpowiadało balladowej potrzebie wyrażania nieskończoności. Duma, podobnie jak ballada, mogła operować elementami nadprzyrodzonymi, ale nie był to warunek konieczny. Dla przykładu, jedna z odmian dumy – historyczna (jej patronem był Niemcewicz oraz jego *Śpiewy historyczne*) – pełniła funkcję utrwalającą.

Mniejsza swoboda w wyborze bohaterów charakteryzowała legendę. W tym przypadku bohater musiał być pobożnym, pokornym męczennikiem, dla którego ingerencja Boga była równoznaczna z nagrodą i wybawieniem od cierpienia. Legendowy bohater powinien ucieleśniać pokorną wiarę. Taki schemat całkowicie odbiegał od podstawowych założeń ballady, w której to o losie postaci decydowały mroczne, ludzkie lub nadnaturalne, siły. Podobny schemat pojawiał się także w baśniach, gdzie postacie powinny być „dwukolorowe” – czarne lub białe, dobre lub złe. Nie było tutaj miejsca na niejasności i niedomówienia, baśniowy bohater musiał reprezentować konkretną cechę, „określony typ, a nie niepowtarzalne indywiduum”³³¹. Takie rozwiązania pojawiały się również w balladach idei, w których jednostki najczęściej reprezentowały konkretne

³²⁹ B. Dopart, dz. cyt., s. 103.

³³⁰ Tamże, s. 76.

³³¹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996, s. 30.

wartości³³². Warto zauważyć, że pomimo swobody w dobieraniu postaci, losy bohaterów baśni, legend, dum oraz ballad były odmienne. Ich drogi prowadziły albo do zwycięstwa (tak było w baśniach i legendach), albo do upadku. Bohaterowie ballad nigdy nie mogli być pewni swojego losu, nawet w przypadkach, w których uniwersum wykluczało ingerencję istot nadnaturalnych – wtedy o ich życiu decydowały kaprysy losu.

Balladowy bohater nie posiadał głębokiego rysu psychologicznego. Fakt ten wynikał ze skondensowania formy, której wymagała ballada. Zupełnie inaczej rzecz miała się z powieścią poetycką posiadającą znacznie większe możliwości związane z kreowaniem bohaterów. Postać, stawiana w powieści poetyckiej w centrum refleksji, była jednostką wyjątkową, a nie (jak to bywało w balladach) uproszczoną figurą reprezentującą pewne cechy:

Zastosowanie poetyki niedopowiedzeń przynosi w obu gatunkach różne rezultaty. W balladzie nawet pierwszoplanowa postać reprezentuje [...] zwykle jedną cechę główną: jawi się jako zbrodniarz [...], kochająca matka [...]. Brak szerszych informacji na temat wyglądu i psychiki bohaterów zastępują pojedyncze określenia pełniące funkcję epitetów stałych [...]. Natomiast konstruowanie wizerunku bohatera w powieści poetyckiej rządzi się skrajnie różną zasadą. Jest nią chęć podkreślenia wyjątkowości istoty ludzkiej³³³.

Dla powieści poetyckiej charakterystyczna była zatem głęboka refleksja nad wyjątkowością człowieka. Takiemu ujęciu sprzyjała wielowątkowość wynikająca z tego, że powieść poetycka nie wymagała skondensowania charakterystycznego dla ballady:

Powieść poetycka wykorzystuje niektóre wątki charakterystyczne dla romantycznych odmian ballady, na przykład wątek uwiedzenia, wątek bogacza/szlachcica zmuszającego do ślubu bezbronną dziewczynę albo wątek rycerza udającego się na wojnę i opuszczającego ukochaną [...]. Fabuła [...] nie ogranicza się jednak do rozwinięcia wspomnianych balladowych wątków. Umieszczone w sąsiedztwie innych składają się na niepokojącą moralnie i antropologicznie opowieść o wyjątkowym człowieku³³⁴.

Jednowątkowość, implikowana koniecznością skondensowania formy, pojawiała się także w legendach, dumach i baśniach. Co ciekawe, w przypadku baśni skupienie na jednym wątku wynikało z zupełnie innej przyczyny – jej odbiorcami były dzieci, a więc wymagania gatunkowe przedstawiały się zupełnie inaczej niż np. w balladzie. W baśni kreowano bohaterów jako „biegunowo przeciwnych”³³⁵, posługiwano się także

³³² Np. w *Brance Litwina* napisanej przez Odyńca główna bohaterka wolała zginąć, niż żyć z wrogiem ojczyzny; w *Wierności* Witwickiego oraz w balladzie Odyńca o tym samym tytule została zobrazowana tytułowa cnota.

³³³ A. Wnuk, *Romantyczne pokrewieństwa gatunkowe. Powieść poetycka i ballada*, „Świat tekstów. Rocznik Słupski”, 2012, nr 10, s. 36-37.

³³⁴ Tamże, s. 38-39.

³³⁵ B. Bettelheim, dz. cyt., s. 31.

„językiem symbolicznym”³³⁶. Utwory te odpowiadają nie tylko na potrzeby dzieci, także osób dorosłych (choćby poprzez „reprezentację treści nieświadomych”³³⁷). Warto w tym miejscu zauważyć, że ballady i dumy również posiadały wymiar poznawczy oraz utrwalający. Niekiedy nawiązywały do historycznych wydarzeń lub pogańskich tradycji, przypominając tym samym o korzeniach danej zbiorowości narodowej. Z rzadka (na wzór legend) przeistaczały się w utwory quasi-moralizatorskie lub dydaktyczne.

Kolejnym ciekawym elementem, łączącym i jednocześnie dzielącym omawiane tutaj gatunki, jest sposób kreowania oraz funkcjonowania czasoprzestrzeni opisany przez Agnieszkę Wnuk³³⁸. W balladzie, legendzie oraz dumie balladowej uniwersum rządziło się własnymi prawami, natomiast los człowieka zależał od sił w nim dominujących: mógł to być Bóg, demon, istota mitologiczna lub po prostu nieuchronne przeznaczenie. Powieść poetycka korzystała z balladowego dorobku, jednak w sposób zgoła odmienny. Warto zauważyć, że w obu gatunkach sposób kreacji czasoprzestrzeni miał budzić w czytelniku poczucie niepewności, „wywołać niezwykły, często frenetyczny nastrój”³³⁹. Jak zauważyła badaczka, czasoprzestrzeń ballady charakteryzowała się suwerennością, często stanowiła centrum świata. W powieści poetyckiej zaś „czasoprzestrzeń nie funkcjonuje jako samodzielny, ożywiony bohater utworu”³⁴⁰. Nie stanowiła zatem esencji uniwersum. Podobny sposób konstrukcji świata przedstawionego pojawia się w baśni, z tą różnicą, że „baśniowa cudowność”³⁴¹ zbliżona jest do legendowej. „Ożywioną czasoprzestrzeń”³⁴² posiadała także legenda, czyli opowieść o „treści fantastycznej nasyconej pierwiastkami cudowności”³⁴³, jej źródła należy upatrywać w czasach średniowiecznych, kiedy to „rozwijala się jako akceptowana i popierana przez Kościół forma popularyzowania katolicyzmu”³⁴⁴. Schemat opowieści legendowej wymagał, aby nieskończoność została nasycona pierwiastkiem boskim, ukazywała ona zatem zbawienny wpływ sił nadprzyrodzonych. Takie ujęcie nasuwa konotacje hagiograficzne, a więc odsyłające czytelnika do średniowiecznych opowieści o żywotach świętych, co z kolei implikowało dobre zakończenie (charakterystyczne także dla baśni). Jest to chyba najważniejsza cecha obu tych gatunków – zakończenie baśni oraz legendy zawsze jest szczęśliwe. Okazuje się

³³⁶ Tamże.

³³⁷ Tamże.

³³⁸ A. Wnuk, *Romantyczne pokrewieństwa...*, s. 115.

³³⁹ Tamże, s. 36.

³⁴⁰ Tamże, s. 36.

³⁴¹ A. Martuszevska, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 255.

³⁴² A. Wnuk, *Romantyczne pokrewieństwa...*, s. 36.

³⁴³ *Słownik terminów literackich...*, s. 248.

³⁴⁴ Tamże.

zatem, że gatunki te (w przeciwieństwie do ballady oraz dумы) posiadały wymiar optymistyczny³⁴⁵. Warto w tym miejscu podkreślić, że ballada nie posiadała zakończenia wpisanego w definicję gatunku: mogło być ono szczęśliwe, moralizatorskie albo tragiczne.

Sposób kreacji uniwersum wiązał się z dwiema ważnymi kwestiami. Po pierwsze, z góry określał zakończenie utworu; po drugie, współtworzył atmosferę osnutą wokół opowieści, np.: duma ma charakter elegijny (wspominanie przeszłych wydarzeń³⁴⁶) lub makabryczny (balladowe dумы Niemcewicza). Powieść poetycka często przejawiała tendencje melancholijne (np. *Maria* Antoniego Malczewskiego) wynikające z postawienia w centrum rozważań życia wewnętrznego jednostki. Ballada zaś mogła operować wszystkimi wymienionymi tutaj kategoriami: repertuar balladowych utworów reprezentuje niezwykle szeroką gamę rekwizytów współtworzących atmosferę danego dzieła. Wniosek ten wskazuje na najważniejsze źródła artystycznej atrakcyjności ballady – jej otwartość, elastyczność oraz hybrydyczność.

Podsumowując przeprowadzone tutaj rozważania, należy stwierdzić, że o największym potencjale artystycznym wczesnoromantycznego gatunku literackiego decydowały następujące cechy: brak pełnej krystalizacji granic międzygatunkowych, hybrydyczność oraz możliwość przesuwania do centrum różnych cech i jakości genologicznych. Otwartość oraz elastyczność ballady przejawiała się w możliwości swobodnego przejmowania przez nią różnorodnych motywów i konwencji, jej hybrydyczność dowodziła płynności granic pomiędzy nią a innym gatunkami, szczególnie między dumą oraz powieścią poetycką. O wyjątkowości wczesnoromantycznego gatunku literackiego zdecydowała właśnie hybrydyczność, która tworzyła przestrzeń artystyczną dla gier z konwencjami, motywami i różnymi inspiracjami światopoglądowymi; pozwalała balladzie przyswajać różnorodne tematy (zbrodnia, kara, zdrada, szaleństwo, morderstwo, śmierć, władza, nieszczęśliwa miłość, ożywiona natura), odmienne kreacje postaci (istoty nadprzyrodzone, zwykli ludzie, wielcy panowie, damy, rycerze, wojownicy i ich heroiny), a także tworzyć odniesienia do rozmaitych tradycji artystycznych (ballady niemieckie, rosyjskie, angielskie, folklor słowiański lub nawet skandynawski). Podkreślmy jeszcze, że gatunkowe granice wczesnoromantycznego gatunku literackiego zaczęły się formować i rozrastać już od momentu publikacji balladowych dum Niemcewicza: wtedy to do centrum zaczęły przedostawać się takie elementy, jak epickość lub niezwykle (fantastyczne albo związane z przewrotnym losem) wydarzenia, „spychając” na peryferie wątki elegijne i

³⁴⁵ B. Bettelheim, dz. cyt., s. 69.

³⁴⁶ *Słownik terminów literackich...*, s. 103.

sentymentalne. „Balladomania” stanowiła więc efekt liberalizacji form literackich, sama ballada natomiast, jako materia niezwykle elastyczna i nowatorska, umożliwiała poetom wykraczanie poza dotychczasowe granice przypisane sztuce poetyckiej. W moim przekonaniu fakt ten świadczy o ciągłym „próbowaniu” motywów, wzorców czy schematów balladowych, ponadto ilustruje proces przetwarzania oraz modernizowania tych elementów przez romantyków. Krótko mówiąc, brak jednolitości i ściśle sprecyzowanych norm ballady zaowocował wieloaspektowością zjawiska zwanego „balladomanią”.

Typologia wewnątrzgatunkowa

W kontekście prowadzonych przeze mnie badań warto ponownie przemyśleć problem wewnątrzgatunkowej typologii ballady. Najbardziej znana i przejrzysta typologia ballad, do której w niniejszym podrozdziale nawiązałam, została stworzona przez Zofię Ciechanowską. Badaczka we *Wstępie* do antologii zatytułowanej *Niemiecka ballada romantyczna* dokonała wewnętrznego podziału gatunku na ballady grozy, o magii przyrody, społeczne, komiczne, idei i heroiczne. Klasyfikacja ta odnosi się do twórczości niemieckich poetów, przede wszystkim do Gottfrieda Augusta Bürgera, Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Johanna Wilhelma Ludwiga Gleima, Josepha von Eichendorffa, Augusta Kipischa, Johanna Ludwiga Uhlanda, Augusta von Platena, Heinricha Heine, Georga Weertha, Friedricha Hebbła i wielu innych. Zanim przejdę do bardziej szczegółowych rozważań na ten temat, pragnę jeszcze wspomnieć o fakcie, który z pewnością jest truizmem, niemniej jednak warto o nim pamiętać. Mianowicie różne typy ballad wchodziły ze sobą w interakcje, efektem tego były teksty łączące np. elementy grozy z magią przyrody lub wymiarem dydaktycznym. Brak jasnych granic pomiędzy różnymi typami ballad z pewnością utrudnia wyrazistą klasyfikację wewnątrzgatunkową, z tego względu przedstawiona tutaj propozycja nie posiada restrykcyjnego charakteru.

Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w poprzednim podrozdziale, ballada literacka charakteryzowała się rozchwianiem kompozycyjnym i elastycznością gatunkowych ram. Cechy te zdecydowały o ważkości i popularności ballady, umożliwiały poetom wykraczanie poza utarte schematy. W artykule zatytułowanym *Romantyczne pokrewieństwa gatunkowe. Powieść poetycka i ballada* Agnieszka Wnuk wskazała trzy

podstawowe odmiany ballad – ludową, gotycką oraz liryczną (refleksyjno-filozoficzną)³⁴⁷, o których badaczka pisze w ten oto sposób:

Pierwszy z wymienionych to oparta na wątkach folklorystycznych literacka stylizacja na autentyczną balladę ludową (litewską, ukraińską, białoruską itp.). Ma charakterystyczne cechy: naiwnego narratora wyrażającego światopogląd folklorystyczny oraz bohaterów chłopskich (chłopa, rybaka, pasterkę), osadzonych w przestrzeni wiejskiej, często na łonie natury, uwikłanych w problemy moralne i egzystencjalne [...]. Wśród utworów tego typu można wyróżnić grupę ballad stylizowanych na ludowy przekaz historyczny (opowiadający o ważnych z punktu widzenia narodu bądź regionu wydarzeniach lub postaciach) [...]. Natomiast drugi wariant wpisuje się w nurt frenetycznych zainteresowań romantyków. Operuje budzącymi grozę elementami świata nadprzyrodzonego (duchy, upiory, wampiry), prezentuje niezwykłą czasoprzestrzeń (noc, cmentarz, ponure wnętrza zamku, ciemny las itp.), często o właściwościach egzotyki historycznej (odległe czasy i realia, np. rycerskie średniowiecze). Bohaterowie to z reguły wojownicy, królowie, czarnoksiężnicy³⁴⁸.

Z przytoczonej wypowiedzi wynika, że ballady ludowe to bardzo szeroka kategoria, w której mieszczą się utwory poruszające tematykę magicznej przyrody, przewrotnego losu oraz zagadnień społecznych. Kategoria ballad grozy jest natomiast o wiele węższa, dotyczy utworów, w których do głosu dochodzi tylko mroczna fantastyka grozy. Ballady liryczne natomiast „są to utwory o fabule pozbawionej elementów sensacyjnych i melodramatycznych”³⁴⁹. Nawiązują do wzorca wykreowanego przez Williama Wordswortha. Co ciekawe, w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* można znaleźć osobne hasło dla ballady lirycznej, w którym znajdujemy m.in. taką oto charakterystykę:

Krótki utwór liryczny, ustalony metrycznie, w odróżnieniu od ballady nowożytnej epickiej zwany po francusku *la ballade ancienne* [...]. B[allada], jak wskazuje pochodzenie wyrazu, wywodzi się z ludowych śpiewek wykonywanych wśród tańca [...]. Rozwinęła się w XIV wieku w poemat liryczny o stałej formie metrycznej, już niezwiązany z podłożem ludowym³⁵⁰.

Ballada liryczna opierała się przede wszystkim na jasno określonej metryczności, natomiast jej rozwój „poszedł w kierunku komplikacji budowy stroficznej”³⁵¹. Została ona określona jako „wzorzec trudny”³⁵². Poprzez swoją wędrówkę do Anglii dała początek balladzie epickiej; niestety, w Polsce jej historia nie jest zbyt bogata (według słów autorki hasła nawiązania do ballady lirycznej są widoczne w jednym z wierszy Jana Adnrejeja

³⁴⁷ A. Wnuk, *Romantyczne...*, s. 32.

³⁴⁸ Tamże.

³⁴⁹ Tamże, s. 33.

³⁵⁰ Hasło *Ballada liryczna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 69-70.

³⁵¹ Tamże.

³⁵² Tamże, s. 71

Morsztyna, jednakże jego forma znacznie odbiega od balladowej)³⁵³. Ballada liryczna stanowi więc typ ballady dworskiej o ściśle określonej budowie, o której pisał Górski, że nie została przyswojona przez polskich poetów³⁵⁴. Jak się zatem okazuje, pierwotne znaczenie ballady lirycznej odsyła nas do tradycji dworskiej, jest ona zupełnie innym gatunkiem niż jej wczesnoromantyczny odpowiednik, przede wszystkim opierała się na wyraźnie skodyfikowanych regułach³⁵⁵. Za element łączący oba gatunki należy uznać ich ludową proveniencję. Wczesnoromantyczne ballady, w których dominował czynnik liryczny, charakteryzowały się głównie refleksjami narratora związanymi z wydarzeniami, epickość i dramatyczność pełniły w tego typu utworach drugorzędną funkcję.

Przytoczone próby systematyzacji podgatunków ballad są trafne i stanowią fundament klasyfikacji, którą przedstawię poniżej. Zgadzam się jednocześnie z wątpliwościami Agnieszki Wnuk związanymi z „próbą rygorystycznego, [...] wyodrębnienia odmian tego gatunku”³⁵⁶. Wynika to z faktu, że ballada była otwarta nie tylko na wpływy innych gatunków literackich, także na przenikanie się różnych jej typów. Jednakże analiza zebranego materiału badawczego daje podstawy do wyodrębnienia najpopularniejszych typów ballady polskiej, są to: ballady o przewrotności losu, o magii przyrody, ballady grozy, komiczne, dydaktyczne oraz idei.

Na gruncie polskim największą popularnością cieszyły się ballady pozbawione pierwiastka magicznego – ballady o przewrotności losu oraz ballady idei. Zatrzymajmy się przy pierwszym z wymienionych podgatunków. W balladach losu o życiu ludzkim nie decydowała siła metafizyczna, tylko przeznaczenie, przed którym ludzie często próbowali uciec. Podobnie jak w greckiej tragedii balladowa ucieczka przed fatum najczęściej kończyła się klęską. Rolę nieprzyjaznych sił nadprzyrodzonych szkodzących człowiekowi przejmowali zatem sami bohaterowie lub fatum. Pośród tekstów tego typu znajdują się utwory z dominującą stylistyką gotycką (*Matylda albo zamek Little-kot-holl* Odyńca), ludową (*Czary Łapsińskiego*) oraz liryczną (*Łódź rybacka* Chodźki), a nawet kilka utworów z wyraźnie pozytywnym zakończeniem (*Dziewczyna i zakonnik* Odyńca; *Porwanie* anonimowego poety). Określenie „ballada losu” zostało zaproponowane przez Wolfganga Kaysera³⁵⁷ i odnosiło się do utworów, w których dominowało „uczucie

³⁵³ Tamże.

³⁵⁴ I. Górski, dz. cyt., s. 50.

³⁵⁵ Tamże, s. 70.

³⁵⁶ A. Wnuk, *Romantyczne...*, s. 31.

³⁵⁷ Zob.: W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936. Informacja podana za opracowaniem *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. XXVII.

niemocy człowieka wobec niezrozumiałej [...] potęgi”³⁵⁸. W prezentowanej tutaj klasyfikacji postanowiłam ujednolicić tę „niezrozumiałą potęgę” i zredukować ją do przewrotnego losu, nieustająco czuwającego nad ludzkim życiem.

Bardzo popularne były także ballady idei, czyli utwory pozbawione pierwiastków magicznych. Ich główne założenie opierało się na zobrazowaniu za pomocą fabuły pewnej konkretnej wartości albo cnoty ludzkiej (np. *Wierność i Branka Litwina* Odyńca, *Mogiła na rozdrożu* Fredry). W tej kategorii mieszczą się zatem utwory o charakterze „heroicznym”, w których to człowiek „stanowi punkt najważniejszy”³⁵⁹, podejmuje trudne, ale konieczne decyzje lub walczy ze złym losem, wznosząc się tym samym „ponad swą dolę”³⁶⁰. Polskie ballady idei o tendencji heroicznej wyraźnie nawiązywały do twórczości niemieckich autorów, Schillera oraz Goethego. Pierwszy z wymienionych twórców rezygnował w swoich utworach z elementów fantastycznych, co umożliwiło mu kreowanie postaci nieustraszonych, charakteryzujących się niezłomnością ducha, mających realny wpływ na swoje życie. Triumf odnosił tutaj człowiek, który był „punktem najważniejszym”³⁶¹ świata przedstawionego.

Element nadprzyrodzony pojawiał się natomiast w dwóch osobnych kategoriach: balladach o magii przyrody oraz w balladach grozy. Oba podgatunki zostały szczegółowo scharakteryzowane przez Zofię Ciechanowską, dlatego przypomnę jedynie najważniejsze kwestie. Najistotniejszym wyróżnikiem ballad o magii przyrody jest dziwność oraz mroczna fantastyka: o losach bohaterów decydują wrogie siły związane z metafizycznym wymiarem przyrody. Istota ludzka najczęściej jest przedstawiana jako „przedmiot podlegający działaniu”³⁶², wyraźnie rysuje się zatem jej zależność od natury. Właśnie to uprzedmiotowienie człowieka stanowi jeden z najbardziej podstawowych wyróżników ballady o magii przyrody. W tego typu utworach czasoprzestrzeń jest suwerenna, często stanowi centrum balladowego świata³⁶³. Ballady o magii przyrody cechowały się również ludową stylistyką (*Maliny* Chodźki, *Rusałki* Kułakowskiego), narrację prowadził tam naiwny narrator, a protagonistami tych opowieści najczęściej byli „bohaterowie chłopscy”³⁶⁴.

³⁵⁸ *Niemiecka ballada romantyczna*, s. XXXVI.

³⁵⁹ Tamże, s. XLIII.

³⁶⁰ Tamże.

³⁶¹ Tamże, s. XLIII.

³⁶² Tamże, s. XXXV.

³⁶³ A. Wnuk, *Romantyczne...*, s. 36.

³⁶⁴ Tamże, s. 32.

Inny typ ballad posługujący się elementami fantastycznymi to ballady grozy. Utwory te bardzo często nawiązywały do *Lenory* Bürgera lub wykorzystywały wątki zbliżone do tych, które wypełniały fabułę wspomnianej ballady. W latach dwudziestych XIX wieku pojawiło się wiele tekstów inspirowanych *Lenorą* i zachowujących podobny sztafaż motywów oraz stylistykę grozy (np. *Hajducy* Odyńca, *Hajducy* Chodźki, *Srogi opiekun albo Noc Wielkiej Soboty* Witwickiego). Świat przedstawiony w tych utworach był zdominowany przez mroczną fantastykę, pojawiały się istoty nadprzyrodzone (wilkołaki, upiory, duchy-powrotniki), „efekty makabry”³⁶⁵ oraz ponura, gotycka atmosfera. Tego typu ballady, poprzez wyraźnie zarysowany zespół cech, stanowią chyba najbardziej oczywistą odmianę interesującego nas gatunku. Tę właśnie odmianę często – choć pochopnie – skłonni bylibyśmy uznać za swoistą *pars pro toto* zjawiska literackiego o nazwie „ballada”.

Omówione do tej pory podgatunki różnią się przede wszystkim sposobem funkcjonowania kategorii takich jak fantastyka, groza i makabra. W balladach losu to nie elementy nadprzyrodzone miały zaszokować czytelnika (tak dzieje się w balladach grozy oraz o magii przyrody), ale raczej tragedia będąca wynikiem działań bohaterów lub ciężącego nad nimi fatum (np. *Rasław i Halina* Podczaszyńskiego, *Lenardo i Blandyna* Odyńca, *Hedwiga* Fredry).

Najrzadziej publikowano ballady dydaktyczne. Nawiązywały one do tradycji oświeceniowych, według których utwory literackie powinny nieść ze sobą wartości wychowawcze. Utwory te były raczej krótkie, charakteryzowały się prostym przekazem, przejawiającym się przede wszystkim w rozwiązaniach fabularnych: akcja nie mogła być skomplikowana, opierała się na jednym wątku prowadzącym do pouczającego zakończenia. Ich treść nie zawierała elementów melodramatycznych czy też fantastycznych, posiadała za to dosłowny i jasny przekaz – piętnowano w nich np. hipokryzję (*Sierota i Żyd* anonimowego poety), zaciętrzewienie (*Młynarz i smolarz*, również nieznanego autora), kapryśność (*Panna na wydaniu* Chotomskiego).

Do ostatniej kategorii należą ballady komiczne, nazwane przez Ciechanowską „strefą małych demonów”³⁶⁶. Groza została w nich oswojona, nabrała wręcz komicznego wymiaru. Sprytny czarodziej, albo nawet zwykły człowiek wykazujący się inteligencją i rozsądkiem, mógł okiełznać siły nadprzyrodzone (ballady komiczne korespondowały więc z balladami idei). Na polskim gruncie motyw ten został przejęty w postaci „diabła

³⁶⁵ *Niemiecka ballada romantyczna...*, s. XXXV.

³⁶⁶ Tamże, s. LII.

śmiesznego”³⁶⁷ (*Diabelek* anonimowego poety; *Żołnierz* Kowalskiego). Niekiedy pojawiały się także parodie nie tyle konkretnych ballad, ile raczej gatunku jako całości (*Romantyczność* Krępowickiego, *Strachy* Odyńca).

Obok tradycyjnie wyróżnianych wariacji gatunkowych, takich jak ballada gotycka, ludowa i liryczna, możemy zatem wyodrębnić także ballady grozy, o magii przyrody, idei, dydaktyczne, komiczne oraz o przewrotności losu. Typologię gatunku tak elastycznego i otwartego na różnorodne wpływy trudno określić jako restrykcyjną, w związku z czym najważniejsze założenie zaproponowanej tutaj klasyfikacji sprowadza się do uporządkowania tekstów według dominujących w nich motywów i rozwiązań fabularnych. Celem tego zabiegu będzie prześledzenie rozwoju sztandarowego gatunku wczesnego romantyzmu, a także zilustrowanie natężenia popularności różnych typów ballad w pierwszych dekadach XIX wieku. Zaproponowana klasyfikacja będzie również niezbędna przy statystycznych wyliczeniach, które z natury rzeczy wymagają dyscypliny w kwestii uporządkowania materiału badawczego.

Zakres materiału badawczego oraz ramy czasowe. „Obrachunki arytmetyczne” z „balladomanią”³⁶⁸

Podstawą wszelkich obrachunków winien być możliwie pełny katalog ballad wydanych w czasie trwania „balladomanii”. Przedstawiony poniżej spis tytułów polskich ballad podzieliłam na dwie części – pierwsza dotyczy utworów opublikowanych przed 1822 rokiem (ta część katalogu w całości oparta jest na pracy Ignacego Górskiego *Ballada polska przed Mickiewiczem*³⁶⁹); natomiast część druga – sporządzona przeze mnie – obejmuje ballady powstałe po wystąpieniu Adama Mickiewicza (lata 1822-1830). Obydwie części porządkują materiał badawczy chronologicznie. W przypadku spisu tytułów ballad z lata 1822-1830 podstawę ich uporządkowania stanowiła data pierwodruku. Utwory zawierające w podtytułach dokładne wskazówki związane z tekstem oryginalnym (np. *Ballada z Bürgera*, *Ballada naśladowana z Walterskota* itd.) zostały umieszczone w kategorii „przekłady, przeróbki, naśladowania”. Warto podkreślić, że podobne zestawienie (z zaznaczeniem, że dotyczy ono dum oraz dum balladowych) można

³⁶⁷ H. Kapeluś, dz. cyt., s. 318.

³⁶⁸ W niniejszym podrozdziale nawiązuję do inspirującej rozprawy J. Bachórza *Obrachunki (arytmetyczne) z romantyzmem*, [w:] tegoż, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 223.

³⁶⁹ I. Górski, dz. cyt., s. 81-84. Nie wszystkie utwory przytoczone przez Górskiego spełniają kryteria ballady, dlatego też ze sporządzonego przez badacza katalogu wybrałam tylko te, które można uznać za ballady.

znaleźć w monografii Czesława Zgorzelskiego *Duma poprzedniczka ballady*. Tytuły zawartych w nim dum oraz dum balladowych w dużej mierze pokrywają się z tytułami, które można znaleźć w katalogu Górskiego.

W katalogu Górskiego znajduje się wiele tekstów, które zostały nazwane przez ich autorów dumami. Z tego względu poddałam ten spis głębokiej weryfikacji i wykluczyłam z niego utwory, które nie spełniały gatunkowych wymogów ballady albo duma balladowej. Tak stało się np. z wierszem Niemcewicza zatytułowanym *Sen Marysi*, który w gruncie rzeczy nie powinien znaleźć się w katalogu ballad, a to z tego względu, że jest pozbawiony wszelkich elementów charakterystycznych dla tego gatunku; stanowi raczej poetycki opis snu, w którym tytułowa bohaterka została nawiedzona przez ducha swojego zmarłego kochanka. Kolejnym przykładem niech będzie utwór *Jaromir i Matylda. Duma*. Posiada on wymiar elegijny – poeta o inicjałach X... Z... opisał w nim żal tytułowego bohatera po śmierci Matyldy (podobny motyw pojawił się w innym, również wykluczonym tekście o tytule *Duchu Julii* Adama Lulewicza). Z katalogu wykluczyłam także duma o wyraźnym rysie historycznym, np. *Pieśń Konnala (Wenda. Pieśni słowiańskiego barda)* autora o inicjałach A.C, *Dumę o Wandzie* Franciszka Wężyka, *Sobótkę. Dumę narodową* anonimowego poety, *Wyrok Bolesława* Walentego Chłędowskiego itp. Usunięcie tych utworów wiąże z tym, że ich bohatersko-historyczny wymiar przywodzi na myśl raczej duma o kolorycie Niemcewiczowskich *Śpiewów historycznych*, niż ballady. Warto podkreślić, że katalog Górskiego składa się przede wszystkim z dum balladowych, a więc utworów, w których do głosu doszedł bardziej lub mniej sensacyjny splot wydarzeń bądź mroczna (ludowa) fantastyka. Akcja tych tekstów najczęściej zmierzała do dramatycznego końca, np. do tragicznej śmierci lub samobójstwa kochanków. Motyw ten uznałam za charakterystyczny dla duma balladowej, gdyż zostanie niejako odziedziczony przez wczesnoromantyczną balladę. Oto kilka przykładów. *Duma* Anny Mostowskiej stanowi doskonałą egzemplifikację duma balladowej: z jednej strony pojawia się tutaj charakter elegijny, jednak został on przełamany sensacyjnością niektórych wydarzeń: w lesie grasuje „potwora”³⁷⁰, która „niszczy zasiewy i ludzie pożera”³⁷¹ (wątek fantastyczny), młoda para zostaje rozdzielona podczas zaślubin (wątek niezwykle popularny we wczesnoromantycznych balladach – młodzieniec porzuca pannę młodą w tym znamienym dniu i wybiera służbę ojczyźnie), zakończenie jest tragiczne dla obojga (Hipolit ginie, Alona popełnia samobójstwo). Podsumowując, za utwory, które nie

³⁷⁰ A. Mostowska, *Duma (z powieści Astolda)*, [w:] *Ballada polska*, s. 36.

³⁷¹ Tamże, s. 37.

spełniały gatunkowych wymogów ballady albo dумы balladowej uznałam te, w których akcja ustępowała miejsca elementom typowym dla dумы, a więc pierwiastkom elegijnym i historycznym. W dumach balladowych natomiast w centrum znajdowała się między innymi akcja oraz związany z nią ciąg przyczynowo-skutkowy.

Oto kilka innych przykładów. Utwór Potockiego zatytułowany *Artur i Minwana. Duma*, spełnia wszelkie wymogi balladowego gatunku – fundamentalnym elementem jest tutaj epickość, a więc zdarzenia, postacie oraz tło³⁷². Akcja toczy się wokół tytułowej bohaterki, Minwany, która wyczekuje powrotu ukochanego i w ostatecznym rozrachunku popełnia samobójstwo (schemat ten będzie się często pojawiał także w czasach największej popularności ballady, a więc w latach 1822-1830). Element dramatyczny jawi się w formie wydarzeń nieopisanych toczących się „poza sceną”³⁷³, wydźwięk liryczny (charakterystyczny dla dумы) został natomiast zepchnięty na peryferie. Pomimo iż ballada nie posiadała zakończenia wpisanego w kształt gatunku (mogło być pomyślne albo tragiczne), to śmierć kochanków lub jednego z nich stanowiła niezwykle popularny motyw w późniejszym etapie popularności ballady. Negatywny wydźwięk, przewrotny los decydujący o życiu jednostki, tragiczne zakończenie – wszystkie te elementy ciążyły w kierunku ballady. Podobny schemat pojawił się również w innej dumie balladowej o tytule *Zdzisław i Halina. Duma*. Co ważne, autor tego utworu sięgnął po element charakterystyczny dla twórczości Niemcewicza, a więc po makabrę. Szokująca i makabryczna jest śmierć dziecka:

Świszczący wicher zlepia oczy śniegiem
Z dziecka pieluszki silnym dęciem zrywa
Wtem dziecię sine powieki przywiera,
Zwiesza w tył główkę, mdleje i umiera³⁷⁴.

Śmierć dziecka to najdramatyczniejszy element fabuły pojawiający się w balladach i dumach balladowych (motyw ten zostanie wykorzystany przez Witwickiego w utworze zatytułowanym *Srogi opiekun albo noc Wielkiej Soboty*). W balladzie Szczepańskiego makabra została podkreślona również poprzez opis trupa ukazującego się Zdzisławowi:

Widać jak z trupa wylażą robaki,
wiją się węże z gęby po pod oczy;
Odslania szatę – straszne śmierci znaki;
pluszcząc krew z łona czarne krople toczy³⁷⁵.

³⁷² Opacki I., Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 9.

³⁷³ Tamże, s. 26.

³⁷⁴ J. J. Szczepański, *Zdzisław i Halina. Duma*, „Pamiętnik Lwowski”, 1819, t. 1, nr 2, s. 149.

Przytoczony opis bardzo wyraźnie nawiązuje do Niemcewiczowskiej stylistyki zawartej w *Alondzie i Helenie*, gdzie tytułowemu bohaterowi „Z gęby i skroni robactwo wyłazi / Pełza i na pół zgniłe kości toczy”³⁷⁶. W centrum tego utworu znajdują się zatem wszelkie balladowe elementy, które zostały w pełni zaadaptowane jako integralny wyznacznik gatunku po 1822 roku. Podobne rozwiązania, a więc przemieszczenie balladowych cech do centrum utworu, pojawiły się również w innych tekstach umieszczonych w katalogu Górskiego, między innymi w *Elwirze i Władysławie Chotomskiego* (interwencja sił nadprzyrodzonych prowadzi do śmierci bohaterki), *Dumie. Mikołaj i Małgorzata* (przewrotność losu implikuje tym razem dobre zakończenie), *Izorze i Arthurze. Dumie* (przewrotność losu prowadzi do samobójczej śmierci kochanków). Utwory te mogłyby równie dobrze zostać określone mianem „ballady”, ale już nie „dumy”: elementy liryczne, elegijne i sentymentalne przestały odgrywać znaczące role, zostały zepchnięte na margines. Utworami niebudzącymi żadnych wątpliwości co do ich gatunkowej przynależności są natomiast *Duma o Żółkiewskim*, *Duma o kniaziu Michale Glińskim* Niemcewicza, *Halina* Reklewskiego, a także *Duma Lukierdy*, czyli *Luidgardy* Karpińskiego – dominuje w nich barwa elegijnej refleksji znajdującej się w samym centrum. Epickość oraz wydarzenia fabularne odgrywają podrzędną rolę.

Kolejnym dowodem na płynność granicy oddzielającej dumę od ballady jest fakt, że sami autorzy zastępowali niekiedy w innych wydaniach swoich utworów określenie „duma” określeniem „ballada”: *Hedwiga* Fredry w wersji rękopiśmiennej została nazwana dumą (1819 r.), natomiast w przedrukach pojawia się już określenie „ballada” (*Nieznany zbiór poezji Aleksandra Fredry*, Kraków 1929 oraz pierwodruk w *Polihymnii*)³⁷⁷. Podobny los spotkał utwór *Mikołaj i Małgorzata* napisany przez Karola Sienkiewicza – w 1817 roku w podtytule można znaleźć słowo „duma”, natomiast w wydaniu „Pism” z 1864 roku zostało ono zastąpione określeniem „ballada”³⁷⁸. Wszystko to dowodzi, że granica pomiędzy dumą i balladą była niezwykle płynna, natomiast kwalifikacja gatunkowa umieszczona w podtytule zależała od decyzji poety. Dobrym kompromisem terminologicznym dla tych utworów jest więc wspomniana już duma balladowa.

Oto katalog polskich ballad wczesnoromantycznych (powstałych przed 1830 rokiem):

³⁷⁵ Tamże, s. 151.

³⁷⁶ J.U. Niemcewicz, *Alondzo i Helena. Duma z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820, s. 494.

³⁷⁷ Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 91.

³⁷⁸ Tamże, s. 92.

1803

Niemcewicz Julian Ursyn, *Alondzo i Helena. Duma naśladowana z angielskiego*, [w:] tegoż, *Pisma różne wierszem i prozą*, t. 1, Warszawa 1803, s. 491-495.

Niemcewicz Julian Ursyn, *Zima. Duma naśladowana z angielskiego*, [w:] tegoż, *Pisma różne wierszem i prozą*, t. 1, Warszawa 1803, s. 495-496.

1805

Niemcewicz Julian Ursyn, *Edwin i Aniela. Duma*, [w:] tegoż, *Pisma różne wierszem i prozą*, t. 2, Warszawa 1805, s. 317-323.

1807

Mostowska Anna, *Duma* (z powieści *Astolda*), Wilno 1807.

1816

Kamiński Jan Nepomucen, *Rękojmia*, „Pamiętnik Lwowski”, 1816, t. 1., nr 2, s. 180-186.

Kamiński Jan Nepomucen, *Nurek*, „Pamiętnik Lwowski”, 1816, t. 1, nr 3, s. 265-272.

Minasowicz Józef Dionizy, *Nurek. Ballada z Schillera*, „Pamiętnik Warszawski”, 1816, s. 327-332.

1817

Łęski Antoni, *Zgon Emmy*, „Dziennik Wileński”, 1817, t. 5, nr 30, s. 567-568.

Niemcewicz Julian Ursyn, *Zakonnik. Powieść IX. Naśladowanie z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i powieści*, t. 2, Warszawa 1817, s. 218-221.

Okraszewski Stanisław, *Izora i Artur. Duma*, „Pamiętnik Warszawski”, 1817, t. 7, s. 357-373.

Sienkiewicz Karol, *Duma. Mikołaj i Małgorzata*, „Tygodnik Wileński”, 1817, t. 4, nr 99, s. 305-315.

1818

Szyrma Krystyn Lach, *Jaś i Zosia*, „Dziennik Wileński”, 1818, t. 1, nr 5, s. 489-492.

Szyrma Krystyn Lach, *Zdenek i Halina*, „Dziennik Wileński”, 1818, t. 1, nr 5, s. 492-496.

Potocki Leon, *Arthur i Minwana. Duma*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1818, t. 2, nr 23, s. 226-227.

1819

Korzeniowski Józef, *Ernestyna*, „Pamiętnik Naukowy”, 1819, t. 2, 154-157

Szyrma Krystyn Lach, *Kamilla i Leon. Naśladowanie Lenory Bürgera*, „Pamiętnik Naukowy”, 1819, t. 1, s. 358-366.

Niemcewicz Julina Ursyn, *Jest nas siedmioro. Ballada z angielskiego*, „Pamiętnik Naukowy”, 1819, t. 1, s. 315-317.

Szczepański Jan, *Zdzisław i Halina. Duma*, „Pamiętnik Lwowski”, 1819, t. 1, nr 2, s. 145-152.

1820

Anonim, *Zbigniew i Malwina. Duma*, „Rozmaitości”, 1820, nr 9, s. 36.

Górecki Antoni, *Mściław i Halina*, „Rozmaitości”, 1820, na 49, s. 193.

Lisiecki Dominik, *Poeta w fabryce broni*, „Tygodnik Polski”, 1820, t. 2, nr 9, s. 193-200.

Lulewicz Adam, *Duch Julii (Z angielskiego przez Mallet)*, „Tygodnik Polski”, 1820, t. 2, nr 9, s. 208-209.

Niemcewicz Julina Ursyn, *Malwina. Ballada*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz Julian Ursyn, *Okropna puszcza. Bajka z ruskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz Julina Ursyn, *Cień Eweliny. Bajka*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz Julina Ursyn, *Dzieci w lesie. Duma naśladowana z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Rzeziński J. K., *Olbrom i Nida. Duma z powieści ludu wiejskiego*, „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 3, nr 59, s. 161-164.

Zarzecki A., *Edwin i Emma*, „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 2, nr 52, s. 233-236.

1821

Brodziński K., *Alfred i Malwina. Z Schillera. Ritter Toggenburg*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 2, Warszawa 1821.

F. J., *Alonzo. Ballada*, „Mrówka Poznańska”, numer z listopada, Poznań 1821, s. 166-169.

Januszkiewicz Adolf, *Duma Meliton i Ewelina*, „Dziennik Wileński”, 1821, t. 3, nr 10, s. 185-188.

Morawski Franciszek, *Edgar i Celina. Ballada naśladowana z Schillera*, „Pamiętnik Warszawski”, 1821, t. 19, s. 118-121.

Ostrowski Władysław, *Joanna (z Salisa)*, „Pamiętnik Warszawski”, 1821, t. 20, s. 189-191.

Ostrowski Władysław, *Robert i Klasa (z Salisa)*, „Pamiętnik Warszawski”, 1821, t. 20, s. 184-187.

1822:

Chotomski Ferdynand, *Panna na wydaniu. Powieść*, „Wanda”, 1822, t. 3, nr 11, s. 195-197.

Mickiewicz Adam, *Dudarz*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 106-116.

Przedruki: „Wanda. Tygodnik Polski”, t. 3, nr 7, Warszawa 1822; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829;

Mickiewicz Adam, *Lilije. Ballada z pieśni gminnej*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 87-105.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829;

Mickiewicz Adam, *Pani Twardowska. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 65-71.

Przedruki: „Wanda. Tygodnik Polski”, 1822, t. 3, nr 7; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *Powrót taty. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 38-42.

Przedruki: „Astrea”, t. 3, nr 6, Warszawa 1823; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 6-10.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; „Jutrzenka”, Warszawa 1824; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Romantyczność*, Warszawa 1827 (jako osobna broszurka); Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *Rybka. Ballada ze śpiewu gminnego*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 30-37.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; „Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej”, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *Świtezianka. Ballada*, [w:] „Dziennik Wileński”, 1822, t. 1,

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Wilno 1822; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; „Astrea”, t. 3, nr 6, Warszawa 1823; „Jutrzenka”, 1824; „Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej”, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; *Świtezianka: ballada Adama Mickiewicza*. Ułożona do śpiewu i ofiarowana J. W. Joannie Zaleskiej (jako osobna broszura); Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *Świtez. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 11-20.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828.; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *To lubię. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 53-60.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; v, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828.l Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Mickiewicz Adam, *Tukaj albo próba przyjaźni. Ballada w czterech częściach*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 72-86.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Odyniec Antoni Edward, *Strachy. Powieść*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 3, nr 11, s. 284-291.

Przedruki: Odyniec A. E., *Poezje*, t. 1, Warszawa 1825.

Odyniec Antoni Edward, Mickiewicz Adam, *Panicz i dziewczyna*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 3, nr 12, s. 418-420.

Przedruki: Odyniec A. E., *Poezje*, t. 2, Wilno 1826; Mickiewicz A., *Poezje*, Paryż 1829.

Tyszkiewicz Seweryn, *Duma*, „Tygodnik Wileński”, 1822, t. 3, nr 9, s. 207-208.

Witwicki Stefan, *Ksenor i Zelina. Ballada*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, t. 2, s. 243-250.

Przedruki: Witwicki S., *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824; „Jutrzenka”, 1824.

Zaleski Józef Bohdan, *Lubor. Ballada z powieści ludu*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, nr 6, s.132-133.

Przedruki: „Jutrzenka”, 1824.

Zaleski Józef Bohdan, *Ludmiła. Duma z pieśni ukraińskiej*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, t. 1, nr 2, s. 115-117.

Przedruki: „Jutrzenka” 1824.

Zaleski Józef Bohdan, *Nieszczęśliwa rodzina. Dumka ukraińska*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, t. 2, nr 5, s. 4-6.

Zan Tomasz, *Cyganka. Ballada*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 2, s. 223-228.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Mickiewicz Adam, *Rękawiczka. Z Szyllera*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 61-64.

Przedruki: „Wanda. Tygodnik Polski”, 1822, t. 3, nr 7, Warszawa; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, wyd. 2, Wilno 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t.

4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829.

Odyniec Antoni Edward, *Myśliwiec. Ballada z Bürgera*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 1.
Przedruki: Odyniec A. E., *Poezje*, t. 1, Wilno 1825.

Odyniec Antoni Edward, *Strzelec w Alpach. Z Szyllera*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 1, nr 4.
Przedruki: Odyniec A. E., *Poezje*, t. 2, Wilno 1826.

Odyniec Antoni Edward, *Adela. Ballada z Bürgera*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 2, nr 6.

1823

Anonim, *Sierota i Żyd*, „Pszczółka Polska”, 1823, t. 1, nr 7, s. 50-51.

J. N. K.³⁷⁹ (Jan Nepomucen Kamiński), *Rękawiczka. Powieść z Schillera*, „Kurier dla Płci Pięknej”, 1823, t. 1, nr 7, s. 41-43.

Mickiewicz Adam, *Upiór. Poema*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Wilno 1823, s. 91-96.

Przedruki: „Astrea”, t. 3, nr 5, Warszawa 1823; *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 4, Lwów 1827; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Paryż 1828; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Poznań 1828.

Podczaszyński Michał, *Rasław i Halina. Powieść naśladowania z pieśni ludu ukraińskiego*, „Wanda”, 1823, nr 24, s. 270-277.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Odyniec Antoni Edward, *Wierność. Ballada z Bürgera*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 4, s. 182-188.

Przedruki: Odyniec A. E., *Poezje*, t. 1, Warszawa 1825.

Zaleski Józef Bohdan, *Pielgrzym. Ballada naśladowana z Walterskota*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 4, s. 213-214.

Przedruki: „Jutrzenka”, 1824.

1824

Bogucki Julian, Sowy. *Ballada*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1824, nr 39, s. 308-310.

Kułakowski Ignacy, *Wiesław i Halina*, [w:] tegoż, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824, s. 18-22.

Odyniec Antoni Edward, *Bolesław Śmiały. Ballada*, „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”, 1824, t. 4, nr 1, s. 35-42.

Przedruki: Odyniec A.E., *Poezje*, t. 1, Wilno 1825.

³⁷⁹ *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 2, pod red. E. Jankowskiego, Wrocław 1995, s. 88

Witwicki Stefan, *Kasper Karliński albo oblężenie Holsztyna. Z historii Zygmunta III*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 61-70.

Witwicki Stefan, *Ludwika i Lubor albo Turnieje*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 11-20.

Witwicki Stefan, *Maciej albo miłość pieniędzy* [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 135-145.

Witwicki Stefan, *Pokutnik*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 21-27.

Witwicki Stefan, *Przymuszone śluby albo obląkana*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 97-107.

Witwicki Stefan, *Rycerz i paż*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 108-114.

Witwicki Stefan, *Wieczór świętego Andrzeja. Z powieści ludu ukraińskiego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 115-133.

Witwicki Stefan, *Wierność. Według wydarzenia prawdziwego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 28-39.

Witwicki Stefan, *Sluga i pan albo wdzięczność*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 83-96.

Witwicki Stefan, *Srogi opiekun albo Noc Wielkiej Soboty*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 48-60.

J...z, *Ballada*, „Rocznik Damski”, 1824, s. 166-170.

Zaleski Józef Bohdan, *Ukaranie. Dumka ukraińska*, „Jutrzenka”, 1824, s. 137-141.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Bogucki Julian, *Halina. Ballada z Bürgera*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1824, nr 40, s. 315-317.

Odyniec Antoni Edward, *Leonardo i Blandyna. Ballada z Bürgera*, „Jutrzenka”, 1824, s. 8-29.

Zan Tomasz, *Neryna. Ballada*, „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”, 1824, t. 6, nr 10, s. 149-156.

1825

Odyniec Antoni Edward, *Ofiara przerwana. Ballada we trzech częściach*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, s. 70-80.

Odyniec Antoni Edward, *Zbrodniarz. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, s. 107-120

Witwicki Stefan, *Przekleństwo matki*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 2, Warszawa 1825, s. 1-10.

Witwicki Stefan, *Wspaniały Murzyn. Według wydarzenia prawdziwego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 2, Warszawa 1825, s. 11-19.

Witwicki Stefan, *Zamkowa góra w Krzemieńcu. Z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 2, Warszawa 1825, s. 20-32.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Odyniec Antoni Edward, *Dziewczyna i zakonnik. Ballada Bürgera*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 2, nr 3, s. 138-143.

Odyniec Antoni Edward, *Świetlana. Ballada z Żukowskiego*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, s. 41-53.

Odyniec Antoni Edward, *Matylda albo zamek Little-kot-holl. Ballada w dwóch częściach*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, s. 81-102.

Odyniec Antoni Edward, *Lenora. Ballada z Bürgera*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, s. 1-15.

1826

Anonim, *Diabełek. Powieść*, „Dziennik Warszawski”, 1826, t. 4, nr 18, s. 162-165.

Bogdaszewski Ignacy, *Cmentarz. Ballada*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 74-81.

Bogdaszewski Ignacy, *Czeremek. Ballada*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 35-50.

Bogdaszewski Ignacy, *Kamienie w Pieszczanach. Ballada z powieści gminnych*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 51-55.

Bogdaszewski Ignacy, *Ptak zły wróżby. Powieść gminna*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 56-66.

Bogdaszewski Ignacy, *Przyłuki. Ballada z powieści gminnych*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 89-99.

Bogdaszewski Ignacy, *Ruczajek w Olszynie albo macocha sroga. Dumka z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 67-73.

Bogdaszewski Ignacy, *Wolkowicze. Powieść z XVI wieku*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 82-88.

Jaszowski Stanisław, *Józia do baranka*, [w:] tegoż, *Zabawki rymotwórcze*, t. 1, Lwów 1826, s. 69-70

Ordyniec Jan Kazimierz, *Trzy krzyże pod Brykowem*, „Dziennik Wileński. Literatura Nadobna”, 1826, t. 1, s. 32-40.

Odyniec Antoni Edward, *Lunatyk*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Wilno 1826, s. 78-82.

Przedruki: „Dziennik Warszawski”, 1826, t. 3, nr 9.

Tyszkiewicz Seweryn Gustaw, *Wiesław i Halina. Ballada*, „Dziennik Wileński. Literatura Nadobna”, 1826, t. 1, s. 54-66.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Odyniec Antoni Edward, *Pielgrzym. Ballada z Waltera Scotta*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2 Wilno 1826, s. 83-85.

1827

Anonim (Tadeusz Krępowiecki)³⁸⁰, *Romantyczność. Ballada*, Warszawa 1827.

Anonim, *Upiór. Ballada*, „Chwila Spoczynku”, 1827, t. 1, nr 4, s.109-121.

B³⁸¹., *Lubor i Oldyna. Ballada*, „Chwila Spoczynku”, 1827, t. 1 nr 1, s. 9-14

Fredro Aleksander, Hedwiga. *Ballada*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 2, Lwów 1827, s. 76-81.

Kułakowski Ignacy, *Mogiłki*, [w:] tegoż, *Zabawki wierszem*, t. 1, Grodno 1827, s. 58-66.

Krechowicz August, *Erwin i Laura czyli mogiła nad Tagiem. Legenda*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, t. 2, Lwów 1827, s. 64-68.

Massalski Józef, *Edwin*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1827, s.60-53.

Massalski Józef, *Faustyn*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1827, s. 96-112.

³⁸⁰ Ireneusz Opacki słusznie zauważył, że ballada ta została błędnie przypisana przez Estreichera Stefanowi Witwickiemu. Świadczy o tym choćby negatywna opinia wyrażona w posłowie ballady: „Kiedy im, głos przekonania, pewnych pisarzy za poetów, pewne ich wiersze za poezję uznawać każe; więc mi za złe nie wezmą, że mnie głos przekonania tychże pisarzy uważać każe za niewolniczych naśladowców marzeń idealistów niemieckich, a wiersze ich za coś tak ciemnego, tak mistycznego, iż raczej dla duchów niżeli ludzi pisane być się zdają”(Anonim, *Romantyczność. Ballada*, Warszawa 1827, s. 13).

³⁸¹ Żaba Napoleon Feliks, [w:] *Słownik pseudonimów pisarzy polskich...*, t. 2, s. 627.

N. F. Ż (Żaba Napoleon Feliks)³⁸², *Zbrodniarz*, „Chwila Spoczynku”, 1827, t. 1, nr 5, s.148-152.

Starzyński Stanisław Doliwa, *Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1827, nr 24, s. 199-200.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Anonim, *Porwanie. Ballada podług Bürgera*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 5, Lwów 1827, s. 124-135.

Kamiński Jan Nepomucen, *Nurek. Ballada z Szyllera*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 5, Lwów 1827, s. 144-149.

1828

Anonim, *Młynarz i Smolarz. Powieść*, „Goniec Krakowski”, 1828, t. 1, nr 18, s. 87-88.

Anonim, *Jaromir i Halina*, „Rozmaitości”, 1828, nr 10, s. 82-83.

Chodźko Aleksander, *Egil. Powieść Skandynawska*, „Dziennik Warszawski”, 1828, t. 11, nr 32, s. 71-72.

Mickiewicz Adam, *Ballada z Konrada Wallenroda. Alpuhara*, [w:] tegoż, *Konrad Wallenrod*, Petersburg 1828.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 3, Paryż 1829; Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Petersburg 1829.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Anonim, *Celina. Ballada z Szyllera (Ritter Togenburg)*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 6, Lwów 1828, s. 5-6

Walenty Chłędowski, *Pierścień Polikratesa. Z Szyllera*, [w:] „Rozmaitości Lwowskie”, 1828, nr 51, s. 411-412.

1829

Chodźko Aleksander, *Łódź rybacka. Ballada z Knoxa*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s.240-245.

Chodźko Aleksander, *Maliny. Ballada na notę: „Hej, tam na górze...”*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s. 236-240.

Przedruki: „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 1, nr 2.

Chodźko Aleksander, *Hajduki. Ballada morlacka*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s. 134-136.

Chodźko Aleksander, *Herby. Ballada na miarę „Budrysów”*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s. 243-246.

Chodźko Aleksander, *Upiór. Ballada morlacka*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s. 250-258.

Chodźko Aleksander, *Nieznajomy. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s. 258-261.

Kułakowski Ignacy, *Rusalki*, „Dziennik Wileński”, 1829, t. 4, s. 395-397.

Łapsiński Józef, *Czary. Ballada gminna*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829, s. 114-123.

Łapsiński Józef, *Krzywosqd. Ballada gminna*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829, s. 109-113.

Łapsiński Józef, *Wigilia świętego Jana. Ballada z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829, s. 98-109.

Łapsiński Józef, *Wstępna środa. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829, s. 73-91.

Mickiewicz Adam, *Czaty. Ballada ukraińska*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829, s. 113-115.

Przedruki: „Melitele” 1829, Mickiewicz A., *Poezje*, t. 5, Poznań 1829, „Motyl” 1829.

Mickiewicz Adam, *Popas w Upicie. Zdarzenie prawdziwe*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Petersburg 1829, s. 215-221.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 5, Poznań 1829.

Mickiewicz Adam, *Renegat. Ballada turecka*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829, s. 110-112.

Mickiewicz Adam, *Trzech Budrysów. Ballada litewska*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Petersburg 1829, s. 116-118.

Przedruki: Mickiewicz A., *Poezje*, t. 2, Poznań 1829.

Odyniec Antoni Edward, *Branka Litwina. Ballada*, „Melitele”, 1829, s. 251-255.

Odyniec Antoni Edward, *Wesele. Ballada*, „Melitele”, 1829, s. 219-225.

Przedruki: „Motyl”, nr 6, Warszawa 1829.

Zaleski Józef Bohdan, *Rusalki. Fantazja*, „Melitele”, 1829, s. 193-212.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

Chodźko Aleksander, *Łódź rybacka. Ballada z Knoxa*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, s. 240-243.

Siemieński Lucjan, *Hero i Leander*. Z Szyllera, „Rozmaitości Lwowskie”, 1829, nr 30, s. 243-245.

1830

Boznański Felix, *Dzwon*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, t. 1, Lwów 1830, s. 122-129.

Boznański Felix, *Przeznaczenie*. Z francuskiego, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, t. 1, Lwów 1830, s. 129-132.

Fredro Aleksander, *Mogiła na rozdrożu*, „Haliczanin”, 1830, s. 174-175.

Gaszyński Konstanty, *Dwaj przyjaciele*. *Ballada serbska*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 1, nr 1, s. 8-10.

Gaszyński Konstanty, *Wesele Hajkony*. *Ballada Serbska*, „Melitele”, 1830, s. 195-200.

Gaszyński Konstanty, *Maksym i Helena*. *Ballada serbska*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 2, nr 1, s. 1-5.

Jabłonowski Ludwik, *Dziewczę polskie*, „Haliczanin”, 1830, t. 2, s. 263-264.

Korzeniowski Józef, *Światelko*. *Ballada*, „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury”, 1830, t. 3, s. 295-298.

Kowalski Franciszek, *Żołnierz*, „Dekameron Polski”, 1830, t. 1, nr 4 -7.

Odyniec Antoni Edward, *Hajducy*. Z serbskiego, „Melitele”, 1830, s. 222-224.

Odyniec Antoni Edward, *Tukaj*. *Część trzecia*, „Melitele”, 1830, s. 116-119.

Rajszel Ludwik Edward, *Grabarz*, „Dekameron Polski”, 1830, t. 2, nr 18, s. 335-343.

Suchodolski R., *Czarnobrewa*. *Ballada*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 1, nr 6, s. 224-225.

Zaleski Józef Bohdan, *Śpiewające jezioro*, „Melitele”, 1830, s. 139-143.

Przekłady, przeróbki, naśladowania

K.L.S. (Szyrma Krystyn Lach)³⁸³, *Córka Ulina*. Z *Campbella*, „Melitele”, 1830, s. 201-203.

W. Sz., *Jezioro strasznych bagnisk*. Z angielskiego poety Moore, „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury”, 1830, t. 2, s. 84-86.

³⁸³ Szyrma Krystyn Lach, także K. L-S [w:] *Słownik pseudonimów pisarzy polskich...*, t. 2, s. 273.

Przed rokiem 1822 ogłoszono w Polsce trzydzieści trzy ballady. Z kolei w latach 1822-1830 opublikowano na łamach prasy oraz w osobnych tomach poetyckich sto dwadzieścia trzy ballady, na jeden rok przypada zatem publikacja trzynastu tekstów. W tym samym przedziale czasowym przedrukowano poszczególne teksty balladowe aż osiemdziesiąt siedem razy. Tabela nr 1 obrazuje także proporcje pomiędzy tytułami drukowanymi w prasie oraz w tomach, określa także liczbę przekładów. Najwięcej utworów ukazało się w osobnych książkach poetyckich (sześćdziesiąt siedem), w czasopismach pojawiło się ich niewiele mniej – pięćdziesiąt sześć. Spośród wszystkich teksów balladowych dwadzieścia to twórczość translatorska. Najwięcej ballad opublikowano w roku 1822 (dwadzieścia trzy tytuły), w 1829 (dziewiętnaście tytułów) oraz w 1824 roku (osiemnaście tytułów), natomiast najmniej ukazało się w 1823 roku oraz w 1828 (po sześć tekstów). W latach 1822, 1824, 1826 i 1829 ballady zdominowały tomy poetyckie, natomiast w 1830 – prasę (czternaście tekstów). Tak gwałtowny wzrost liczby opublikowanych ballad prawdopodobnie był związany z noworocznikiem „Melitele”, w którym ukazało się aż osiem tekstów. Dla porównania w czasach „prehistorii” ballady (a więc w latach 1803-1821) w ciągu dziewiętnastu lat opublikowano trzydzieści trzy utwory, w latach 1822-1830 natomiast (czyli w ciągu lat dziewięciu) liczba ta wzrosła do stu dwudziestu trzech! Okazuje się zatem, że różnica pomiędzy dwoma etapami rozwoju „balladomanii” – niemcewiczowskim i mickiewiczowskim³⁸⁴ – jest ogromna.

W tabeli nr 2 podaję szczegółowe dane na temat liczby i miejsca publikacji poszczególnych ballad w okresie przed powstaniem listopadowym. Spośród trzydziestu dwóch rozpoznanych autorów ballad pięciu przedrukowało swoje teksty więcej niż raz. Za najbardziej płodnego balladystę lat 1822-1830 należy uznać Antoniego Edwarda Odyńca, jednak za najczęściej przedrukowywanego – Adama Mickiewicza. Mickiewiczowskie *Ballady i romanse* doczekały się wtedy aż sześciu wydań w formie tomów poetyckich: w pierwszym tomie *Poezji* wydanym w Wilnie w 1822 roku, w pierwszym tomie drugiego wydania *Poezji* z 1823 roku, w *Polihymnii* wydanej w 1827 roku, w tomie pierwszym wydania paryskiego z 1828 roku, w tomie pierwszym wydania poznańskiego z 1828 roku oraz w tomie drugim wydania petersburskiego z roku 1829³⁸⁵. Ponadto wiele ballad Mickiewicza zostało opublikowanych w czasopismach. W tej kwestii za rekordzistkę należy uznać *Świteziankę*, która pojawiła się na łamach „Dziennika Wileńskiego” (1822), „Astrei” (1823) oraz „Jutrzenki” (1824). *Świtezianka* ukazała się także w formie

³⁸⁴ Problem ten zostanie bliżej przedstawiany w dalszej części podrozdziału.

³⁸⁵ A. Semkowicz, *Bibliografia utworów Adama Mickiewicza*, Warszawa 1958, s. 37-71.

samodzielnej broszurki: *Świtezianka: ballada Adama Mickiewicza: ułożona do śpiewu i ofiarowana J. W. Joannie Zaleskiej*. Utwór ten został przedrukowany w sumie aż dziewięć razy.

Za kolejny, niemal tak samo rozchwytywany tekst Mickiewicza, należy uznać *Romantyczność*, która została przedrukowana siedem razy: w czterech wydaniach tomów poezji Mickiewicza, w *Polihymnii*, „Jutrzence” oraz jako osobna broszura (1827). *Powrót taty* przedrukowano sześć razy: w 1823 roku w „Astrei” oraz w drugim wydaniu *Poezji*, następnie w *Polihymnii* (1827), w pierwszym tomie paryskiego wydania *Poezji* (1828), w pierwszym tomie poznańskiego wydania *Poezji* (1828) oraz w drugim tomie *Poezji* wydanym w 1829 roku w Petersburgu. Pozostałe utwory ze zbioru *Ballad i romansów* pojawiły się w pięciu osobnych wydaniach poezji Mickiewicza. Żaden z wczesnoromantycznych autorów ballad nie powtórzył spektakularnego sukcesu litewskiego poety, jednakże utwory niektórych z nich również drukowano po kilka razy.

Pierwodruki ballad najczęściej pojawiały się najpierw na łamach prasy, następnie trafiały do osobnych tomów. Dotyczy to szczególnie następujących ballad Odyńca: *Strachy*, *Panicz i dziewczyna* (ballada napisana wspólnie z Mickiewiczem), *Myśliwiec*, *Strzelec w Alpach* (wszystkie ukazały się w 1822 roku w „Dzienniku Wileńskim”) oraz *Wierność* (opublikowana w 1823 roku w „Astrei”). Za ciekawy należy uznać fakt, iż balladę Witwickiego zatytułowaną *Ksenor i Zelina* opublikowano w sumie trzy razy: na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”, „Jutrzenki” oraz w *Balladach i romansach*. Okazuje się zatem, że utwór Witwickiego (a więc poety „wyklętego” przez ówczesną oraz dwudziestowieczną krytykę!) był chętnie drukowany i cieszył się popularnością wśród czytelników. Tak było przynajmniej do czasu ostrej krytyki tomu poezji Witwickiego, po której młody autor przestał publikować swoje utwory na łamach prasy.

Analiza najpopularniejszych typów ballad (tabela nr 3) przynosi równie ciekawe wnioski. Otóż wbrew powszechnym opiniom to nie ballady grozy czy też ballady o magii przyrody pisano i publikowano najczęściej. Najpopularniejsze były za to utwory pozbawione pierwiastka magicznego, czyli ballady o przewrotności losu. Najwięcej tego typu tekstów powstało w latach 1824 oraz 1830. Wykres kołowy wyraźnie pokazuje, które podgatunki ballad były wówczas najpopularniejsze: na pierwszym miejscu znajdują się ballady o przewrotności losu, stanowią one 36% wszystkich tekstów! Kolejne to ballady idei, również pozbawione pierwiastka magicznego (18%), natomiast utwory, w których pojawiają się motywy fantastyczne, stanowią – kolejno – 17% (ballady o magii przyrody) i

14% (ballady grozy). W latach 1822-1830 najmniej powstało ballad komicznych (9%) oraz dydaktycznych (6%).

Zaprezentowane wyniki są zaskakujące, szczególnie gdy uświadomimy sobie, że ballady oraz „balladomanię” zazwyczaj opisywano właśnie z perspektywy nadużywania motywów fantastycznych – był to główny argument przeciwko nowemu gatunkowi literackiemu. Dokładna analiza ilościowa wykazała natomiast, że tego typu utworów wcale nie drukowano tak często, jak mogłoby się wydawać. Zdecydowanie częściej publikowano teksty pozbawione pierwiastków magicznych, a więc ballady o przewrotności losu oraz idei. Fakt ten prawdopodobnie dowodzi poszukiwania przez młodych poetów modelu zbliżonego do Mickiewiczowskiego (zawierającego element tajemnicy – jak w przypadku ballad losu), ale nieodbiegającego zbyt od tradycyjnych (jeszcze oświeceniowych) norm poetyckości. Popularność ballad idei odsyła nas natomiast do wzorca Schillerowskiego, co, biorąc pod uwagę młodzieńcze lektury autorów ballad, nie powinno budzić zdziwienia – to właśnie twórczość Schillera odegrała ogromną rolę w kształtowaniu ich gustów literackich³⁸⁶. Jest to kolejny paradoks zjawiska „balladomanii”, ponieważ (jak wykazał dalsze rozważania) poetą najczęściej tłumaczonym był Bürger (co wiązało się z fascynacją jego utworem zatytułowanym *Lenora*).

Jeżeli chodzi o ówczesne czasopiśmiennictwo, to najwięcej utworów balladowych ukazało się w prasie warszawskiej. Nowością w latach dwudziestych XIX wieku była prasa kobieca³⁸⁷ (wciąż jednak redagowana przez mężczyzn, np. „Wandę” wydawał Bruno Kiciński), w której ukazało się sześć ballad: w „Wandzie” *Panna na wydaniu* (1822) Chotomskiego oraz *Rasław i Halina* (1823) Podczaszyńskiego; w „Pamiętniku dla Płci Pięknej” *Dwaj przyjaciele* oraz *Maksym i Helena* (1830) Gaszyńskiego; „Kurier dla Płci Pięknej” opublikował *Rękawiczkę* (1823) w tłumaczeniu Kamińskiego; „Rocznik Damski” wydał utwór o tytule *Ballada* (1824) autorstwa poety o inicjałach J...z. Wśród wyliczonych tutaj tytułów trzy z nich można zakwalifikować do kategorii ballad o przewrotności losu, pozostałe to ballada idei, dydaktyczna oraz grozy. Wniosek nasuwa się sam – w prasie kobiecej najchętniej publikowano ballady pozbawione elementu magicznego, posiadające wymiar dydaktyczny, zabarwione nutką sentymentalizmu.

³⁸⁶ Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962, s. 214. T. Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej w prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016, s. 61-62, 118-128.

³⁸⁷ Zob.: K. Orecka, *Prasa dla kobiet jako odzwierciedlenie zmiany roli i pozycji kobiety w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie*, [w:] *Przeszłość – Teraźniejszość – Przyszłość. Problemy badawcze młodych politologów*, Kraków 2010, s. 24.

Za czasopismo najchętniej sięgające po ballady można uznać noworocznik „Melitele”, w którym ukazały się między innymi takie tytuły, jak: *Rusalki* (1826) oraz *Śpiewające jezioro* (1830) Zaleskiego; *Branka Litwina* (1828), *Wesele* (1828), *Tukaj* (1830) Odyńca; *Wesele Hajkony* (1830) Gaszyńskiego; *Córka Ulina* (1830) W. Sz. Jak widać, wydawcy „Melitele” starali się uczynić zadość najróżniejszym gustom – na łamach czasopisma publikowano zarówno ballady grozy, jak i te o magii przyrody oraz przewrotności losu. Wśród przedrukowanych tutaj tytułów zabrakło natomiast ballad dydaktycznych.

W pozostałych warszawskich czasopismach liczba oraz tematyka ballad rozkładały się w następujący sposób: trzy ballady opublikowano w „Dzienniku Warszawskim” (o przewrotności losu pt. *Lunatyk* Odyńca; komiczna ballada *Diabełek*); również trzy ballady ukazały się w „Chwili Spoczynku” (ballada grozy pt. *Upiór* Anonimowego poety; ballada idei *Lubor i Oldyna* autora o inicjale B.; ballada o przewrotności losu pt. *Zbrodniarz Żaby*). W „Astrei” ukazały się dwa pierwodruki utworów balladowych (*Wierność* Odyńca, *Pielgrzym* Zaleskiego) oraz trzy przedruki Mickiewiczowskich ballad: *Upiór*, *Powrót taty*, a także *Świtezianka*. W „Dekameronie Polskim” ukazała się komiczna ballada Kowalskiego pt. *Żołnierz*; ballada o przewrotności losu Rajsza zatytułowana *Grabarz*; w „Pamiętniku Warszawskim” opublikowano balladę o przewrotności losu *Ksenor i Zelina* Witwickiego, balladę o magii przyrody pt. *Lubor* Zaleskiego; w „Pamiętniku Umiejętności Moralnych i Literatury” ukazało się *Światelko* Korzeniowskiego (będące balladą o przewrotności losu) oraz ballada o magii przyrody o tytule *Jezioro strasznych bagnisk* autorstwa W. Sz. W „Jutrzence” natomiast pojawiły się dwa utwory: ballada idei zatytułowana *Ukaranie* Zaleskiego oraz ballada o przewrotności losu pt. *Lenardo i Blandyna* Odyńca.

Sporo utworów balladowych ukazało się także w „Rozmaitościach”, a więc w dodatku do „Gazety Lwowskiej”. Na łamach tego czasopisma opublikowano dwie ballady idei (*Trzy krzyże pod Brykowem* Starzyńskiego; *Pierścień Polikratesa* Walentego Chłędowskiego), dwa utwory o magii przyrody (*Hero i Leander* Siemieńskiego; *Sowa* Boguckiego), jedną balladę grozy (*Halina* Boguckiego) i jedną o przewrotności losu (*Jaromir i Halina* anonimowego poety). W Wilnie ballady publikowało tylko jedno czasopismo. Był to „Dziennik Wileński”, na którego łamach ukazało się pięć tego typu utworów, w tym dwa o magii przyrody (*Rusalki* Kułakowskiego, *Myśliwiec* Odyńca), jeden o przewrotności losu (*Trzy krzyże pod Brykowem* Ordyńca), jedna ballada grozy (*Adela* Odyńca) oraz jedna ballada komiczna (*Strachy* Odyńca). Natomiast na łamach

prasy krakowskiej („Goniec Krakowski” i „Pszczółka Polska”) pojawiły się dwie ballady dydaktyczne, obie autorstwa anonimowych twórców: *Młynarz i Smolarz* oraz *Sierota i Żyd*.

Osobną kwestię stanowią lwowskie wydania *Polihymnii*, na której łamach pojawiło się wiele ballad. Ponadto cały czwarty tom (wydany w 1827 roku) został poświęcony dziełom Mickiewicza, w tym jego *Balladom i romansom*. Oprócz tego wydawca, a więc Jan Julian Szczepański, umieścił na łamach swojej antologii cztery ballady, w tym trzy o przewrotności losu (*Hedwigę* Fredry, *Porwanie* oraz *Celinę* anonimowych autorów), a także jedną o magii przyrody (*Nurka* Kamińskiego). Trzy ostatnie utwory stanowią twórczość translatorską – są tłumaczeniami tekstów Schillera (*Celina*, *Nurek*) oraz Bürgera (*Porwanie*).

Kolejna tabela (tabela nr 4) ilustruje liczbę utworów opublikowanych przez poszczególnych poetów.

Ballady pisało trzydziestu trzech poetów znanych z imienia i nazwiska oraz dziesięciu anonimowych lub o nierozszyfrowanych inicjałach. Najwięcej ballad napisał Odyniec, który samodzielnie stworzył dziewiętnaście tego typu utworów (jedną balladę napisał wspólnie z Mickiewiczem, jest to *Panicz i dziewczyna*). Odyniec najchętniej sięgał po utwory pozbawione pierwiastka fantastycznego (dziewięć ballad o przewrotności losu, dwie idei), nie stronił jednak od utworów magicznych. Poeta ten opublikował dwie ballady o magii przyrody oraz cztery ballady grozy, w tym trzy oparte na motywie lenorowym. Chętnie nawiązywał także do Mickiewiczowskich ballad komicznych – opublikował dwa tego typu teksty. Kolejno, na trzecim i czwartym miejscu, znajdują się Witwicki oraz Bogdaszewski z czternastoma oraz ośmioma utworami. Poeci ci, podobnie jak Odyniec, najczęściej sięgali po utwory niemagiczne, a więc po ballady idei oraz o przewrotności losu. Jednakże nie zrezygnowali całkowicie z motywów fantastycznych: Bogdaszewski opublikował trzy utwory, w których pojawił się motyw magicznej przyrody, Witwicki natomiast wydrukował na łamach swoich tomów poetyckich w sumie cztery ballady magiczne. W dalszej części zestawienia znajdują się autorzy tacy, jak: Chodźko (siedem utworów, w tym dwa o magii przyrody), Zaleski (siedem tekstów, w tym cztery o magii przyrody) oraz Łapsiński (cztery ballady, każda reprezentuje inny podgatunek).

Niektórzy autorzy opublikowali wiele utworów balladowych, dla innych natomiast przygoda z nowym gatunkiem literackim stanowiła pojedynczy lub podwójny incydent. Tak było w przypadku Boguckiego (który napisał dwie ballady magiczne), Boznańskiego (jedna ballada grozy, jedna o przewrotności losu), Fredry (dwie ballady

niemagiczne), Kamińskiego (przekłady utworów Schillera), Massalskiego (dwie ballady niemagiczne). Spośród autorów, dla których spotkanie z balladą stanowiło pojedynczą przygodę, można znaleźć Chotomskiego, Krępowickiego, Jabłońskiego, Jaszowskiego, Rajsza, Korzeniowskiego, Kowalskiego, Krechowicza, Podczaszyńskiego, Ordyńca, Siemieńskiego, Starzyńskiego, Tyszkiewicza oraz Żabę. Wymienieni tutaj poeci sięgali przede wszystkim po ballady o przewrotności losu, bardzo rzadko natomiast pisywali ballady grozy, idei czy o magii przyrody. Podobnie rzecz miała się z utworami anonimowymi i nierozszyfrowanymi, spośród których najwięcej ballad to właśnie utwory o przewrotności losu.

Na wczesnoromantyczną twórczość balladową składają się teksty oryginalne oraz tłumaczone. Do tej drugiej kategorii należy dwadzieścia utworów opublikowanych w latach 1822-1830 (tabela nr 5). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że oprócz nazwisk konkretnych poetów w podtytułach pojawiały się także lakoniczne informacje sugerujące miejsce powstania oryginału, np. Ukraina, Serbia, Białoruś itd. Jednakże na podstawie tak zwięzłych adnotacji trudno wywnioskować, czy utwory te nawiązywały do podań ludowych, czy stanowiły tłumaczenia konkretnych tekstów. W związku z tym nie traktuję ich jako przekłady (z przekładami mamy do czynienia w przypadku jasno określonych informacji na temat autora i tytułu oryginału, np. *Ballada z Bürgera*), lecz jako nawiązania do podań innych narodów europejskich.

Tak więc, najchętniej tłumaczono niemieckie ballady Bürgera (autorem sześciu przekładów był Odyniec: *Adela. Ballada z Bürgera*; *Wierność. Ballada z Bürgera*; *Lenora. Ballada z Bürgera*; *Myśliwiec. Ballada z Bürgera*; *Dziewczyna i zakonnik. Ballada Bürgera*; *Lenardo i Blandyna. Ballada z Bürgera*). Pozostali tłumacze ballad niemieckiego poety, w tym Zan oraz Bogucki, opublikowali po jednej balladzie nawiązującej do tego wzoru, a ponadto sześć przekładów Schillera oraz trzy szkockiego pisarza Waltera Scotta (są to następujące ballady, w tym dwie przetłumaczone przez Odyńca: *Matylda albo zamek Little-kot-holl. Ballada w dwóch częściach*; *Pielgrzym. Ballada z Waltera Scotta*; a jedna przez Zaleskiego: *Pielgrzym. Ballada naśladowana z Walterskota*). Nieco mniej popularni byli pozostali poeci wyspiarscy, tacy jak: Knox (*Chodźki Łódź rybacka. Ballada z Knoxa*), Campbell (*Córka Ulina. Z Campbella autora o pseudonimie K.L.S.*) oraz Moore (*Jezioro strasznych bagnisk. Z angielskiego poety Moore autora o pseudonimie W. Sz.*).

Bardzo ciekawy może wydać się fakt, że inspiracje ukraińskie i rosyjskie nie były tak popularne, jak mogłoby się wydawać. Spośród nich pojawia się jedno odniesienie do konkretnego poety – Wasilija Żukowskiego (Odyniec, *Świetlana. Ballada z Żukowskiego*).

Dużo chętniej nawiązywano do ukraińskich podań gminnych (Podczaszyńskiego *Rasław i Halina. Powieść naśladowania z pieśni ludu ukraińskiego*; Zaleskiego *Ukaranie. Dumka ukraińska*; Ludmiła. *Duma z pieśni ukraińskiej*; *Nieszczęśliwa rodzina. Dumka ukraińska*; Witwickiego *Wieczór świętego Andrzeja. Z powieści ludu ukraińskiego*; Mickiewicza *Czaty. Ballada ukraińska*). Równie popularne były utwory odwołujące się do podań ludów zamieszkujących Półwysep Bałkański (sześć utworów). Nawiązania tego typu widać u Gaszyńskiego (*Maksym i Helena. Ballada serbska*; *Dwaj przyjaciele. Ballada serbska*; *Wesele Hajkony. Ballada Serbska*), Odyńca (*Hajducy. Z serbskiego*) oraz Chodźki (*Hajduki. Ballada morlacka*; *Upiór. Ballada morlacka*). Popularność ta wynikała prawdopodobnie z faktu, iż inspiracje bałkańskie umożliwiały poetom poruszanie oryginalnej tematyki fantastycznej (istoty nadprzyrodzone z ballad Odyńca i Chodźki to stworzenia łączące w sobie cechy wilkołaka oraz wampira) przy jednoczesnym podkreśleniu „obcości” oraz „egzotyki” niniejszych wpływów, co w czasach sporu o „balladomanię” stanowiło dosyć bezpieczne rozwiązanie.

Trudno nie zauważyć, że najwięcej tłumaczeń odnosiło się bezpośrednio do literatury niemieckiej, a więc do Bürgera oraz Schillera. Wynika to z faktu, że utwory poetów niemieckich nie były nowością (np. *Lenora* Bürgera powstała w 1773 roku, *Rękawiczka* Schillera w 1797 roku), tak więc polscy twórcy mogli je już traktować jako elementy uświęconego tradycją kanonu literackiego. Poeci wyspiarscy natomiast reprezentowali pokolenie nieco młodsze, daty ich urodzin są zbliżone do dat urodzin najstarszego pokolenia wczesnoromantycznych autorów ballad (a więc niemalże rówieśników Mickiewicza): Korzeniowski (1797), Podczaszyński (1797), Kowalski (1799), a obok tego Knox (1789), Scott (1771), Moore (1779). Dla porównania, Schiller urodził się w 1759 roku, Bürger zaś w 1747 roku. Tłumaczenia utworów proveniencji innej niż niemiecka (a więc ukraińskiej, bałkańskiej, wyspiarskiej) zdarzały się stosunkowo rzadko.

Uczestnikami wczesnoromantycznej „balladomanii” byli poeci reprezentujący „pierwszą generację romantyczną”³⁸⁸, a więc urodzeni przed rokiem 1810³⁸⁹. W kolejnej tabeli (tabela nr 6) zestawiony został wiek balladowych debutantów lat 1822-1830 wraz z datą pierwszej opublikowanej w tym czasie ballady. Jak widać, dwudziestu autorów opublikowało swoją pierwszą balladę pomiędzy dwudziestym a trzydziestym rokiem życia, wśród nich znajdują się: Ludwik Jabłonowski, Stefan Witwicki, Ludwik Edward Rajszel,

³⁸⁸ M. Janion, dz. cyt., s. 227.

³⁸⁹ Tamże.

Konstanty Gaszyński, Lucjan Siemieński, Stanisław Jaszowski, Adam Mickiewicz, Aleksander Chodźko, Ignacy Kułakowski, Napoleon Feliks Żaba (N.F.Ż), Józef Łapsiński, Michał Podczaszyński, Józef Bohdan Zaleski, Ludwik Edward Rajszeł, Ferdynand Chotomski, Rajnold Suchodolski, Franciszek Kowalski, Józef Kalasanty Pajgert, Jan Kazimierz Ordyniec, Józef Massalski. Poeci ci urodzili się między 1797 rokiem (Ordyniec) a 1802 rokiem (Witwicki, Zaleski). Za najmłodszego autora ballad należy uznać Ignacego Bogdaszewskiego, który w wieku piętnastu lat zadebiutował tomikiem zatytułowanym *Kilka ballad i powieści*. Ordyniec w momencie publikacji pierwszej swojej ballady był starszy od Bogdaszewskiego o cztery lata, zadebiutował więc w wieku lat dziewiętnastu. Według danych przedstawionych w tabeli za najstarszego autora należy uznać Stanisława Doliwę Starzyńskiego, który swoją pierwszą balladę opublikował w 1827 roku, czyli w wieku czterdziestu trzech lat³⁹⁰. Co ciekawe, niemal wszyscy twórcy (poza Janem Nepomucenem Kamińskim), którzy zadebiutowali po trzydziestym roku życia, urodzili się mniej więcej w tym samym czasie: w 1793 roku (Boznański, Korzeniowski, Fredro) lub w 1784 roku (Starzyński). Ich debiuty przypadły zaś na późne lata dwudzieste (1827-1830).

Opierając się na danych przedstawionych w tabeli, można stwierdzić, że uczestnikami „balladomanii” rzeczywiście byli ludzie młodzi, jednak z pewnymi wyjątkami. Średnia wieku wszystkich poetów wynosi 26 lat, z czego wynika, że najbardziej zainteresowani nowym gatunkiem literackim byli dwudziestolatkowie, a więc ludzie młodzi, ale jednocześnie dojrzali i gotowi do podjęcia nowych wyzwań życiowych (i artystycznych). W listach oraz pamiętnikach z epoki bardzo często pojawiały się sformułowania „młódź” lub „młodzież”, co wydaje się adekwatne do sytuacji: w okresie adolescencji³⁹¹ znajdował się jeden z twórców ballad (Ignacy Bogdaszewski), natomiast pozostali autorzy reprezentowali przede wszystkim „wczesną dorosłość”³⁹², a więc okres młodzieńczy, zwany również późną adolescencją³⁹³ (od osiemnastego do dwudziestego piątego roku życia), a także „stadium przeddialektyczne”³⁹⁴, znane również jako „wczesna dorosłość”³⁹⁵ lub „dojrzała młodość”³⁹⁶ (od dwudziestego piątego do trzydziestego piątego roku życia). Z perspektywy Kajetana Koźmiana oraz Ludwika Osińskiego (mających w chwili publikacji Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* – odpowiednio – lat pięćdziesiąt

³⁹⁰ Jest jednak wielce prawdopodobne, że zniszczył on swoje młodzieńcze ballady. Por. rozdział niniejszej pracy zatytułowany *Emocjonalny odbiór ballad, fascynacja nowościami*.

³⁹¹ D. Becelewska, *Reperytorium rozwoju człowieka*, Jelenia Góra 2006, s. 199.

³⁹² Tamże, s. 219.

³⁹³ Tamże, s. 222.

³⁹⁴ Tamże, s. 233.

³⁹⁵ Tamże

³⁹⁶ Tamże.

jeden i czterdzieści siedem) wszyscy romantycy rzeczywiście reprezentowali młodzież – sam Mickiewicz był przecież młodszy od Koźmiana o ćwierć wieku.

Katalog ballady polskiej ilustruje nie tylko porządek chronologiczny, ale także układ geograficzny drukowanych wtedy tekstów. Analizując katalog wczesnoromantycznej ballady polskiej można wywnioskować, że najważniejszym centrum ruchu balladowego były trzy miasta: Wilno, Warszawa oraz Lwów. Popularność stolicy wynikała zapewne z faktu, iż „oferta stołeczna była dziesięciokrotnie większa niż ośrodków prowincjonalnych”³⁹⁷. Ponadto w Warszawie znajdowała się firma Natana Glücksberga, u którego ukazała się większość najważniejszych dzieł literackich oraz czasopism tego okresu³⁹⁸. Glücksberg drukował książki przeznaczone dla bogatszego odbiorcy, stosował „doborowe czcionki, dobry papier i [...] liczne winiety”³⁹⁹. Ponadto u Glücksberga ukazywało się poczytne czasopismo „Biblioteka Polska” (swoją balladę opublikował w nim Odyńiec), a także broszura zawierająca balladę komiczną pt. *Romantyczność*. Z kolei od 1826 drukowano u Glücksberga „Dziennik Warszawski”, w którym opublikowano między innymi takie ballady, jak: *Lunatyk Odyńca*, *Diabelek* anonimowego poety oraz *Egil Chodźki*.

Twórcy mniej renomowani mogli szukać pomocy u Andrzeja Brzeziny, który utrzymywał szerokie kontakty z młodymi romantykami. Drukował on „Kurier dla Płci Pięknej” (ukazał się tu przekład Schillerowskiej *Rękawiczki* dokonany przez Kamińskiego), „Wandę”⁴⁰⁰ (gdzie wydrukowano balladę dydaktyczną Chotomskiego *Panna na wydaniu* i utwór Podczaszyńskiego *Rasław i Halina. Powieść naśladowania z pieśni ludu ukraińskiego*) oraz „Jutrzenkę” (w niej ukazały się: *Lenardo i Blandyna Odyńca*, *Ukaranie Zaleskiego*). W składzie Brzeziny wydał oba tomy swoich *Ballad i romansów* Witwicki. Oprócz wspomnianych wyżej drukarzy warto pamiętać także o Drukarni Gałęzowskiego i komp., w której to wydawano „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury” (w nim ukazały się *Światelko* Korzeniowskiego oraz *Jezioro strasznych bagnisk* poety o inicjałach W. Sz.). Z kolei pod skrzydłami Zawadzkiego i Węckiego wydawano „Astree” (w niej ukazały się *Wierność Odyńca* i *Pielgrzym Zaleskiego*). Dzięki Rafałowi Jabłońskiemu światło dzienne ujrzało czasopismo „Chwila

³⁹⁷ E. Słodkowska, *Produkcja i rozpowszechnianie wydawnictw w Królestwie Polskim 1815-1830*, Warszawa 2002, s. 136.

³⁹⁸ Tamże, s. 77.

³⁹⁹ Tamże, s. 77.

⁴⁰⁰ Tamże, s. 81.

Spoczynku” (1827) oraz opublikowane w nim ballady: *Upiór* anonimowego poety, *Lubor i Oldyna* autora o inicjale B., *Zbrodniarz Żaby*.

Nieco inaczej wyglądała sytuacja w miastach oddalonych od stolicy Królestwa Kongresowego. Co ciekawe, wileńscy wydawcy częściej niż warszawscy drukowali osobne tomy poszczególnych poetów. Miastem najbardziej obfitującym w utwory balladowe było obok Warszawy Wilno. Oto kilka przykładów: Drukarnia Neumana w Wilnie wydała *Poezje* Massalskiego (1827); Drukarnia Józefa Zawadzkiego – tom I *Poezji* Mickiewicza oraz *Poezje* Odyńca (1825); Drukarnia Marcinowskiego wydała *Zabawki wierszem* Kułakowskiego (1824) oraz „Dziennik Wileński”. W Drukarni Misjonarzy swoje poezje ujęte w tomik zatytułowany *Kilka ballad i powieści* wydał Bogdaszewski (1826). W Krakowie pod skrzydłami braci Gieszkowskich drukowano „Gońca Krakowskiego” (dydaktyczna ballada zatytułowana *Młynarz i smolarz* anonimowego twórcy), swoje *Poezje* w 1829 roku wydał tutaj Józef Łapsiński. „Pszczółkę Polską” (w której opublikowano anonimową, dydaktyczną balladę pt. *Sierota i Żyd*) wydawano u Konstantego Majeranowskiego. We lwowskiej Drukarni Józefa Pillera drukowano dodatek do „Gazety” zatytułowany „Rozmaitości”, w którym to ukazywało się kilka utworów balladowych (m.in. *Trzy krzyże pod Brykowem* Doliwy Starzyńskiego, *Jaromir i Halina* anonimowego poety, *Hero i Leander* Siemieńskiego, *Halina* oraz *Sowa* Boguckiego, *Pierścień Polikratesa* Walentego Chłędowskiego). Pod auspicjami Pillera wydrukowano także czasopismo „Haliczanin” (*Mogiła na rozdrożu* Fredry, *Dziewczę polskie* Jabłonowskiego) oraz *Polihymnię czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej* (w antologii tej ukazało się kilka ballad: *Porwanie* i *Celina* anonimowych autorów, *Nurek* Kamińskiego, *Hedwiga* Fredry, *Ballady i romanse* Mickiewicza) oraz *Zabawki rymotwórcze* Jaszowskiego (1826). Co się zaś tyczy innych prowincji – Drukarnia Karola Kraya w Petersburgu wydrukowała w 1826 roku *Poezje* Chodźki, natomiast Książnica Naukowa w Przemyślu – magiczną balladę Zaleskiego o tytule *Rusałki* (1829).

Najwięcej utworów balladowych opublikowano w Warszawie, szczególnie w tamtejszej prasie („Wanda”, „Pamiętnik Warszawski”, „Jutrzenka”, „Astrea”, „Kurier dla Płci Pięknej”, „Melitele”, „Biblioteka Polska” itd.). Tomy poezji najchętniej drukowano natomiast poza stolicą, co prawdopodobnie było podyktowane mniejszą dostępnością prężnie działających czasopism oraz niższymi kosztami (Odyniec, podobnie jak Mickiewicz i Bogdaszewski, wydrukował swoje poezje w Wilnie, Łapsiński w Krakowie, Chodźko w Petersburgu, Boznański we Lwowie; jedynie Witwicki wydał dwutomową

edycję swoich *Ballad i romansów* w Warszawie). Tematyka utworów publikowanych w Warszawie (podobnie jak w prasie lwowskiej i wileńskiej) była rozmaita – pisano tam ballady zawierające wątki nadnaturalne oraz pozbawione pierwiastka magicznego.

Jak widać w świetle przeprowadzonej analizy, poeci tworzący w latach 1822-1830 bardzo chętnie sięgali po nowy gatunek literacki, kreując go jednak według własnych przekonań i zainteresowań. Ballady, stale obecne w czasopiśmiennictwie oraz w tomach poetyckich, zdominowały wczesnoromantyczne życie literackie. Liczba pierwodruków oraz ich późniejszych przedruków opiewa na dwieście dziesięć utworów! Dowodzi to, że wpływ ballady na świadomość artystyczną młodych twórców był ogromny: wielu poetów (nawet tych, których obecnie z balladą nie kojarzymy) posiada w swoich dorobku artystycznym przynajmniej jeden tego typu utwór. Z wyliczeń dokonanych w niniejszym podrozdziale wynika, że najpopularniejsze były ballady losu i idei, a więc te pozbawione pierwiastka magicznego. Oznacza to, że po publikacji I tomu Mickiewiczowskich *Poezji* (1822) ballada zaczęła podążać nowym torem. Największe zainteresowanie budziły ballady o przewrotności losu, których autorzy dowolnie wykorzystywali motywy zaczerpnięte zarówno z wzorca Niemcewiczowskiego, jak i Mickiewiczowskiego. Z tej perspektywy dziewiętnasto- oraz dwudziestowieczna krytyka potępiająca nadużywanie przez młodych poetów motywów fantastycznych (które kojarzono przede wszystkim z upiorami, trupami i gusłami) zdaje się nie znajdować uzasadnienia, gdyż motywy magiczne występowały zaledwie na peryferiach twórczości balladowej w Polsce. Co się zaś tyczy twórczości translatorskiej, to najczęściej sięgano oczywiście po ballady niemieckie, szczególnie po motyw lenorowy, a także po Schillerowskie konwencje ballady idei. Bardzo ciekawe i zaskakujące okazują się nawiązania do tradycji bałkańskiej, dorównujące popularnością wpływom ukraińskim oraz wyspiarskim. Takie odniesienia literackie pozwalały swobodnie manewrować zjawiskami fantastycznymi przy jednoczesnym zrzucaniu ich na karb obcej tradycji, stąd ich popularność. Również zasięg geograficzny nowego gatunku literackiego jest imponujący – balladowe utwory drukowano w największych i najbardziej znaczących ośrodkach literackich (a więc w Petersburgu, Wilnie, Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Krakowie) oraz w mniejszych miastach (np. w Przemyśle).

Przeprowadzone tutaj rozważania skłaniają do wyjaśnienia jeszcze jednej kwestii: przedstawione katalogi ballad sugerują istnienie dość wyrazistych ram czasowych oraz dwóch etapów rozwoju „balladomanii” w Polsce. W tej sytuacji należy zadać sobie pytanie, dlaczego tylko drugi etap (a więc lata 1822-1830) przyjęło się określać mianem

„balladomanii” – przecież utwory balladowe pisano również przed debiutem Mickiewicza (a także po wybuchu powstania listopadowego).

Przedstawione tutaj zestawienia wyraźnie obrazują dwa etapy popularności ballady – pierwszy, rozwijający się pod silnym wpływem Juliana Ursyna Niemcewicza (1818-1822), i drugi, mickiewiczowski (1822-1830). Sam Mickiewicz stwierdził, że jego ballady powstały dzięki wpływom innych poetów: „Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza”⁴⁰¹. Słowa autora *Świtezianki* wskazują na ważne źródła, do których on sam nawiązywał – były to sielanki Karpińskiego oraz balladowe dумы Niemcewicza. Co ważne, Mickiewicz podkreślił w ten sposób więź z tradycją literacką, którą jednocześnie musiał przekroczyć – tylko w ten sposób mogły powstać utwory tak innowacyjne jak ballady, „dające możliwość nowej ekspresji światopoglądowej i artystycznej bez przekreślania tradycji”⁴⁰².

Jednakże pierwsza дума balladowa napisana i opublikowana w Polsce nosi tytuł *Alondzo i Helena*, a jej autorem jest Niemcewicz, który tym właśnie tekstem rozpoczął pierwszy etap „balladomanii”⁴⁰³. Większe zainteresowanie tym gatunkiem pojawiło się jednak z opóźnieniem, bo w 1818 r. – lata wcześniejsze można uznać raczej za czas powolnego wzrostu zainteresowania dumą (a więc gatunkiem, który z historycznoliterackiego punktu widzenia poprzedzał balladę) oraz dumą balladową. Pierwszy etap rozwoju i popularności ballady rozpoczął się około roku 1818, a zakończył wraz z opublikowaniem I tomu Mickiewiczowskich *Poezji*. Czesław Zgorzelski nazwał lata 1819-1821 „kulminacyjnym momentem w rozwoju «dum balladowych»”⁴⁰⁴, ale moim zdaniem należy poszerzyć ramy zakreślone przez badacza o rok 1818.

Podobną tezę sformułował Witold Kośny w artykule pt. *Adam Mickiewicz und Gottfried August Bürger*. Badacz skojarzył narodziny polskiej ballady romantycznej z recepcją *Lenory* Bürgera oraz jej rosyjskiego odpowiednika, czyli *Swietłany* Wasilija Żukowskiego, o czym „zdecydował [...] pewien wieczór roku 1818, kiedy to kilku wileńskich studentów, w tym Mickiewicz, przedzierzgnęło się w entuzjastów nowego gatunku”⁴⁰⁵. Rzeczywiście, w tomie pierwszym swoich *Listów z podróży* Odyniec opisał to

⁴⁰¹ Cytat za: W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 12.

⁴⁰² M. Stanisławski, *Początki polskiego romantyzmu w niemieckojęzycznych opracowaniach historycznoliterackich ostatnich lat*, [maszynopis referatu wygłoszonego na VI Światowym Kongresie Polonistyki Zagranicznej, Uniwersytet Śląski, Katowice 2016], s. 8.

⁴⁰³ W. Kubacki, dz. cyt., s. 12.

⁴⁰⁴ Tamże, s. 74.

⁴⁰⁵ Cyt. za: M. Stanisławski, *Początki polskiego romantyzmu...*, s. 8.

wydarzenie jako przełomowe dla młodych poetów⁴⁰⁶, pod którego wpływem Tomasz Zan napisał swoją *Nerynę*. Za niebagatelne należy uznać także, że w latach 1818-1820 powstały trzy ballady wyraźnie nawiązujące do *Lenory* (są to: *Kamila i Leon* autorstwa Szyrmy, *Neryna* Zana oraz *Malwina* Niemcewicza⁴⁰⁷). Od 1818 roku wzrastała zatem fascynacja utworem Bürgera, wydając tym samym prawdziwie balladowe owoce. Tym samym rok 1818 można uznać za datę, w której niemcewiczowska duma balladowa zaczęła przekształcać się w balladę, przede wszystkim pod wpływem *Lenory*.

Przyjęty tutaj przedział czasowy kieruje nas również ku wczesnej twórczości filomackiej związanej z oswajaniem nowego gatunku literackiego: młodzi twórcy znali balladowe utwory Niemcewicza, przedrukowane w nowych edycjach jego poezji, a więc w tomie pierwszym *Bajek i przypowieści* z 1817 r. oraz w tomie drugim z tego samego roku zatytułowanym *Nowe bajki i powieści* (kolejne wydanie poezji Niemcewicza pojawiło się w roku 1820 w tomie zatytułowanym *Bajki i przypowieści*). Za najlepsze dowody fascynacji nowym gatunkiem literackim przed rokiem 1822 można uznać wczesne próby wykorzystania materii balladowej w takich utworach, jak: Tomasz Zana *Ballada o Bekieszy, Cyganka*; Jana Czeczota *Świtez*; Onufrego Pietraszkiewicza *Kąpiel, Grobowiec nad górą*; Leona Potockiego *Artur i Minwana. Duma*; Adolfa Januszkiewicza *Duma. Meliton i Ewelina*; Aleksandra Fredry *Alfred. Duma*; Krystyna Lacha Szyrmy *Jaś i Zosia* itd.

Lata 1818-1821 stanowiły więc czas przygotowywania gruntu dla rozwoju nowego gatunku, oswajania go i stopniowego wprowadzania do literatury balladowych motywów oraz konwencji. Świadczy o tym publikacja wymienionych tutaj utworów, w których cechy ballady zaczęły przechodzić z peryferii do centrum. Próby te, bardziej lub mniej nieśmiałe, zostały określone mianem dum balladowych, a więc utworów, w których centralnymi punktami stawały się najważniejsze wyróżniki ballady (epickość, dramatyczność, sensacyjność wydarzeń, wyrażanie nieskończoności poprzez fantastykę lub fatum). Przede wszystkim charakter refleksyjny zaczął ustępować barwie epickiej – kanwą dum balladowych stała się fabuła nasycona elementami tajemnicy, sensacji i zaskoczenia; wymiar elegijny oraz liryczny zostały tymczasem zastąpione ponurą atmosferą, niekiedy nawet makabrą lub tragedią⁴⁰⁸. Rolę 1818 roku podkreśla także fakt opublikowania na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” rozprawy Brodzińskiego noszącej

⁴⁰⁶ A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1, Warszawa 1875, s. 357.

⁴⁰⁷ Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 79.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 102

tytuł *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Brodziński, utożsamiający Słowian z sentymentalną idyllą (kojarzoną przede wszystkim z Karpińskim), łagodnością oraz melancholijnymi nastrojami, wysunął postulat oryginalności poezji, która nie powinna naśladować obcych wzorów. Autor omawianej rozprawy potępił także brak umiarkowania w opisywaniu gusł, zabobonów, wiedźm oraz istot z piekła rodem, uwłaczających kulturze słowiańskiej⁴⁰⁹, zauważył także dwie tendencje naśladowcze: „francuszczyznę”⁴¹⁰ oraz „niemczyznę”⁴¹¹; uwypuklił dodatkowo najważniejsze różnice pomiędzy klasykami a romantykami. Wszystko to oznacza, że problem romantycznej poezji oraz jej misji został dostrzeżony jeszcze przed opublikowaniem Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*. Refleksje Brodzińskiego towarzyszyły rozwojowi ballady polskiej i w dużym stopniu nawiązywały do popularnej wtedy dумы balladowej.

W roku 1819 ukazał się kolejny artykuł, którego problematyka w pewien sposób nawiązywała do tendencji obecnych w dumach balladowych. Jan Śniadecki wydał na łamach „Dziennika Wileńskiego” rozprawę zatytułowaną *O pismach klasycznych i romantycznych*. Autor skrytykował w niej między innymi wątki fantastyczne, które zdominowały teatralny repertuar:

Wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy diabłów i aniołów itd. Cóż tu w tym nowego i dowcipnego? Wszystkie baby wiedzą dawno o tych pięknościach i mówią o nich ze śmiechem pogardy [...]. Czary gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodłonego nieświadomości i zabobonem umysłu⁴¹².

Słowa te dotyczyły przede wszystkim sztuk teatralnych wystawianych na ówczesnych scenach Warszawy, Lwowa i Wilna, jednakże śmiało możemy odnieść je także do rosnącej popularności dum balladowych, których autorzy epatowali zjawiskami fantastycznymi (np. *Alondzo i Helena* Niemcewicz; *Kamilla i Leon*, *Jaś i Zosia* Szyrmy; *Zdzisław i Halina* Szczepańskiego). Śniadecki dostrzegł zatem rosnącą popularność wątków nadprzyrodzonych obecnych na teatralnej scenie oraz w literaturze. Potępił

⁴⁰⁹ „Czarownice nawet w piękne kraje imaginacji prowadzą, ale czyż godnym jest chrześcijaństwa malowanie tych okropnych duchów błakających się po ruinach i lasach [...]”. K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac. Z. J. Nowak, Wrocław, 1964, s. 32.

⁴¹⁰ Tamże, s. 4.

⁴¹¹ Tamże.

⁴¹² J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetyczno-literackich*, Kraków 2003, s. 52-53.

jednocześnie romantyczne „unikanie rozsądku”⁴¹³, które miało prowadzić do „rozpasania imaginacji”⁴¹⁴.

Wskazane tutaj zagadnienia pojawiające się w omówionych pismach krytycznoliterackich podkreślają, że problem fantastyki, naśladowania obcych wzorów oraz kształtowania się nowej, romantycznej szkoły był obecny jeszcze przed wystąpieniem Mickiewicza, a więc w latach 1818-1819, kiedy to utwory balladowe zaczynały zdobywać coraz większą popularność. O znaczeniu roku 1818 zdecydowały zatem dwa istotne wydarzenia: niezwykle emocjonalne spotkanie młodych poetów ze *Świetlaną* oraz opublikowanie rozprawy Brodzińskiego. Kwestia ta może oczywiście wydawać się dyskusyjna, bo przecież popularność tekstów balladowych powoli wzrastała od 1803 r. (publikacja *Alondza i Heleny*), znamienny jest też rok 1816, kiedy to na łamach prasy opublikowano trzy utwory nawiązujące do niemieckich ballad. Jednakże zjawisko „balladomanii” wiąże się nie tylko z publikowaniem konkretnych dzieł literackich, wielkie znaczenie mają przede wszystkim emocjonalne reakcje związane z nowością⁴¹⁵. Jeżeli w 1822 r. Mickiewiczowskie *Ballady i romanse* wywołały „szok ideologiczny”⁴¹⁶, to w 1818 r. pierwsze spotkanie młodych poetów z rosyjską balladą także wzbudziło w nich niemałą fascynację owocującą późniejszym wybuchem wczesnoromantycznej „balladomanii”.

Pomimo iż ballady pisano przed rokiem 1822, to właśnie tę datę należy uznać za nowy etap wczesnoromantycznej „balladomanii” w Polsce. Fakt ten wiąże się z kilkoma kwestiami: z publikacją I tomu *Poezji* Mickiewicza (zawierającego *Ballady i romanse* oraz *Przemowę*, której po latach litewski poeta nadał tytuł *O poezji romantycznej*), a także ze szczególnym natężeniem powstawania i publikowania ballad oraz ważną rolę tego gatunku w kreowaniu ówczesnej świadomości artystycznej. Do 1822 roku nowy gatunek literacki był oswajany oraz stopniowo wprowadzany na grunt literatury polskiej, po tej dacie natomiast jego rola diametralnie się zmieniła – stał się sztandarowym gatunkiem romantyzmu polskiego. Ballada posiadała w tym okresie wymiar filozoficzny mocno związany z eksponowaniem problemu nieskończoności, wyrażała także zainteresowanie romantyków pieśniami gminnymi. Podkreślmy jeszcze, że omawiany etap należy określić mianem mickiewiczowskiego, ponieważ to właśnie utwory litewskiego poety znacząco wpłynęły na kształt i dynamikę „balladomanii”: publikacja *Ballad i romansów* przyznała

⁴¹³ Tamże, s. 60.

⁴¹⁴ Tamże.

⁴¹⁵ Kwestia ta zostanie szczegółowo omówiona w trzecim rozdziale niniejszej dysertacji.

⁴¹⁶ E. Słodkowska, *Informacje o bieżącej produkcji wydawniczej w Polsce na początku XIX w. (do 1830 r.)*, [w:] *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, pod red. J. Kosteckiego, t. 3, Warszawa 1991, s. 20.

interesującemu nas gatunkowi wymiar oficjalny, ponadto to właśnie utwory Mickiewicza nadały „balladomanii” impet – poeci zaczęli masowo pisać i drukować ballady (czego dowiodły powyższe obrachunki). O istotnym znaczeniu roku 1822 decyduje również to, że obfitował on w publikacje ballad: na łamach prasy oraz tomów poetyckich ukazały się wtedy aż dwadzieścia trzy utwory. Co ciekawe, były to przede wszystkim ballady o magii przyrody, a więc utwory odnoszące się do nowego, Mickiewiczowskiego wzoru, oraz ballady o przewrotności losu (posiadające swoje źródło w Niemcewiczowskich dumach balladowych).

Wczesnoromantyczna „balladomania” rozwijała się przeto w dwóch etapach. Faza mickiewiczowska, a więc zamykająca się w latach 1822-1830, to czas faktycznego rozwoju „balladomanii” i triumfu ballady. Świadczy o tym wzmożona publikacja tych utworów, ich rola kształtowania świadomości literackiej oraz funkcja samego zjawiska polegająca na wdrażaniu nowego gatunku literackiego. Misję tę spełniła „balladomania” bezbłędnie, czego dowodzi żywotność ballady w dobie popowstaniowej. Sama „balladomania” zakończyła się wraz z 1830 r., jednakże pozostawiła po sobie schedę w postaci ukonstytuowanego gatunku oraz charakterystycznych dlań konwencji i motywów.

Kres „balladomanii” nastąpił w 1830 roku. Wtedy to powstanie listopadowe odcisnęło trwały ślad na biografiach protagonistów wczesnoromantycznej ballady, nadając ich literackiej misji zupełnie inny wymiar. Za najważniejszą przyczynę końca wczesnoromantycznego zjawiska należy więc uznać radykalną zmianę warunków rozwoju literatury: w centrum zainteresowań twórców znalazły się problemy dotyczące ideałów powstańczych. Co ciekawe, głównym inspiratorem tych zmian, podobnie jak w przypadku „balladomanii”, znów był Mickiewicz i jego dzieła⁴¹⁷. Jednakże, według Zgorzelskiego, w okresie polistopadowym zabrakło miejsca dla ballady pisanej w duchu Mickiewiczowskim, sam gatunek powędrował natomiast w stronę realizmu, co z kolei stanowiło naturalną odpowiedź na „klęskę powstania listopadowego oraz na ówczesne warunki życia społecznego”⁴¹⁸. Badaczowi trzeba przyznać rację. Rzeczywiście, w dobie popowstaniowej ballada zaczęła odgrywać zupełnie inną rolę, co ilustrują powstające w tym czasie utwory i ich tematyka, w dużym stopniu odbiegająca od tej wczesnoromantycznej. Zaznaczmy w tym miejscu, że rok 1830 oznacza koniec „balladomanii”, ale nie ballady – poeci wciąż

⁴¹⁷ S. Makowski, hasło *Powstanie listopadowe*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 757.

⁴¹⁸ *Ballada polska*, s. LIII.

publikowali swoje balladowe utwory, czy to na łamach prasy, czy w osobnych tomach poetyckich, jednak nie z takim nasileniem jak w latach 1822-1830⁴¹⁹.

Okazuje się, że wczesnoromantyczna „balladomania” spełniła swoje najważniejsze zadanie i zapewniła balladzie stałe miejsce w literaturze polskiej. Dzięki temu w czasach popowstaniowych mogły kształtować się nowe jej podgatunki; drogi ballady zaczęły prowadzić przede wszystkim ku tematyce politycznej (Konstantego Gaszyńskiego *Gość Czeczeńca. Ballada, Widzenie carskie*), dydaktycznej (Adama Gorczyńskiego *Pani matka. Powiastka*, Augusta Bielowskiego *Ucieczka trzech braci z Azowa. Duma ze zbioru pieśni gminnych małoruskich Maksymowicza*, Aleksandra Tyszyńskiego *Lija. Ballada żydowska*), ideowej (Lucjana Siemieńskiego *Zaprzędana*, Tadeusza Łady Zabłockiego *Laszka. Ballada*) oraz egzotycznej⁴²⁰ (Karola Balińskiego *Palma przeklęta. Legenda arabska*; Kornela Malczewskiego *Zemsta Araba*; Józefa Dunina Borkowskiego *Turczyk. Dumka*). Popularnością cieszyły się wtedy także utwory stylizowane na gawędy⁴²¹, co z kolei dowodzi, że cechy innych gatunków literackich (przede wszystkim wspomnianej już gawędy oraz rapsodu) zaczęły dostawać się nie tylko w obręb balladowych ram; zaczęły także powoli przenikać do centrum gatunku, decydując tym samym o jego nowym kształcie.

Od wczesnoromantycznego modelu różniło balladę popowstaniową radykalne odejście od fantastyki, dziwności oraz „dyskrecji interpretacyjnych niedomowień”⁴²². Fascynacja niewyraźnym aspektem świata oraz tajemnicą rządzącą ludzkim losem została zastąpiona realizmem (*Gość Czeczeńca. Ballada* Konstantego Gaszyńskiego; *Ucieczka* Stanisława Koźmiana; *Pani Matka. Powiastka* Adama Gorczyńskiego; *Napierski* Lucjana Siemieńskiego; *Piosnka chłopska* Julii Wojkowskiej itd.). Po roku 1830 ballada utraciła swoją rolę kształtowania świadomości artystycznej, przestała wyrażać nieskończoność – skupiła się na świecie rzeczywistym i jego problemach⁴²³. Konwencją najbardziej zbliżoną do tej wczesnoromantycznej, którą „balladomania” po sobie pozostawiła, była ludowość, bardzo popularna również w czasach popowstaniowych⁴²⁴ (obecna w takich utworach, jak: *Rusalka* Augusta Bielowskiego; *Śpiew pierwszej topielicy* Romana Zmorskiego; *Topielec. Ballada* Włodzimierza Wolskiego itd.). Jest to kolejny

⁴¹⁹ Zob.: *Ballada polska* – w niniejszej antologii zebrano siedemdziesiąt ballad powstałych od czasu wybuchu powstania listopadowego do roku 1861.

⁴²⁰ Tamże, s. LI.

⁴²¹ Tamże, s. LIV.

⁴²² Tamże, s. LVII.

⁴²³ Tamże., s. LIII.

⁴²⁴ Tamże, s. XLIX.

dowód na to, że wczesnoromantyczne zjawisko literackiej fascynacji spełniło swoją rolę w jak najlepszy sposób – wprowadziło na stałe do literatury polskiej nowy gatunek, pozostawiło po sobie wiele popularnych konwencji (np. ludowość, ilustrowanie idei) oraz motywów (np. samobójstwo, jak w *Zaprzędanej* Siemieńskiego; zdradę, jak w *Branche* Kraszewskiego; wojnę rozdzielającą kochanków, jak w *Powrocie* Seweryna Filleborna). Warto jeszcze zauważyć, że twórcy popowstaniowych ballad nie dysponowali wzorem, który powtórzyłby sukces Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* albo który posiadałby pionierski charakter porównywalny do charakteru balladowych dum Niemcewicza. Już sam ten fakt wykluczał element niezwykle ważny dla zjawiska takiego jak „balladomania”, a więc fascynację wzorem prowadzącą do jego naśladowania. Ballady popowstaniowe nie były publikowane z takim natężeniem jak w latach 1822-1830 i nie znajdowały się już w głównym nurcie twórczości literackiej. Etap wprowadzania gatunkowej nowości został zamknięty wraz z 1830 rokiem; wtedy też – powtórzymy – nastął kres wczesnoromantycznej „balladomanii”.

Rozdział trzeci

„Balladomania” jako moda literacka

Z przedstawionych do tej pory rozważań wynika, że sformułowanie „balladomania” w naturalny sposób kojarzy się z patologią i chorobą. Potwierdza to cała historia tego quasi-terminu, przedstawiona w pierwszym rozdziale niniejszej pracy. Jednakże na omawiane tu zjawisko można również spojrzeć z zupełnie innej perspektywy – takiej, którą dotąd celowo pomijałam i która (co ważniejsze) nie została jeszcze wyzyskana w literaturze przedmiotu. Mam na myśli pojęcie mody literackiej. Nie jest bowiem sprawą przypadku, że „balladomania” spełnia wszelkie kryteria, które zwykliśmy przypisywać modzie: jest zbiorem postaw i zachowań opierających się na naśladowaniu, które tworzą styl bycia właściwy dla określonej, względnie zwartej grupy; styl ten jest wyrazem pragnienia oryginalności (odróżniania się od innych), a zarazem identyfikacji z środowiskiem uznanym za własne.

Aby jednak w pełni zrozumieć tę analogię, przyjrzyjmy się najpierw zjawisku mody.

Fenomen mody

Moda to złożony fenomen obejmujący różnorodne formy postaw i zachowań indywidualnych oraz zbiorowych, których istotą jest naśladowanie, powielanie i modyfikowanie atrakcyjnego wzorca oraz swoiste odgrywanie fascynacji nim w przestrzeni publicznej. Jako zjawisko psychologiczne opiera się ona na potrzebie naśladowania innych, a zarazem odróżniania się od nich. Jako zjawisko społeczne stanowi zbiór powtarzalnych zachowań i rytuałów, które decydują o sposobie życia nie tylko jednostek, ale także konkretnych zbiorowości. Jako zjawisko kulturowe determinuje treść owych rytuałów i zachowań, dążąc „do perfekcyjnej synchronizacji człowieka ze stworzoną przezeń cywilizacją”⁴²⁵.

W literaturze przedmiotu pojawia się dwojake ujęcie mody. Z jednej strony badane są jej historyczne przemiany na przestrzeni dziejów, przy czym przedmiotem tych ujęć jest najczęściej historia stroju (np. Roland Barthes w *Systemach mody* poddał analizie

⁴²⁵ E. Linkiewicz, *Moda jako czynnik sprzyjający zmianom społeczno-kulturowym. Estetyczny aspekt rzeczywistości*, [w:] *Moda w kulturze, sztuce i edukacji*, pod red. W. Bobrowicza, D. Kubinowskiego, Z. Pakuły, Lublin 2014, s. 272.

żurnalowe opisy kobiecych ubiorów, Francois Boucher w *Historii mody* opisał dzieje strojów damskich i męskich od czasów prehistorycznych do końca XX wieku). Z drugiej strony fenomen mody staje się przedmiotem rozważań teoretycznych – ich tematem są wtedy różne przejawy mody w życiu zbiorowości ludzkich, ujęte zwykle z perspektywy socjologicznej lub kulturoznawczej. Jeden z najbardziej znanych teoretyków kultury, Georg Simmel, zdefiniował modę następująco:

Naśladowanie danego przykładu, zaspokajające pragnienie adaptacji społecznej: wiedzie jednostkę drogą, którą podróżują wszyscy, dostarcza ogólnych przesłanek sprawiających, że zachowanie jednostki staje się kolejnym przykładem. Zarazem [...] zaspokaja pragnienie różnicowania, tendencję ku odmienności, pragnienie zmiany i przeciwieństwa [...]. Moda stanowi [...] jedną z wielu form życia, za pomocą których staramy się połączyć w jednolitej sferze działalności tendencję ku społecznemu ujednolicaniu i pragnienie jednostkowego odróżniania się i zmiany⁴²⁶.

Przytoczona definicja wymienia szereg cech decydujących o istocie omawianego tutaj fenomenu. Spróbujmy przyjrzeć się tym najważniejszym, przesądzającym jednocześnie o tym, że „balladomania” także jest modą.

Jednym z najważniejszych elementów każdej mody jest naśladownictwo wzorów (wzorcowych zachowań, sposobu ubierania się, mówienia), które decyduje o tym, że dane zjawisko staje się modne. Spostrzeżenie to pojawiło się w najważniejszych opracowaniach tego zagadnienia: Alicja Kuczyńska, stwierdziła, że nie może być modne to, czego nikt nie naśladuje⁴²⁷; Renè König wspomniał, że moda rozpowszechnia się poprzez naśladowanie wzoru⁴²⁸, redaktorzy monografii *Rozkoszna zaraza* podkreślili, że opiera się ona na naśladowaniu tego, co „pojawia się teraz i tutaj”⁴²⁹. Obiektem naśladowania nie jest jedynie sam wzór, ale wszystkie formy, które do niego w jakiś sposób nawiązują. Dowodzi to także istnienia pewnych więzi z osobą, którą naśladujemy (König wymienia w tym kontekście takie aspekty, jak sympatia czy też szacunek⁴³⁰). Okazuje się zatem, iż powielanie konkretnego wzoru stanowi zabieg umyślny i przemyślany, świadczący o celowej identyfikacji z daną osobą i grupą, akcentuje więc i potwierdza „istniejące [...] układy społeczne”⁴³¹. Przedstawiona tutaj perspektywa podkreśla głęboki sens naśladownictwa – wynika ono bowiem z uwarunkowań psychologicznych i społecznych, świadcząc o czymś więcej niż dewaloryzacja

⁴²⁶ G. Simmel, dz. cyt., s. 273.

⁴²⁷ A. Kuczyńska, *Wzory modne w życiu codziennym*, Warszawa 1983, s. 104.

⁴²⁸ R. König, dz. cyt., s. 202.

⁴²⁹ T. Szlendak, K. Pietrowicz, *Moda, wolność i kultura konsumpcji*, [w:] *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, pod red. T. Szlendaka, K. Pietrowicza, Wrocław 2007, s. 16.

⁴³⁰ R. König, dz. cyt., s. 144.

⁴³¹ Tamże.

przedmiotu⁴³² uznanego za modny: to właśnie powielanie wzoru dowodzi jego wartości. Ponadto naśladowanie danego zjawiska świadczy o istnieniu więzi emocjonalnych pomiędzy twórcą wzoru oraz osobami, które starają się go doścignąć.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, z kategorią naśladownictwa wiąże się fakt istnienia wzoru, który w istocie stanowi fundament każdej mody. Wzór musi być nie tylko niezwykły, także na tyle trudny do naśladowania, aby osiągnięcie jego poziomu stanowiło wyzwanie. Powinien również zafascynować określoną grupę osób. W ten sposób dochodzi do ukształtowania społeczności, której członkowie traktują twórcę wzoru jako autorytet. Naśladowana osoba najczęściej znajduje się na „takim samym lub wyższym szczeblu drabiny społecznej”⁴³³, co z kolei motywuje rywalizację o to, kto znalazł się bliżej upragnionego modelu. Twórca wzoru jest zatem kimś niezwykle ważnym dla omawianego tutaj fenomenu:

Twórca wzoru szuka natchnienia absolutnie wszędzie; toteż w tej chwili mamy do czynienia z wpływami czysto zewnętrznymi i można się w nich połapać tylko wtedy, gdy dysponuje się doprawdy bardzo wnikliwą znajomością obyczajów danej epoki. Twórcy mody przekazują jednocześnie w swoich dziełach coś w rodzaju ducha historii, świadomie studiując dawne mody i biorąc z nich impulsy dla terażniejszości⁴³⁴.

Przytoczony fragment bardzo dobrze opisuje rolę twórcy wzoru, który w procesie kreowania i wdrażania mody staje się kimś w rodzaju medium pomiędzy przeszłością a terażniejszością. Jego rola jest zatem niebagatelna – z tej perspektywy moda staje się swoistym łącznikiem między tradycją a nowoczesnością.

Warto podkreślić, że moda jest zjawiskiem paradoksalnym, który ma wymiar zarówno indywidualny, jak i społeczny. Modzie ulegają jednostki i zbiorowości, obejmuje ona swoim fenomenem całego człowieka, „dotyka różnych obszarów zachowań”⁴³⁵, kształtuje kulturę⁴³⁶, określa tożsamość jednostki przy jednoczesnym regulowaniu zachowań społecznych. Dowodzi to bliskiego związku mody z tożsamością człowieka. Związek ten:

[...] wynika z faktu, że moda i tożsamość bazują na dwóch tych samych procesach. Mianowicie mają one dać człowiekowi poczucie zarówno przynależności do określonej grupy społecznej, jak i przekonanie o własnej wyjątkowości, niepowtarzalności i odróżnialności. Oznacza to, że równocześnie potrzebujemy doświadczać wspólnoty (w różnych wymiarach: wspólnych cech

⁴³² A. Kuczyńska, dz. cyt., s. 161.

⁴³³ R. König, dz. cyt., s. 144.

⁴³⁴ Tamże, s. 204.

⁴³⁵ Tamże, s. 272.

⁴³⁶ Tamże, s. 30.

osobowych, wspólnych celów czy przestrzeganych norm, itp.) z innymi ludźmi i odmienności pozwalającej na wyrwanie się z „masy”, stając się tym samym indywidualnością [...]”⁴³⁷.

Dualny aspekt mody dowodzi jednocześnie jej społecznego oraz psychologicznego wymiaru: głównym celem omawianego tutaj zjawiska jest zaspokajanie sprzecznych potrzeb ludzkich związanych z akceptacją społeczną, wyróżnieniem oraz naśladowaniem autorytetów. Chęć identyfikacji z pewną grupą oraz jej ideami świadczy o tym, że człowiek prowadzi w swoim życiu ciągle poszukiwania nie tylko przysłowiowego miejsca na ziemi. Poszukuje także wartości, z którymi mógłby się identyfikować. W istocie rzeczy moda pozwala „odnaleźć jednostce własne miejsce w przestrzeni społecznej”⁴³⁸, a także zapewnia poczucie przynależności⁴³⁹. Jest to kolejny dowód na to, że naśladowane wzory nie są dobierane w sposób ślepy i bezmyślny. Ich wybór dokonywany jest świadomie, posiada głęboki, psychologiczny sens. Osoba starająca się być modna dąży w ten sposób do podkreślenia swojej wyjątkowości:

Kreowanie własnego wizerunku oraz identyfikacje społeczne są wyrazem dążności jednostki do uczynienia z „ja idealnego”, „ja realne” i aktualne. Oznacza to, że człowiek w swym działaniu wykazuje tendencje do sięgania po to, co wartościowe [...]. Bycie kimś wyjątkowym i wartościowym wymaga urzeczywistnienia scenariuszy tożsamościowych naznaczonych klauzulą społecznego uznania⁴⁴⁰.

Wspomniane przez autora „identyfikacje społeczne” mają zapewnić jednostce poczucie wyjątkowości. Wyjątkowe jest natomiast to, co usankcjonowane społecznie – a więc zaakceptowane, a nawet uwielbiane – jako rzadkie i wartościowe. Nie ulega wątpliwości, że utożsamianie się z grupą, powielanie i przyswajanie akceptowanych przez nią modnych wzorów jest równoznaczne z deklaracją ideową, „wyrazem uznania pewnych autorytetów”⁴⁴¹.

Za kolejną ważną cechą mody należy uznać jej zmiennosć, która przejawia się w dwojaki sposób: po pierwsze, system zjawisk podlegających modzie szybko się przekształca za sprawą wprowadzenia do niego kolejnych nowości. Po drugie, zmienność ta dotyczy samej mody jako zjawiska dynamicznego, które pojawia się szybko i równie szybko zanika, pozostawiając po sobie jednak trwałe formy, które z czasem przekształcają

⁴³⁷ T. Leszniewski, *Moda i tożsamość – dylematy współczesnego człowieka w świecie konsumpcji*, [w:] *Rozkoszna zaraza*, s. 52.

⁴³⁸ Tamże.

⁴³⁹ G. Simmel, dz. cyt. s. 273.

⁴⁴⁰ T. Leszniewski, dz. cyt. s. 52.

⁴⁴¹ A. Kuczyńska, dz. cyt. s. 161.

się w obyczaj⁴⁴². Opisana tutaj żywotność interesującego nas fenomenu jest czymś całkowicie naturalnym i jak najbardziej pożądanym. To, co „nowe”, musi stać się w pewnym momencie „stare” i „nieaktualne”. Przykładem może być społeczne „przemieszczanie” mody opisane przez Königa i Simmela – elementy modne wśród przedstawicieli wyższych grup społecznych z biegiem czasu zostają przejęte przez klasy niższe, tracąc tym samym na atrakcyjności dla tych, którzy znajdują się „u góry”⁴⁴³. Taka sytuacja zmusza do dalszego poszukiwania atrakcyjnych nowości.

Odbiorcami mody najczęściej są ludzie młodzi, dążący do dokonania zmiany w obrębie aktualnej sytuacji społecznej, charakteryzujący się otwartością na innowacje i zmiany. Tworzą oni wyraziste, odróżniające się od otoczenia społecznej grupy. Wiąże się to faktem, że ważną funkcję w kreowaniu i wprowadzaniu mody pełni „obcość” wzoru albo pewnych jego elementów. Zasada ta jest efektem przekonania, że to, co „egzotyczne” oraz „zagraniczne” jest ciekawsze i lepsze od panujących norm. Dowiódł tego w swoim szkicu Simmel, podkreślając fakt „ekskluzywności grup, które ją przyjmują”⁴⁴⁴. Trzeba jednak dodać, że pojawieniu się nowości towarzyszą nie tylko uczucia satysfakcji czy euforii, ale także ponadczasowe (i typowe chyba dla ludzi wszystkich epok) stany niepewności, a nawet lęku. Wynika to stąd, że innowacje są przyjmowane przez otoczenie raczej niechętnie, szczególnie gdy pochodzą od „obcych”:

Poczucie obcości powstrzyma nas od naśladowania jakiegoś konkretnego zachowania, chociaż skądinąd może być ono całkiem sensowne [...]. Z takim powstrzymaniem się od naśladownictwa mamy jednak do czynienia nie tylko wtedy, kiedy w grę wchodzi dwie różne kultury, lecz również w ramach jednej i tej samej kultury, wśród przedstawicieli różnych warstw, stanów i klas⁴⁴⁵.

Otwartość na innowacje, dostrzeganie ich potencjału i wartości stanowi warunek kształtowania oraz rozpowszechnienia się mody. Bez tego społeczeństwa byłyby zamknięte na różnorodne wpływy, w związku z czym przestałyby się rozwijać. Wspomniane przez Königa „poczucie obcości” posiada zatem ambiwalentny wydźwięk: wzmacnia atrakcyjność nowych zjawisk, a zarazem – poprzez niechęć do egzotyki oraz nowości – zapewnia trwałość tradycji (bo ta nie zostanie wyparta przez obce wpływy).

Kolejnym, niezwykle ważnym i ciekawym aspektem mody jest jej wymiar teatralny: adaptacja nowości zawsze związana jest z widowiskiem. Oznacza to, że moda potrzebuje publiczności, aktorów oraz rekwizytów, prezentację nowości można

⁴⁴² Tamże, s. 31.

⁴⁴³ G. Simmel, dz. cyt., s. 275.

⁴⁴⁴ Tamże, s. 274.

⁴⁴⁵ R. König, dz. cyt., s. 147.

natomiast porównać do teatralnego przedstawienia, podczas którego dochodzi do zamiany ról – aktorzy stają się widzami i odwrotnie⁴⁴⁶. Należy w tym wypadku przyznać słusność Alicji Kuczyńskiej, która podkreśliła pewną bardzo ważną kwestię: „każdy twórca, zanim się określi jako twórca, jest zawsze najpierw odbiorcą”⁴⁴⁷. Okazuje się zatem, że aktorzy prezentujący nowość na społecznej scenie wcześniej byli odbiorcami, a więc publicznością. Ta ciągła zmiana ról posiada charakter trwały, a jednocześnie zapewnia zmienność i dynamizm zachowań podległych prawom mody: stanowi niezmienną właściwość każdego modnego zjawiska, które samo w sobie (za sprawą wspomnianej wymiany ról) ulega ciągłym modyfikacjom.

Z przeprowadzonych do tej pory rozważań wynika, że moda, jako zjawisko ogólne, posiada „kulturotwórczą siłę”⁴⁴⁸, której nie należy lekceważyć, ponieważ to właśnie ta siła często decyduje o kształcie społeczeństwa, modelując większość dziedzin życia. Jest zjawiskiem dynamicznym, które (pomimo przemijalności) zostawia po sobie trwały ślad w formie obyczaju. Moda wpływa bowiem nie tylko na kształt stroju czy innych przedmiotów materialnych, ale także na postawę moralną, sposób zachowania, światopogląd, a nawet styl w sztuce (także w literaturze). Określa tym samym tożsamość jednostki, zaspokaja jej potrzeby społeczne oraz psychologiczne.

Aby ukazać fenomen „balladomanii” w kategoriach mody, należy zastanowić się również nad tym, czym charakteryzuje się szczególny rodzaj mody, czyli moda literacka. Jest ona, po pierwsze, „faktem literackim”, czyli zdarzeniem (lub zespołem zdarzeń) z dziedziny życia literackiego i komunikacji literackiej, w którym uczestniczy dzieło (lub zbiór dzieł) uwikłane w kontekst kultury literackiej danego okresu⁴⁴⁹. To właśnie kategoria faktu literackiego pozwala scalić ów osobliwy zespół relacji „między pewnym tekstem a pewną zbiorowością czytelników”⁴⁵⁰, reakcje czytelników na dzieło⁴⁵¹ oraz wpływ kontekstu kulturowego (np. kultury literackiej, gustów, oczekiwań publiczności) na jego odbiór⁴⁵². Podstawą mody literackiej są, po drugie, wskazane powyżej wyznaczniki charakteryzujące każdą modę: niekwestionowany status wzoru (w tym wypadku

⁴⁴⁶ A. Kuczyńska, dz. cyt. s. 159.

⁴⁴⁷ Tamże, s. 158.

⁴⁴⁸ R. König, dz. cyt., s. 30.

⁴⁴⁹ Na temat „faktu literackiego” por. *Słownik terminów literackich*, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław 2009, s. 137; R. Escarpit, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, posłowiem opatrzył L. Marszałek, Warszawa 1969, s. 46-54; J. Tynianow, *Fakt literacki*, [w:] tegoż, *Fakt literacki*, wyboru dokonała E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978, s. 13-42.

⁴⁵⁰ J. Lalewicz, *Społeczny kontekst faktu literackiego i funkcje literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 1978, nr 69/4, s. 41.

⁴⁵¹ *Słownik terminów literackich*, s. 137.

⁴⁵² Tamże.

literackiego), wynikająca z fascynacji nowością postawa naśladowania (konkretnych utworów, gatunków, konwencji literackich itp.), emocjonalny ich odbiór, zaangażowanie grupy młodych ludzi pragnących przełamać ramy zastanego systemu, fakt ich identyfikacji z nowym, atrakcyjnym nurtem, ambicja odróżniania się od innych grup, teatralizacja postaw i zachowań osób podległych zafascynowanym wzorem (odgrywanie ról aktorów i publiczności), względna krótkotrwałość zjawiska i jego duży dynamizm. Dzięki takiemu ujęciu widać wyraźnie, że warunki „bycia modnym” może spełniać nie tylko pojedyncze dzieło, ale także względnie jednorodny zbiór dzieł (wyróżniony na przykład na podstawie podobieństw gatunkowych) lub nawet różnorodne utwory chętnie czytanych autorów. Co więcej, z modą literacką mamy do czynienia wówczas, gdy spełnione są wszystkie wymienione warunki.

O współczesnej modzie literackiej możemy również powiedzieć, że opiera się ona na popularnej produkcji literackiej, przeznaczonej dla szerokiego grona odbiorców⁴⁵³. Warto bowiem zauważyć, że jej „oficjalna” historia sięga drugiej połowy XVIII wieku, kiedy to rozpoczął się proces upowszechniania literatury⁴⁵⁴.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na istotny proces towarzyszący zjawisku mody literackiej: niektóre gatunki popularne w danej epoce powoli znikają z jej „głównego nurtu”, pozostawiając po sobie ślady w postaci nadal używanych konwencji. Według Jurija Tynianowa dokonuje się w ten sposób swoiste „przesunięcie systemu”⁴⁵⁵ – w jego ramach zmienia się kształt i usytuowanie danego gatunku literackiego, a równocześnie gatunek zachowuje cechy pozwalające go rozpoznać⁴⁵⁶. Najlepszą egzemplifikacją tej tezy są, według słów Tynianowa, poematy Puszkina:

Gatunek zmienia się nie do poznania, a jednocześnie zachowuje się w nim wszystko, co wystarcza, by i ten „nie-poemat” był poematem⁴⁵⁷.

Pomimo zaistniałego przesunięcia⁴⁵⁸ gatunek zachowuje „wyróżniające cechy”⁴⁵⁹ pozwalające go zidentyfikować. Właśnie takie elementy pozostawia też po sobie moda literacka, z tą różnicą, że wykraczają one daleko poza konkretny gatunek i przedostają się do ogólnej rzeczywistości kulturowej. Jako przykład takiego przesunięcia można podać

⁴⁵³ E. Kuźma, *Literatura popularna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 310.

⁴⁵⁴ Tamże, s. 311.

⁴⁵⁵ J. Tynianow, *Fakt literacki*, Warszawa 1978, s. 16.

⁴⁵⁶ Tamże.

⁴⁵⁷ Tamże.

⁴⁵⁸ Tamże, s. 17

⁴⁵⁹ Tamże.

dzieje powieści gotyckiej, której cechy na stałe przeniknęły do współczesnej kultury filmowej. Podobnie rzecz ma się z balladą, która wtopiła się we współczesną kulturę muzyczną. Egzemplifikacje te dowodzą uniwersalności mody wykraczającej poza ścisłe ramy danej dziedziny sztuki – jeśli coś nas fascynuje, to staramy się przenieść to do innych sfer kultury. Z tej perspektywy możemy traktować wczesnoromantyczne ballady literackie jako kolejną odsłonę fascynacji fantastyką, poezją ludu oraz balladą zagraniczną. Przyjęcie takiego punktu widzenia pozwala uświadomić sobie trwałość procesu polegającego na tym, że społeczność odbiorców najpierw oswaja nowość, następnie asymiluje konkretny wzór lub pewne jego elementy, które z biegiem czasu zostają utrwalone i traktowane jako obyczaj. W moim przekonaniu fakt ten pokazuje, jak ważną rolę w życiu społecznym odgrywają mody (także literackie), z biegiem czasu przekształcające się w nieodłączne komponenty charakterystyczne dla danej grupy, a nawet narodu.

Jak już wspomniałam, moda literacka posiada też dwoistą, paradoksalną cechę; jej celem jest odróżnienie się od innych, a zarazem upodobnienie się do przedstawicieli własnej grupy. Co istotne, zjawisko to dotyczy nie tyle jednostki, ile ogółu (indywidualizm może jedynie dopasować się do grupy), co z kolei implikuje normatywny charakter mody. Człowiek, utożsamiając się z pewną grupą, przyjmuje jednocześnie jej ideologię, sposób ubierania się, zachowanie. Jednak aby dany element literackiej rzeczywistości (czyli wzór) został uznany za modny, musi po nim nastąpić fala jego naśladownictwa – konkretny utwór powinien zostać uznany przez odbiorców za wyjątkowy i spełniać aktualne oczekiwania publiczności. W ten sposób tworzy się zapotrzebowanie na określony gatunek lub konwencje literackie. Wiadomo także, że większa popularność wzoru implikuje większą liczbę naśladowców, a czasem odbiorcy sami stają się twórcami.

Historia literatury zna wiele przypadków mody literackiej: to fascynacje różnymi rodzajami powieści (np. powieścią sentymentalną, grozy, historyczną, kryminalną itp.), romantyczne zauroczenie balladami („balladomania”), sonetami („sonetomania”) oraz samym Mickiewiczem, moda werterowska (przejawiająca się nie tylko w literaturze, ale również w ubiorze), bajronizm, a potem młodopolska chłopomania, współczesna moda na limeryki wywołana tekstami Szymborskiej itd.

Moda literacka wpływała, wpływa i zapewne będzie wpływać na kształt życia kulturalnego w danym czasie. Jej oddziaływanie wykracza bowiem daleko poza sferę literacką, wpływając również na inne dziedziny życia, takie jak ubiór, postawy życiowe, obyczaje, a nawet światopogląd. Wpływ mody na kulturowy kształt danej epoki jest zatem

ogromny – i nie zmieniają tego faktu dość powszechne postawy lekceważenia zarówno mody, jak i szeroko rozumianego naśladownictwa. Dlatego warto podkreślić, że badacz literatury nie może zlekceważyć tych zjawisk, gdyż bez nich kultura oraz społeczeństwo po prostu przestałyby się rozwijać.

Emocjonalny odbiór ballad, fascynacja nowością

Każda moda, nie tylko literacka, rozpoczyna się od fascynacji nowością. O ile Mickiewiczowskie *Ballady i romanse* nowością (w sensie wydawniczym) rzeczywiście były, to sama ballada już nie – na gruncie polskim oswajano ją co najmniej od 1803 roku, a więc od momentu publikacji „protoballadowych” utworów Juliana Ursyna Niemcewicza. Faktem jest więc, że fascynacja balladą nie „spadła” na młodych twórców nagle, lecz stopniowo narastała. Co ciekawe, w 1822 roku nowy gatunek był już oswojony, a mimo to dopiero po debiucie Mickiewicza zdominował wczesnoromantyczną twórczość literacką. Z tej perspektywy słuszne okazują się spostrzeżenia Ignacego Górskiego, który pisał: „słowo »ballada« aż do wystąpienia Mickiewicza nie potrafiło sobie zyskać trwałego prawa obywatelstwa”⁴⁶⁰.

Ballady i romanse Mickiewicza zostały uznane za rewelację estetyczną, wzbudzając zachwyt wśród odbiorców. Odbierano je wówczas niezwykle emocjonalnie, znano na pamięć, deklamowano, przepisywano, organizowano inscenizacje. Wszystkie te fakty dowodzą wielkiej fascynacji Mickiewiczowskim wzorem, a także stanowią nieodłączny element mody literackiej. Skoro *Ballady i romanse* były dla młodych pisarzy jednym z najważniejszych wzorów, do którego nawiązywali, to warto by zastanowić się nad sposobami odbioru utworów młodego Mickiewicza, prześledzić reakcje czytelników, zrekonstruować – na ile to możliwe – panujące wśród nich emocje. Przeprowadzenie takiego rekonesansu pozwoli na odtworzenie procesu narastania fascynacji Mickiewiczowskim wzorem. Jak wiadomo, bez fascynacji prowadzącej do naśladownictwa nie byłoby żadnej mody, także „balladomanii”.

Zachwyt nad *Balladami i romansami* jest doskonale widoczny nie tylko w korespondencji filomatów, także w późniejszych listach oraz we wspomnieniach pisanych już przecież z dystansu. Należy przyznać rację Aleksandrze Rutkowskiej piszącej o

⁴⁶⁰ I. Górski, dz. cyt., s. 53.

wpływie I tomu *Poezji* Mickiewicza (wydanego w 1822 roku) na cały literacki świat wczesnego romantyzmu:

Młody Mickiewicz niemal natychmiast stał się popularny. Głosy o jego sławie dochodziły z Wilna, Warszawy, Petersburga. Kolejne utwory przedrukowywano w czasopismach, takich jak: „Wanda”, „Astrea” czy „Jutrzenka”. Aż wreszcie na początku 1823 roku, w odpowiedzi na zapotrzebowanie rynku księgarskiego, dochodzi do druku (z pominięciem cenzury) pierwszego tomu w nakładzie 1000 egzemplarzy⁴⁶¹.

Potrzeba dodrukowania tomu *Poezji*, o którym wspomniała Rutkowska, była wynikiem szybkiego wykupienia pięciuset egzemplarzy pierwszego wydania. Tomiki rozeszły się bardzo szybko, czego sam Mickiewicz oraz jego przyjaciele nie przewidzieli. Prawdopodobnie nie spodziewali się tak wielkiego sukcesu i fascynacji literacką nowością. Może o tym świadczyć poniższy fragment listu Jana Czeczota do Onufrego Pietraszkiewicza, w którym Czeczot żałował, że wydrukowano tylko pięćset egzemplarzy Mickiewiczowskich *Poezji*:

Posyłam ci poezji Adama tomik. Nie wiem, czy tam kto prenumerował; jeśli, napisz, przyśle. Będziesz miał na jakiś czas *oblectamentum*, bo ci wszystkie podobno ballady nieznajome. Tu przyjęte są dobrze, nie słyhać adwersarzy, choć nie wszystkim do smaku; jeden tylko poeta Rosołowski publicznie przysiągł na Styksowe bagno, że ballad do śmierci czytać nie będzie, ażeby nie zepsuł gustu. Prenumeratorów będzie do woli. Wyjście tomiku obudziło ciekawość i ochotę, co dzień kilku przybywa. Żałujemy, żeśmy mało kazali drukować, bo tylko egzemplarzy 500⁴⁶².

Przytoczony fragment opisuje dwie skrajne reakcje związane z *Balladami i romansami*: fascynację oraz niechęć (albo raczej strach przed nowością, zjawisko charakterystyczne dla każdej mody). Obie te emocje, pomimo iż całkowicie różne, posiadają jednak wspólne ogniwo, którym jest skrajność: wielbicieli Mickiewicza i jego przeciwnicy zazwyczaj nie znali umiaru zarówno w uwielbieniu, jak i niechęci. W moim przekonaniu obie te reakcje są ze sobą mocno powiązane i znacząco wpłynęły na rozwój wczesnoromantycznej mody literackiej, świadczą przede wszystkim o istotnym wpływie „balladomanii” na ówczesne życie literackie.

Wróćmy jednak do fascynacji balladami, ponieważ na razie to właśnie ona stanowi przedmiot niniejszych rozważań. Czeczot podkreślił w swoim liście, że „prenumeratorów będzie do woli”⁴⁶³, ponieważ „wyjście tomiku obudziło ciekawość i

⁴⁶¹ A. Rutkowska, *Czasy teraz na literaturę złe – Mickiewicz na rynku wydawniczym w pierwszej połowie XIX wieku. Rekonesans*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, pod red. M. Piechoty, J. Ryby, Katowice 2004, s. 115.

⁴⁶² List Czeczota do Pietraszkiewicza, 19 czerwca (1 lipca) 1822, [w:] *Archiwum Filomatów*, część IV: *Korespondencja 1815-1823*, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, s. 202.

⁴⁶³ Tamże.

ochotę”⁴⁶⁴. Odbiorcy byli zatem zaintrygowani nowością, chcieli ją jak najszybciej poznać. Niecierpliwość, gorączkowe wyczekiwanie, pośpiech w wykupywaniu prenumeraty – wszystko to dowodzi wielkiej popularności zbioru. Oto z jaką niecierpliwością na tomik *Poezji Mickiewicza* wyczekiwała sama Maryla:

Podziękuj panu Adamowi i za obietnicę łaskawą przysłania mi *Ballad* (na które oczekiwałam z wielką niecierpliwością), skutku bowiem nie otrzymałam. Nie urażam się za jego niepamięć. Jam się tego zawsze spodziewała, że jak tylko wjedziecie w mury Wilna, zapomnicie o mieszkańcach Bolcienik [...]. Bądź zdrów, kochany Henryku! Oświadcz ode mnie ukłon niegrzecznemu panu Adamowi i wystaraj się dla mnie jego *Ballad*, które dopiero wyszły z druku, zrobisz mi wielką łaskę⁴⁶⁵.

Maryla, prosząca Henryka Uzłowskiego o ballady litewskiego poety, sama podkreśliła, że czeka na nie z wielką niecierpliwością. W innym liście (tym razem do Tomasza Zana) donosiła także, że w Warszawie „bardzo są chwalone i czytane [...] ballady naszego barda”⁴⁶⁶. Słowom tym nie sposób zaprzeczyć – sam Kajetan Koźmian (a więc zagorzały przeciwnik romantyzmu) dostrzegł niecodzienną fascynację liczного grona odbiorców utworami Mickiewicza. Po wydaniu I tomu jego *Poezji* wszyscy czytelnicy mieli być tak pochłonięci czytaniem oraz pisanem ballad, że całkowicie zapomnieli o innej literaturze, o czym z żalem pisał autor *Ziemiaństwa polskiego*:

Oprócz tego, u nas i tylko u nas, pod względem czysto literackim, nowa szkoła nie ograniczyła się na uwielbianiu romantycznych utworów, ale dziwnym zaślepieniem i namiętnością powodowana, z pogardą odrzucała wszystkie najpiękniejsze twory starożytności i klasycznej literatury⁴⁶⁷.

Koźmian, pomimo swojej stronnicości, był niezwykle uważnym obserwatorem życia politycznego i literackiego, które opisał w swoich pamiętnikach. Według przytoczonych tutaj słów młodzi twórcy nie ograniczali się tylko do uwielbienia nowych, romantycznych utworów; fascynacja balladami wychodziła daleko poza ramy standardowego podziwu, przypominała raczej „dziwne zaślepienie”⁴⁶⁸ i „namiętność”⁴⁶⁹, doprowadzając do odrzucenia tradycyjnych wzorów. Koźmian obawiał się, że tak gorączkowa fascynacja nowością doprowadzi do wyparcia poetyki normatywnej i literatury klasycznej z literackiej świadomości ówczesnej młodzieży. Co ciekawe,

⁴⁶⁴ Tamże.

⁴⁶⁵ List Maryli do Uzłowskiego, 12 czerwca (24 czerwca) 1822, [w:] tamże, s. 199-200.

⁴⁶⁶ List Maryli do Zana, 29 września (11 października) 1822, [w:] *Korespondencja filomatów*, oprac. Z. Sudolski, Wrocław 1999, s. 161.

⁴⁶⁷ K. Koźmian, *Pamiętniki obejmujące wspomnienia od roku 1825. Oddział III i ostatni*, Kraków 1865, s. 397.

⁴⁶⁸ Tamże.

⁴⁶⁹ Tamże.

podobnego spostrzeżenia dokonał również Czeczot, utyskując: „Jednych zbyt balladki zajęły, inni ni to, ni owo piszą, a narodowe rzeczy i moralne leżą odłogiem”⁴⁷⁰. Nowatorskie rozwiązania literackie, zaproponowane najpierw przez Niemcewicza, a potem przez Mickiewicza, rzeczywiście odwróciły uwagę młodych poetów od innych zjawisk literackich. Warto w tym miejscu podkreślić, że podobny mechanizm pojawia się przy wybuchu każdej mody – młodzi odbiorcy nowości kategoryzują świat według zasady, że to, co stare, jest nieciekawe, a to, co nowe – fascynujące i godne uwagi.

Za najważniejszy dowód świadczący o niecodziennej fascynacji *Balladami i romansami* można uznać fakt, że odbiorcy bardzo często znali te utwory na pamięć, cytowali fragmenty, organizowali inscenizacje teatralne, przepisywali je w całości. Bardzo ciekawe i jednocześnie niezwykle wartościowe świadectwa emocjonalnego odbioru Mickiewiczowskiego wzoru zawierają *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, spisane przez Antoniego Edwarda Odyńca. Ten bliski towarzysz Mickiewicza był świadkiem wielu sytuacji, w których akt głośnej lektury najpopularniejszych ballad urzekał odbiorców. Oto jeden z wielu fragmentów, w którym Odyniec zrelacjonował swoje pierwsze spotkanie z balladami Mickiewicza w 1820 roku:

Ale jak ci, siostrzyczko, opisać wzruszenie, które ogarnęło słuchaczy, po przeczytaniu zwłaszcza na koniec *Świtezianki*? Po sześćdziesięciu latach, dziś jeszcze, czuję je zda się i pamiętam jak wczoraj. Bez przesady i literalnie powiadam, że bicia serc słyszać było; taka cisza i takie wrażenie zapanowało między obecnymi. Na pewno można by ręczyć, że każdy dzielił zachwyt bohatera ballady, gdy przed nim „ponad srebrzyste Świtezi tonie, dziewczica piękność (*Świtezianki*) wytrysła” i że się każdy przeniewierzył od razu uwielbianemu dotąd ideałowi poezji klasyczno-francuskiej, jak on swojej „dziewczynie spod lasku”⁴⁷¹.

Wydarzenie to miało miejsce podczas odczytywania przez Józefa Jeżowskiego rozprawy dotyczącej języka klasycznego i klasycznej literatury, co nazwał Odyniec „symbolicznym zbiegiem okoliczności”⁴⁷², ponieważ właśnie wtedy „wyszła na jaw prawdziwa Romantyczność”⁴⁷³. Czeczot – upoważniony przez Mickiewicza – zajął miejsce Jeżowskiego i odczytał trzy utwory litewskiego poety: *Kurhanek Maryli*, *Świteziankę* i *Świteż*. Autor *Wspomnień...* opisał piorunujące wrażenie, jakie wywołały teksty Mickiewicza – podczas ich odczytu zapadła cisza tak przejmująca, że słyszać było bicie serc zebranych. Sam Odyniec (po sześćdziesięciu latach!) pamiętał nie tylko samą sytuację, także towarzyszące jej uczucia. Wrażenie wywołane balladami Mickiewicza

⁴⁷⁰ List Czeczota do Mickiewicza, 1 lutego (13 lutego) 1823, [w:] *Archiwum Filomatów*, część V, s. 32.

⁴⁷¹ A. E. Odyniec, *Wspomnienia opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 118.

⁴⁷² Tamże, s. 117.

⁴⁷³ Tamże.

musiało być ogromne, skoro słuchacze podzielili „zachwyt bohatera ballady”⁴⁷⁴ i od tamtej pory sprzeniewierzyli się „ideałowi poezji klasyczno-francuskiej”⁴⁷⁵. Monika Stankiewicz-Kopeć skonstatowała, że „owo deklarowane przez Odyńca »przeniewierzenie« się uwielbianemu dotąd ideałowi poezji zaowocowało swoistą balladomanią”⁴⁷⁶. Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, wszakże to właśnie pierwsze kontakty odbiorców z utworami Mickiewicza zapoczątkowały fascynację i naśladownictwo, a co za tym idzie – modę literacką. W innym miejscu *Wspomnień...* Odyńca opisał również swoje pierwsze spotkanie ze słowem „ballada”. Wydarzenie to miało miejsce w 1820 rokiem (a więc dwa lata przed wydaniem I tomu *Poezji* Mickiewicza) podczas ferii świątecznych:

Frejend dał mi także do przeczytania i pozwolił przepisać parę ballad Zana: *Nerynę* i *Twardowskiego*; przy czym raz pierwszy w życiu posłyszałem wyraz *ballada*; a za powrotem do Borun, czytaniem ich i opowiadaniem o tym, co widziałem, zapalałem z kolei głowy bliższych kolegów, którzy wszyscy, wraz ze mną, na rok przyszły wybierali się na uniwersytet do Wilna⁴⁷⁷.

W przytoczonym fragmencie pojawiają się dwa istotne dla naszych rozważań świadectwa – fakt przepisywania utworów balladowych oraz „zarażanie” swoją fascynacją innych. Co ciekawe, Odyńca wyraźnie wspominał tutaj o balladach Zana, nie Mickiewicza! Moim zdaniem fakt ten jest bardzo znamienity, wskazuje bowiem na fascynację nie tylko balladami Mickiewiczowskimi, ale także innymi realizacjami tego gatunku literackiego. Relacja Odyńca podkreśla również, jak wielki wpływ na Mickiewiczowskie *Ballady i romanse* mieli inni twórcy: mechanizm wzajemnego „zarażania się” fascynacją jest charakterystyczny dla każdej mody. Tak więc, młody Odyńca, po powrocie z ferii, „zapalał [...] głowy bliższych kolegów”⁴⁷⁸ swoim zachwytem – w ten sposób fascynacja nowym gatunkiem literackim zataczała coraz szersze kręgi.

Powróćmy jeszcze na chwilę do faktu przepisywania konkretnych utworów. W omówionym wcześniej fragmencie *Wspomnień...* Odyńca napomknął między innymi o tym, że przyjaciel pozwolił mu przepisać ballady Zana. Podobne świadectwo można także odnaleźć we fragmencie korespondencji filomatów, a konkretnie w liście Franciszka Malewskiego do Mickiewicza z 1820 roku:

⁴⁷⁴ Tamże, s. 118.

⁴⁷⁵ Tamże.

⁴⁷⁶ M. Stankiewicz-Kopeć, dz. cyt., s. 106.

⁴⁷⁷ A. E. Odyńca, *Wspomnienia...*, s. 75.

⁴⁷⁸ Tamże.

Byłem u Borowskiego, przepisałem *To lubię*, oddałem, dziękował ci bardzo, mówi, mówi wiele dobra o tobie, a mówi szczerze⁴⁷⁹.

Fakt przepisywania utworów oraz uczenia się ich na pamięć stanowi moim zdaniem najlepszy dowód fascynacji nimi. Należy przypuszczać, że każdy wielbiciel utworów Mickiewicza chciał posiadać je na własność. Nasuwa się w tym miejscu pytanie o to, który z modnych tekstów litewskiego poety był najpopularniejszy i który cieszył się największą sławą. Niestety, odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Z przeprowadzonych do tej pory rozważań oraz z dociekań historyków literatury możemy wywnioskować, że najpopularniejsze były trzy ballady: *Świtezianka*, *Powrót taty* i *Pani Twardowska*. Jednak niemal równie często pojawiają się wzmianki o *Świtezi* oraz *Romantyczności*. Andrzej Koźmian stwierdził w swoich wspomnieniach, że jedyną balladą „wyjętą [...] od ogólnej nagany ówczesnych sędziów”⁴⁸⁰ była ballada o Twardowskim. Według Józefa Tretiaka to jednak inny utwór, mianowicie *Świtezianka*, budził wśród poetów największy zachwyt oraz chęć naśladowania:

Nie darmo Witwicki nazywał Mickiewicza autorem *Świtezianki* ballady, która najwięcej zachwycała młodych poetów tak wileńskich, jak warszawskich. Nie darmo, bo *Świtezianka* była jakby symbolem nowej poezji Mickiewiczowskiej: wabiła ona młodych poetów na głębie, w których oni sprzeniewierzyszy się swojej naturze, tonąć musieli⁴⁸¹.

Przytoczone tutaj słowa badacza literatury romantycznej przypominają refleksję Odyńca, według którego młodzi odbiorcy *Ballad i romansów*, usłyszawszy deklamację *Świtezianki*, zbuntowali się przeciw zasadom poezji klasycznej. Jednak, w odróżnieniu od niego, niezwykle sugestywna i przemawiająca do wyobraźni metafora Tretiaka posiada negatywny wydźwięk (w końcu bohater *Świtezianki* został pochłonięty przez „otchłań podwodną”⁴⁸²). Podobny los (zdaniem wielu badaczy literatury) spotkał młodych poetów pochłoniętych przez „balladomanię”. Dodatkowo w rozprawie Tretiaka wyeksponowane zostały skutki fascynacji: poeci, podążający śladami uwielbianego mistrza oraz jego wzoru, „tonąć musieli”⁴⁸³. Ich fascynacja musiała w końcu doprowadzić do bezmyślnego naśladownictwa, które z kolei kojarzyło się z literackim upadkiem (jak w przypadku Witwickiego).

⁴⁷⁹ List Malewskiego do Mickiewicza, 9 maja (21 maja) 1820, [w:] *Archiwum Filomatów*, część II, s. 59.

⁴⁸⁰ A. Koźmian, *Pamiętnik z dziewiętnastego wieku. Wspomnienia*, t. 1, Poznań 1867, s. 248.

⁴⁸¹ J. Tretiak, dz. cyt., s. 158.

⁴⁸² A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 70.

⁴⁸³ Tamże.

Obok wybuchu wczesnoromantycznej mody pojawia się zatem kolejny efekt fascynacji *Balladami i romansami* Mickiewicza, a więc upadek jego naśladowców (opinie na temat poetów tworzących „w cieniu” litewskiego wieszczą zostały dokładnie opisane w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, nie ma więc sensu ich powtarzać). Wracając jednak do tematu najmodniejszych ballad Mickiewicza, należy przytoczyć słowa Kazimierza Władysława Wójcickiego: „Z ballad, od razu stały się najpopularniejszymi: *Powrót Taty* i *Pani Twardowska*, wszyscy umieli je na pamięć”⁴⁸⁴. W korespondencji filomatów natomiast najczęściej pojawiają się krótkie wzmianki oraz aluzje dotyczące wspomnianych już utworów (np. list Malewskiego do Mickiewicza 1821 roku zawiera opinię o *Powrocie taty*⁴⁸⁵; w liście Czeczota do Mickiewicza 1822 roku pojawia się aluzja do *Pani Twardowskiej*⁴⁸⁶; w liście Pietraszkiewicza do Mickiewicza z 1820 roku nadawca wspominał o balladzie *To lubię*⁴⁸⁷ itd.). Jestem jednak przekonana, że żywotność *Ballad i romansów* w korespondencji oraz wspomnieniach dowodzi nie tylko popularności poszczególnych tekstów, ale także całego cyklu Mickiewiczowskich ballad oraz innych realizacji tego gatunku literackiego. Wróćmy jednak do wspomnień Wójcickiego, stanowią one bowiem niezwykle cenny zapis fascynacji wzorem:

Szczególnym wypadkiem, pierwsze wydanie poezji Mickiewicza, ogłoszone w malutkim formacie [...] drukiem Józefa Zawadzkiego 1822 roku, ukazało się na straganie przedkościelnym pijarów, pomiędzy broszurkami rozmaitej treści i książkami nabożnymi. Był to egzemplarz jedyny, który najpierw dostał się w ręce dojrzałszej młodzieży. Obiegł on wprędce szerokie ich koło i przepisany wielokrotnie został⁴⁸⁸.

Przepisywanie całego tomiku *Poezji* prawdopodobnie było koniecznością, a to ze względu na szybko kończące się wydanie pierwszych pięciuset egzemplarzy. Nowość literacka szybko została zaakceptowana przez młodzież, czego dowodzi właśnie fakt przepisywania niekrótkich przecież utworów. Tomik ten, również w opinii Wójcickiego, był przyczyną wielkich emocji, zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych:

Któż mógł wtedy przewidywać, że w tych dwóch drobnych tomikach mieści się zaród tylu burz namiętnych, takiego przewrotu wyobrażeń literackich, i że mieściły w sobie stalowe ostrze toporu, który wiekowy posąg poważnej klasycyzacji zwałić z piedestału wzniesłego potrafi, i skruszy go w kawały⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ K. W. Wójcicki, *Ostatni klasyk. Wspomnienia z pierwszej połowy naszego stulecia*, Warszawa 1872, s. 33.

⁴⁸⁵ List Jeżowskiego do Mickiewicza, 31 stycznia (12 lutego) 1921, [w:] *Archiwum Filomatów*, część III, s. 134.

⁴⁸⁶ List Czeczota do Mickiewicza, 28 września (10 października) 1822, [w:] tamże, część IV, s. 264-265.

⁴⁸⁷ List Pietraszkiewicza do Mickiewicza, 5 lutego (17 lutego) 1820, [w:] tamże, część I, s. 412.

⁴⁸⁸ K. W. Wójcicki, *Ostatni klasyk...*, s. 16.

⁴⁸⁹ Tamże.

W przytoczonym fragmencie Wójcicki użył kilku barwnych sformułowań oddających reakcje odbiorców na nową poezję: „burze namiętne”⁴⁹⁰, „przewrót wyobrażeń literackich”⁴⁹¹, „stalowe ostrze toporu”⁴⁹². Czytając relację redaktora „Biblioteki Warszawskiej” trudno nie zauważyć podkreślonego w niej wpływu nowych poezji na młodzież. Nie dość, że tomiki rozeszły się bardzo szybko, to jeszcze wzbudziły fascynację tak wielką, że gotową skruszyć „posąg poważnej klasyczności”⁴⁹³. Wrażenie wywołane nowością było więc ogromne:

Trudno opisać wrażenia, jakie to zjawisko wywołało w młodym pokoleniu. Wszystkie egzemplarze, jakie się ukazały, rozchwymano w okamgnieniu. Księgarnia Zawadzkiego i Węckiego w Warszawie nastarczyć ich nie mogła, całe wydanie wyczerpane zostało, i dziś ta edycja do białych kruków bibliograficznych należy. Przewrót w pojęciach poezji z szybkością błyskawicy nastąpił, a hasłem wszystkich był wiersz Mickiewicza: „Romantyczność” w pierwszym tomiku umieszczony⁴⁹⁴.

Rozchwytywany tomik był sprawcą wielkiego poruszenia, „jakby w ul dmuchnął”⁴⁹⁵. Znamienne jest stwierdzenie Wójcickiego, że w całej poezji „z szybkością błyskawicy”⁴⁹⁶ dokonała się rewolucja. Nowość właściwie natychmiast zaczęła spełniać swoją rolę burzycielki starego systemu. Rzeczony fragment *Ostatniego klasyka...* dowodzi także wielkiej popularności balladowej poezji Mickiewicza – jak twierdził autor, ich pierwsze wydanie rychło stało się bibliograficzną rzadkością. Przy czym według Wójcickiego to *Romantyczność* zawierała najważniejsze hasła całego literackiego przewrotu.

Za rzecz niezwykle interesującą należy też uznać odpowiedź klasyków na literacką fascynację – w końcu ballady wzbudziły emocje we wszystkich czytelnikach. Były to emocje zarówno pozytywne, jak i negatywne. Zatrzymajmy się na moment przy tym zagadnieniu, jestem bowiem przekonana, że niechęć klasyków do nowej poezji stanowi niezwykle istotny kontrapunkt dla fascynacji romantyków. Ponadto negatywne reakcje na nowość są nieodłącznym elementem każdej mody, kwestionowanej najczęściej przez starsze pokolenia tradycjonalistów. Według relacji Wójcickiego klasycy odczuwali trwogę i niepewność. Jak zauważył Adam Bar, uczucia te doskonale zostały zobrazowane

⁴⁹⁰ Tamże.

⁴⁹¹ Tamże.

⁴⁹² Tamże.

⁴⁹³ Tamże.

⁴⁹⁴ Tamże, s. 31.

⁴⁹⁵ Tamże, s. 36.

⁴⁹⁶ Tamże.

w balladzie napisanej wspólnie przez Odyńca i Słowackiego, a zatytułowanej *Nie wiadomo co, czyli romantyczność. Epilog do ballad*:

Po długiej rozwadze i odzyskaniu zimnej krwi uznali jednoznacznie: że to bies, a nie pies, i postanowili obronę przeciw złemu duchowi⁴⁹⁷.

Balladowa metafora po raz kolejny doskonale oddaje atmosferę ówczesnych dyskusji nad literackimi sensacjami. Warszawscy przedstawiciele starszego pokolenia literackiego, zaniepokojeni nową poezją oraz jej popularnością, ostatecznie uznali ballady za rzeczywiste zagrożenie, podjęli zatem walkę ze „złym [balladowym – dop. A.K.) duchem”.

Lucjan Siemieński w swoich wspomnieniach zatytułowanych *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku* podsumował reakcje klasyków na nową poezję w sposób bardziej radykalny niż autorzy uprzednio omówionych reminiscencji oraz listów:

Przypominam sobie nieraz, z jaką litosną wzgardą cedzono przez zęby, jakby trudno było przełknąć nazwiska romantyków objające się po pierwszy raz o uszy starszych [...]. Gdy zaś dla poparcia twierdzeń przyszło do sprezentowania dokumentu romantycznego, była nim zwykle jakaś ballada wzięta z gminnego podania, pełna upiorów i duchów, gminnych wrażeń i porównań, co wszystko dawało pole wyznawcy klasycyzmu do żartów i oszydzeń. Nie trzeba chyba wspominać, iż reakcje klasyków jedynie wzniecały gorące emocje romantyków zachwyconych Mickiewiczowskimi balladami⁴⁹⁸.

Według Siemieńskiego podczas spotkań literackich klasycy odczytywali „jakąś balladę wziętą z podania gminnego”⁴⁹⁹ tylko po to, aby ją wyśmiać. Był to więc sposób wyrażenia dezaprobaty dla gatunku literackiego, którego klasycy nie chcieli zaakceptować. Z powyższego cytatu wynika również, iż ballady służyły przede wszystkim ośmieszeniu ruchu romantycznego. W dalszej części *Obozu klasyków...* przytoczył Siemieński fragment listu Franciszka Morawskiego skierowanego do generała Wincentego Krasińskiego:

Mimo wszelkich niedorzeczności Mickiewicza zazdroszczą mu oni skrycie niektórych ballad, umięją cenić bogactwo farb poetycznych w *Świteziance*, tego tylko żałują, że wzoru do *Twardowskiego* nie widzą w *Pindarze*; umięją już na koniec położyć różnicę między Mickiewiczem a Witwickim, choć obaj pisali w tym samym i zakazanym rodzaju; uznają wreszcie, że mogą być lepsze i gorsze ballady, co już niemałym jest krokiem do porozumienia się⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ Tamże.

⁴⁹⁸ L. Siemieński, *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, Kraków 1866, s. 18.

⁴⁹⁹ Tamże.

⁵⁰⁰ Tamże, s. 37-38.

Według autora listu przeciwnicy ballad potrafili docenić zalety nowatorskich utworów literackich. Jako przykład podał Morawski „bogactwo farb poetycznych w *Świteziance*”.⁵⁰¹ Dostrzegali także różnicę pomiędzy Mickiewiczem oraz jego naśladowcami, przyznając tym samym, że skoro są „gorsze” ballady, to muszą także być „lepsze”.

Smak młodych romantyków miało uratować *Ziemiaństwo polskie* Koźmiana, a więc powrót do klasycznego, tradycyjnego źródła. Zresztą – jak wspominał Wójcicki – podobno „zaślepieni” nowością młodzi romantycy „opowiadali po Warszawie, że Koźmian rymuje przepisy gospodarstwa domowego według recepty Wergiliusza”⁵⁰². Po wydaniu poezji Chodźki i Korsaka klasycy (rzekomo) stwierdzili, iż:

Romantycy (mówili z radością między sobą) już powoli zwijają chorągiewkę: w miejsce głupich ballad i romansów, wracają do naszego Horacjusza: poczekajmy, a śladu po tej wichurze nie będzie, i ci sami zapaleńcy uderzą czołem przed powagą naszej klasyczności⁵⁰³.

Niestety, radość strażników poetyki normatywnej była przedwczesna, ponieważ w latach 1829-1830 fascynacja balladami nie osłabła⁵⁰⁴. Wręcz przeciwnie, coraz to nowi poeci publikowali swoje teksty na łamach prasy oraz w osobnych tomach poetyckich.

Przytoczone do tej pory relacje doskonale odzwierciedlają skrajne reakcje emocjonalne najbardziej zaangażowanych w spory grup – od zachwytu romantycznych innowatorów aż po niechęć (a nawet odrazę) tradycjonalistów. *Ballady i romanse* wywarły jednak przemożny wpływ także na innych uczestników mody. Jak się bowiem okazuje, fascynacja Mickiewiczowskimi utworami nie tylko inspirowała młodych twórców do pisanie ballad; w skrajnych przypadkach powodowała porzucenie aktywności twórczej. Taki los spotkał na przykład Stanisława Doliwę Starzyńskiego, entuzjastycznego czytelnika *Ballad i romansów* w latach 20. XIX wieku. Według Danuty Kowalewskiej pisarz ten:

Podziwiał poezję Adama Mickiewicza, który był wtedy dla niego niekwestionowanym wzorem. Jeśli wierzyć Doliwie, po lekturze Mickiewiczowskich poezji spalił wszystkie swoje ballady⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ Tamże.

⁵⁰² A. Bar, dz. cyt., S. 176.

⁵⁰³ K. W. Wójcicki, *Ostatni klasyk...*, s. 68.

⁵⁰⁴ Przedstawiłam to zagadnienie w podrozdziale zatytułowanym *Zakres materiału badawczego oraz ramy czasowe: „obrachunki arytmetyczne” z „balladomanią”*.

⁵⁰⁵ D. Kowalewska, *Poeta wśród „zdarzeń prawdziwych”. Puścizna prozatorska Stanisława Doliwy Starzyńskiego*, Toruń 2001, s. 26.

Wrażenie, jakie wywarły na Starzyńskim utwory litewskiego poety, musiało być ogromne, skoro uznał, że jego własne dzieła powinny zostać spalone. Ten dramatyczny gest rzeczywiście mógł mieć miejsce, czego dowodzi brak ballad wśród młodzieńczych utworów Starzyńskiego⁵⁰⁶ (z katalogu ballady polskiej zamieszczonej w pierwszym rozdziale niniejszej dysertacji wynika, że 1827 r. Starzyński opublikował na łamach „Rozmaitości Lwowskich” balladę zatytułowaną *Trzy krzyże pod Brykowem*)⁵⁰⁷.

Potwierdzenie gorącego uwielbienia Doliwy Starzyńskiego dla nowej poezji można znaleźć także we wspomnieniach jego przyjaciela z lat młodości, Franciszka Kowalskiego, który zrelacjonował takie oto wydarzenie (miało ono miejsce w 1823 r., o czym wspomniał sam autor):

Ja i Starzyński wróciwszy do domu, wzięliśmy się do czytania Mickiewicza, porządkiem, od pierwszego tomiku, i to z największą uwagą i krytyką. Ja przy tej lekturze zabawną miałem scenę z panem Doliwą. Czytał on głośno, wyraziście i bawił mnie różnego rodzaju wykrzyknieniami. Odczytawszy *Świtez* potem *Świteziankę*:
– Słyszysz? – zawołał do mnie – czy słyszałeś albo czytałeś co podobnego?... a niech go diabli wezmą!... a to rozbójnik! a to zbójca! Powiadam ci, to rozpacz, desperacja wszystkich poetów, wszystkich jak my, wierszorbów!... Wydarł mi pióro z ręki!... nie! nigdy w życiu nie będę pisał ballad!... (bo trzeba wiedzieć, że Starzyński przed zjawieniem się Mickiewicza pisał ballady, ale ich nikomu nie pokazywał, tylko mnie). – Nigdy nie będę pisał ballad! byłbym głupi⁵⁰⁸.

Ten niezwykle żywy opis reakcji Doliwy Starzyńskiego na ballady Mickiewicza stanowi doskonale świadectwo fascynacji wzorem, leżącej u podstaw każdej mody. Z przytoczonego fragmentu jasno wynika, iż młodzi poeci czytali modne poezje z wielkim zapalem, chętnie je omawiali i komentowali. *Świtez* oraz *Świteziankę* określił Starzyński jako „desperację wszystkich poetów”⁵⁰⁹, wzór tak doskonały, że wręcz niemożliwy do osiągnięcia. Z relacji Kowalskiego możemy wywnioskować, że to właśnie te dwa utwory wytrąciły Starzyńskiemu pióro z ręki. W dalszej części *Wspomnień* Kowalski zwrócił uwagę na nabożny szacunek swojego przyjaciela do poezji Mickiewicza. Opisał również jego gwałtowną reakcję:

Potem schylił się, podjął książkę, całował ją, przepraszał za swe uniesienie, przyciskał do swego serca i zabierał się do dalszego czytania, często po kilka razy jedną strofkę powtarzając:
A kiedy nocną przybliżysz się do bą,
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą, gwiazdy pod tobą,
I dwa zobaczysz księżycy.

⁵⁰⁶ Tamże, s. 60.

⁵⁰⁷ Motyw wydarzeń mających miejsce pod tytułowym Brykowem pojawił się w dwóch balladach o tym samym tytule: jedna autorstwa Starzyńskiego, druga natomiast została napisana przez Ordyńca i wydana w 1826 r. w „Dzienniku Wileńskim”.

⁵⁰⁸ F. Kowalski, *Wspomnienia (1819-1823)*, wstęp. H. Ułaszyn, Kijów 1912, s. 315.

⁵⁰⁹ Tamże.

– Słyszysz? a niech go lichu weźmie... co to za poezja... co to za obraz!... Nie mogę, przed sobą zdać sprawy... to są cuda... Każdy z nas widzi gwiazdy, widzi księżyc, a nikomu dotąd nie przyszło na myśl odmalować tak pyszny obraz... To rozbójnik, powtarzam, ten Litwin... wydarł mi pióro z ręki... a co mi krwi napsu!... Ale poczekaj, poczekaj... zrobię ja ci figla: poczekaj...
 – Jakiego figla? – zapytałem – utniesz zapewne lepszą balladę?
 – Gdzie tam! o tym ani myśleć – odpowiedział chodząc po pokoju – ale jak przyjadę do domu, natychmiast wrzucę w ogień i popalę wszystkie moje ballady, a jemu na złość pošlę popiół z moich ballad przez pocztę do Wilna; niech się cieszy ze swego zabójstwa. A i ty mospanie nabazgrałeś także kilka ballad, to spal je razem z moimi, i razem pošlemu mu popioły naszych nieszczęśliwych rymów⁵¹⁰.

Z relacji Kowalskiego wynika, że Doliwa Starzyński wiele razy odczytywał jedną strofę *Świtezzi*, aż w końcu postanowił spalić wszystkie swoje ballady, a ich popioły wysłać „na złość” Mickiewiczowi. Słyszając deklarację o zrobieniu figla, Kowalski przyjął, że jego przyjaciel chce „uciąć lepszą balladę”⁵¹¹, jednakże Starzyńskiemu nie o to chodziło. Jest rzeczą niezwykle interesującą, że jako zagorzały wielbiciel *Ballad i romansów* nie uczestniczył w zjawisku wczesnoromantycznej mody literackiej w sposób, w jaki robili to inni poeci. Jego fascynacja przyniosła odwrotny skutek – zamiast pisać ballady i publikować je w czasopismach, Starzyński wołał porzucić pisanie. Do podobnego czynu namawiał także Kowalskiego. To kolejny dowód na niezwykle emocjonalny odbiór *Ballad i romansów*. W dalszej części *Wspomnień...* Kowalskiego można znaleźć jeszcze więcej fragmentów opisujących zachwyty nad balladami. Tym razem Starzyński odczytywał w obecności dwóch dam swoją ulubioną *Świteziankę* (wydarzenie to miało miejsce w 1823 r.):

– Ja paniom przeczytam balladę *Świtezianka*, jeżeli panie pozwolą – przemówił pan Doliwa trzymając w ręku pierwszy tomik.
 – Prosimy, prosimy – zakrzyzczały go damy. I Starzyński czytał całą balladę od początku do końca. Wszyscy słuchali z zachwyceniem.
 – Nic podobnego nie słyszałam, nie czytałam! – każda z dam wykrzyknęła. – Panie Starzyński, jakże to śliczne! na miłość Boga, czytaj pan jeszcze! Mamo, mamo! – zawołała do hrabiny jedna z córek – niech mama pošle do księgarni, aby nam kupić tego Mickiewicza⁵¹².

Zawróćmy uwagę, że według słów Kowalskiego wszyscy słuchali ballady „z zachwyceniem”⁵¹³. Oznacza to, że deklamacja i recytacja utworów Mickiewicza stanowiła wówczas swoisty rytuał salonowy, nieodłączny element fascynacji wzorem. Dzięki takim działaniom odbiorcy przekazywali sobie wzajemnie nie tylko treść ballad, ale oddziaływali także na swoje emocje. Zaznaczmy w tym miejscu, że w większości opisów emocjonalnego odbioru tekstów Mickiewicza główną rolę odgrywała deklamacja modnego

⁵¹⁰ Tamże, s. 315-316

⁵¹¹ Tamże, s. 316.

⁵¹² Tamże, s. 313.

⁵¹³ Tamże.

utworu, która była w dobie romantyzmu głównym narzędziem rozpowszechniania mody (obok drukowania tekstów w czasopismach i tomikach).

Kolejnym poetą, na którego balladowa twórczość Mickiewicza wywarła znaczny wpływ, był oczywiście Stefan Witwicki, autor bezlitośnie krytykowanych *Ballad i romansów*⁵¹⁴. Fakt wydania dwutomowego zbioru poezji Witwickiego w latach 1824-1825 był wymownym świadectwem oddziaływania wczesnoromantycznej mody balladowej: oto bowiem młody poeta nie tylko zatytułował swój zbiór poezji tak samo, jak zrobił to Mickiewicz, ale także umieścił w nim również szereg balladowych utworów stanowiących naśladowanie modnego wzoru. Gwałtowna reakcja publiczności na poezję Witwickiego sprawiła jednak, że poczuł się on skompromitowany. Pierwszą edycję swoich *Ballad i romansów* potraktował więc poeta z największą surowością: „wykupił i całe wydanie zniszczył”⁵¹⁵, następnie zniknął z życia towarzyskiego:

Nie lepsze, a czasem gorsze ballady pisali wówczas inny autorzy warszawscy, ale nikogo nie ścigano z taką pasją jak właśnie Witwickiego. Zakrzyczany i skompromitowany autor uciekł na rok w Łomżyńskie, gdzie był nauczycielem literatury w gimnazjum szczucińskim⁵¹⁶.

Ten epizod musiał być dla młodego autora przeżyciem wręcz traumatycznym. Jak się jednak okazuje, pomimo „gruntownej krytyki”, nawet ze strony przyjaciół, poeta próbował się zrehabilitować, przygotowując poprawione wydanie swoich młodzieńczych poezji. Do wydania tego ostatecznie nie doszło, ale zachował się rękopis (datowany na 1830 rok) świadczący o bardzo zaawansowanej pracy nad planowaną edycją. W otwierającej rękopis przedmowie Witwicki tak skomentował swoje pierwsze próby balladowe:

Zepsuty pobrażaniem, z jakim Publiczność kilka pierwszych prób mojego pióra przez dzienniki ogłoszonych przyjęła, mniemałem, z zarozumiałością właściwą młodzieńcom, że od razu mogłem śmiało zostać autorem. Bezpieczny tym uprzedzeniem, naprędce napisane *Ballady* ogłosiłem niezwłocznie. Gdy je później wziął do ręki: widząc jak pełno w nich rozwlekłości, niesmaku, i zaniedbania, żałowałem pośpiechu; wstydziłem się płodu⁵¹⁷.

⁵¹⁴ Z ówczesnych rozpraw na ten temat znany tylko tekst Michała Grabowskiego *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* („Astrea” 1825, nr 1, s. 45-55), ale istnieje wiele relacji mówiących o tym, że Witwicki faktycznie był wyśmiewany za swoje *Ballady i romanse*. Potwierdzają to wzmianki zaczerpnięte choćby z ówczesnej korespondencji, a także stosowne fragmenty następujących monografii: W. J. Podgórskiego *Stefan Witwicki (13.IX.1801-19.IC.1847). Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988, s. 20-21; T. Rojek, *Stefan Witwicki w Warszawie*, Kraków 1908, s. 8-9.

⁵¹⁵ K. W. Wójcicki, dz. cyt., s. 34.

⁵¹⁶ F. German, *Chopin i literaci warszawscy*, Kraków 1960, s. 72.

⁵¹⁷ S. Witwicki, *Ballady, romanse i powiastki ludu*, rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 6684 II, karta nr 1.

W przytoczonym fragmencie wymienił Witwicki kilka cech charakterystycznych dla mody literackiej: fascynację wzorem, pragnienie uczestniczenia w nowym zjawisku, młodzieńczy pośpiech i pewność siebie. Fakt niegasnącej fascynacji balladami potwierdza również interesujący przypis, którym Witwicki opatrzył nową, poprawioną wersję *Dialogu*, pierwotnie otwierającego zbiór jego *Ballad i romansów*. Pisał tam:

Niniejsze dziełko wydane było r. 1824 w czasie najzawziętszej u nas walki literackiej tak zwanych *Klasyków z Romantykami*, która się jeszcze i przez kilka lat potem ciągnęła. Ta umysłowa wojna przyniosła polskiej literaturze istotne korzyści; lecz miała także swoje śmieszności. Kto wytłumaczył cokolwiek z *Racina* lub *Kornela*: był *Klasykiem*; kto napisał *balladę* albo *dumkę*: zyskiwał tytuł *Romantyka*. Romantycy wyrzucali powszechnie swoim przeciwnikom, że wierzą tylko w *Boala* i w *Laharpa*; Klasycy żartowali z romantyków, iż nic nie mogą pisać bez duchów i czarów. W tej kłótni imiona najslawniejszych pisarzy często a zawsze najdziwniej były przywoływane⁵¹⁸.

Witwicki zwrócił uwagę, że jego „dziełko” zostało opublikowane w ogniu konfliktu, który urastał niekiedy do groteskowej rangi. Sądy wysnute podczas trwania tej „najzawziętszej [...] walki literackiej”⁵¹⁹ często były radykalne, przepełnione emocjami i bardzo surowe, przez co krzywdziły nawet tych naprawdę utalentowanych i sławnych poetów. Ta „umysłowa wojna”, jak ją określił Witwicki, charakteryzowała się zatem wielkimi emocjami widocznymi zarówno po stronie klasyków, jak i romantyków.

Ballady i romanse Mickiewicza królowały także na salonach. Ciekawe opisy spotkań odbiorców z modnymi poezjami można odnaleźć między innymi we wspomnieniach Gabrieli Puzyniny zatytułowanych *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815-1843*. Pamiętnikarka wspomniała, że utwory litewskiego poety czytane były w jej domu niemal każdego wieczoru, zachwycono się nimi za każdym razem:

W czasie zimy 1824 roku tą ewangeliczką były dwa tomiki, w różową bibułę oprawione, pierwszych poezji Adama Mickiewicza, które, jako nowość i jako niepospolicie piękne, rozrywano sobie. *Powrót Taty*, *Kurhanek Maryli*, *Pan Twardowski*, *Pierwiosnek* itd. omal co wieczór czytane były w naszym salonie i zawsze słuchane z nowym zajęciem, zawsze z tym samym rozrzewnieniem⁵²⁰.

Puzynina zaakcentowała kilka istotnych dla niniejszych rozważań kwestii. Przede wszystkim użyła określenia „nowość”, które jest słowem-kluczem dla zagadnienia mody. Ponadto stwierdziła, że poezje były „rozrywane”, „niepospolicie piękne” i „zawsze

⁵¹⁸ Tamże, karta 2.

⁵¹⁹ Tamże.

⁵²⁰ G. Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815-1843*, Wilno 1928, s. 60.

słuchane z nowym zajęciem [...] z tym samym rozrzewnieniem”⁵²¹. Opis ten przypomina przytaczane już relacje Odyńca z publicznych lektur ballad. Okazuje się zatem, iż większość odbiorców opisywała pierwsze (a także kolejne) spotkania z utworami Mickiewicza jako zdarzenie niezwykle emocjonujące. W dalszej części pamiętników Puzynina opowiedziała historię inscenizacji *Powrotu taty* przygotowaną przez nią, jej rodzinę, przyjaciół oraz służbę:

Ermancja wymówiła się chęcią, być choć raz napadniętą przez zbójców, a ta jej myśl pochwyciona w lot podała projekt Mamie do przedstawienia ballady *Powrót Taty*. Miejscowość na to nie mogła być trafniej obmyślona: kapliczka za wodą miała drogę, zarośla i las blisko. Tam po małej próbie wszystko w gotowości czekało na towarzystwo, i po Mszy w kaplicy nastąpił zwykły spacer do ogrodu [...] trzebaż trafu, że wuj Konstanty, idąc przodem, ciągle się zbliżał ku zarośłom, a gdy mój ojciec, idący razem, nieznacznie go odwracał od nich – „Czy się lękasz rozbójników?” spytał Wujaszek, nie domyślając się, że tam już przebrani zbójce czekali w ukryciu [...]. Cóż lepiej nad słowa samej ballady mogłoby uprzytomnić ten obraz, który stosownie do niej przedstawił się oczom widzów, tak nawet, że i konie, jakby rozumiejąc rzecz, naprawdę się strachały [...]. Zbójcami byli dwornicy, ubrani w czerwone koszule, fałszywe brody i uzbrojeni w kuchenne noże. Dzieci dostarczyła pocziwa kowalowa, ojcem był komisarz, a głosem spod wierzby – ja⁵²².

Czytelnik wspomnień Puzyniny może sobie tylko wyobrazić, jak wielkiego zaangażowania wymagało przygotowanie inscenizacji *Powrotu taty*: wybranie odpowiedniego miejsca, przeprowadzenie prób, zorganizowanie koni, zaangażowanie „dwornych”, którzy zostali przebrani za zbójców oraz dzieci „dostarczonych przez kowalową”. Inszenizacja opisana przez Puzyninę dowodzi kilku istotnych rzeczy. Mianowicie *Ballady i romanse* Mickiewicza wzbudzały zachwyt nie tylko „na salonach” i wśród młodzieży, znały je także osoby niższego pochodzenia, a więc służba domowa: podobno lokaj o imieniu Piotr, wcielający się w postać starszego zbójcy, odegrał swoją rolę „z całą dramatycznością”⁵²³. Balladowe utwory Mickiewicza budziły zatem powszechny zachwyt.

Ich inscenizowanie oraz głośne czytanie podczas spotkań towarzyskich było nagminne, o czym ciekawą wzmiankę można znaleźć także w książce Franciszka Germana *Chopin i literaci warszawscy*: „godna uwagi jest tutaj inscenizacja scen Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* (świtezianki)”⁵²⁴. Teatralna realizacja *Świtezianki* miała miejsce podczas imienin sióstr Bispinżanek: *Ballady i romanse* były znane także Chopinowi oraz jego siostrze „mającym aspiracje literackie. Czytano je w domu i chyba

⁵²¹ Tamże.

⁵²² Tamże, s. 258-259.

⁵²³ Tamże, s. 229.

⁵²⁴ F. German, dz. cyt., s. 75.

głośno omawiano”⁵²⁵. Jak widać z przytoczonych relacji, fascynacja balladową nowością posiadała wtedy wymiar powszechny, wykraczała poza granice Wilna i Warszawy, nie była też ograniczona do jednego środowiska, lecz przełamywała bariery społeczne i majątkowe.

Fascynacja wzorem stanowi fundament każdej mody, bez niej nie moglibyśmy w ogóle mówić o „balladomanii”. Zaprezentowany w niniejszym podrozdziale przegląd emocjonalnych reakcji na Mickiewiczowskie *Ballady i romanse* miał na celu potwierdzenie tezy postawionej na samym początku rozdziału: wczesnoromantyczna „balladomania” była modą i składał się na nią szereg cech charakterystycznych dla tego zjawiska, między innymi fascynacja wzorem prowadząca do naśladownictwa oraz sprzeciw starszego pokolenia. Z przeprowadzanych rozważań wynika, że balladowe utwory Mickiewicza wzbudziły w odbiorcach wiele skrajnych emocji – od zachwytu po niechęć (jak już wspomniałam, każdej modzie zawsze towarzyszy niechęć i sceptycyzm). Warto podkreślić, że zazwyczaj emocje te posiadały skrajny charakter, a ich burzliwość dodatkowo podsyciała tocząca się wówczas dyskusja pomiędzy klasykami i romantykami. Nagminne pisanie oraz publikowanie ballad stanowiło tylko jeden z wielu przejawów fascynacji utworami litewskiego poety. Równie ważna dla wczesnoromantycznej mody była ich obecność w przestrzeni publicznej, widoczna w deklamacjach, głośnym odczytywaniu i omawianiu, a także w ich inscenizowaniu. Niezwykle ciekawe są również opisy reakcji odbiorców na poszczególne ballady. Reakcje te zawsze wiązały się z dużymi emocjami i zachwytem. Niektórzy odbiorcy, szczególnie ci z kręgu przyjaciół Mickiewicza, pragnęli dorównać mu talentem, inni natomiast odczuwali potrzebę ciągłego powracania do jego poezji. Właśnie w tym tkwi potęga mody – publiczność spragniona kontaktu ze swoim estetycznym ideałem ciągle do niego wraca, sprawiając tym samym, że jest on wciąż żywy.

Młodość

Młodość, obok fascynacji i naśladowania, stanowi nieodłączny element składowy każdej mody. Wynika to stąd, że młodzi ludzie (pragnący dokonać zmiany w skostniałym systemie) są najbardziej twórczymi odbiorcami nowości, z którą chcą się identyfikować oraz naśladować ją po to, aby w końcu jej dorównać. Dokładnie w taki sposób zareagowali

⁵²⁵ Tamże, s. 129.

młodzi zwolennicy wczesnoromantycznej „balladomanii”, którzy reprezentowali „pierwszą generację romantyczną”⁵²⁶: poprzez naśladowanie Mickiewiczowskich ballad manifestowali swoje zainteresowanie nowością oraz utożsamiali się z nią. Jakby na złość starszemu pokoleniu, dziewiętnastowieczny rynek wydawniczy spełnił wymagania młodych poetów i dostosował się do ich potrzeb: wydawanie czasopism oraz tomów poetyckich stawało się coraz łatwiejsze. Warto w tym miejscu podkreślić, że grupa entuzjastów ballad tworzyła dla młodych swoisty azyl, wokół którego gromadzili się krzewiciele i zwolennicy nowości literackich. Azyl ten zapewniał członkom tej grupy akceptację oraz zrozumienie, a równocześnie pozwalał na zachowanie indywidualności, motywując tym samym do czynnej manifestacji swoich poglądów. Wczesnoromantyczni poeci i krytycy piszący o ówczesnej modzie zazwyczaj podkreślali pośpiech młodzieży, ich gorączkowe „rzucanie” się na ballady, chęć natychmiastowej publikacji swoich dzieł.

W niniejszym podrozdziale poddam refleksji przede wszystkim właśnie opinie dotyczące młodego wieku twórców ballad, ponieważ to właśnie one przyczyniły się do ugruntowania przekonania o grafomańskim wymiarze „balladomanii”. Zastanowię się również nad korelacją zachodzącą pomiędzy młodym wiekiem wczesnoromantycznych balladystów a zjawiskiem mody. Mimo wszystko to w końcu zaangażowanie młodzieży oraz ich uwielbienie dla nowości sprawiło, że moda literacka zaczęła żyć własnym życiem.

Na temat romantycznej młodości oraz jej znaczenia napisano wiele⁵²⁷. Dla potrzeb niniejszych rozważań warto jednak przypomnieć kilka istotnych kwestii. Nie ulega wątpliwości, narodzinom „balladomanii” towarzyszył proces przyznania młodości szczególnej „roli kulturowej”⁵²⁸:

Młodzież zyskuje świadomość swej historycznej roli, co pozwala jej wystąpić po raz pierwszy zbiorowo i manifestacyjnie jako pokolenie o własnym programie. Pokolenie romantyczne jest pierwszym zbuntowanym pokoleniem świadomym swej roli⁵²⁹.

Młodzi ludzie, których balladowe debiuty przypadły na pierwszą połowę XIX wieku, byli świadomi swojego buntu oraz zachodzącej rewolucji pokoleniowej. Według

⁵²⁶ M. Janion, dz. cyt., s. 119.

⁵²⁷ Zob.: A. Kamiński, *Polskie związki młodzieży w pierwszej połowie XIX wieku*, t. 2: 1804-1831, Warszawa 1963; A. Kijowski, *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972; Z. Jabłońska-Erdmanowa, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX wieku*, Wilno 1931; M. Peyre, *Pokolenia literackie*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973; A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962; K. Wyka, *Pokolenie literackie*, Kraków 1977; M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 1981; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

⁵²⁸ M. Piwińska, *Młodość*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 566.

⁵²⁹ Tamże.

słów Marty Piwińskiej młodzież miała od tej pory „obowiązek być zbuntowaną i okazywać wrogość wobec zastanej kultury”⁵³⁰. Ponadto należy zgodzić się ze słowami Marii Janion wspominającej o „kulcie grupy”⁵³¹, dzięki której młodzież mogła osiągnąć „samoświadomość, a także [...] przeciwstawić się obcemu i wrogiemu światu”⁵³². Właśnie taka była rola społeczności uformowanej przez młodych autorów ballad – udzielanie sobie wsparcia, propagowanie nowości, skruszenie zastanego systemu literackiego. Jak wiadomo z dotychczasowych rozważań, moda zawsze idzie w parze z młodością, jedno zjawisko wynika z drugiego. O ich wpływie na życie literackie decyduje intencjonalność (to świadome ukierunkowanie swoich zainteresowań literackich jest równie ważne przy wyborze wzoru literackiego). Chodzi tutaj o świadomość pokoleniową, o której pisała Piwińska oraz o celowość działania. Pierwsze pokolenie romantyków zdawało sobie sprawę z własnego potencjału, traktowało młodość jako „wartość bezwzględną”⁵³³. Równie świadomie sięgało po balladę jako gatunek nowy i kontrowersyjny. Zmian w zastanym systemie może dokonać nie tylko młodzieńczy zapal, ale także otwartość na nowości i innowacje, gotowość do ich adaptacji oraz „przemawianie w liczbie mnogiej”⁵³⁴. Z perspektywy „balladomanii” ten pokoleniowy głos jest niezwykle istotny, ponieważ daje asumpt do naśladowania konkretnego wzoru literackiego – a „przy naśladownictwie grupa wspiera jednostkę”⁵³⁵.

W podrozdziale *Obrachunki arytmetyczne z „balladomanią”* zanalizowałam, jaki był rzeczywisty wiek ówczesnych entuzjastów ballady. Mając w pamięci przedstawione tam konkluzje, pragnę zwrócić uwagę, że zaprezentowane w tabeli dane liczbowe wskazują na to, że twórcami ballad rzeczywiście byli ludzie młodzi, jednak młodość ta była rozumiana dosyć szeroko, a więc od okresu adolescencji do dojrzałej młodości (oczywiście z wyjątkiem czterech autorów debiutujących powyżej trzydziestego piątego roku życia, a więc w „wieku średnim”⁵³⁶). Na różnorodność wiekową ówczesnych poetów zwrócił uwagę również Jan Stanisław Bystron:

Bardzo rozmaicie wygląda też układ klas wiekowych wśród zwolenników rozmaitych prądów literackich; są kierunki, które grupują przede wszystkim młodych, są też takie, które chyba tylko

⁵³⁰ Tamże, s. 567.

⁵³¹ M. Janion, dz. cyt., s. 118.

⁵³² Tamże.

⁵³³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 566.

⁵³⁴ Tamże.

⁵³⁵ G. Simmel, *Z psychologii mody. Studium psychologiczne*, [w:] *Pisma socjologiczne*, wstęp J. Szacki, Warszawa 2008, s. 156.

⁵³⁶ D. Becelewska, dz. cyt., s. 248.

młodych skupiają [...]. To powszechnienie znane, że młodzi są zwolennikami i protagonistami nowych prądów, których starsze pokolenie nie uznaje, często także nie rozumie⁵³⁷.

Autor przytoczonych słów podkreślił, że „układ klas wiekowych”⁵³⁸ wśród protagonistów określonego nurtu literackiego może być różnorodny, ale z wyraźną przewagą ludzi młodych. Takie same wnioski można wysnuć po analizie danych zaprezentowanych w tabeli nr 6. Entuzjaści wczesnoromantycznej ballady rekrutowali się głównie z pokolenia rówieśników Mickiewicza, choć byli wśród nich także pisarze starsi.

Rozbieżności pomiędzy pokoleniem młodym a starszym dotyczyły nie tylko różnicy wieku, widoczne były także (a może przede wszystkim) w światopoglądzie oraz gustach literackich wykształconych w dużej mierze przez nauczycieli (np. Euzebiusza Słowackiego, Leona Borowskiego, Alojzego Osieńskiego), mentorów (np. Juliana Ursyna Niemcewicza), krytyków (np. Michała Grabowskiego) oraz rówieśników z grupy (np. Tomasza Zana, Jana Czeczota, Adama Mickiewicza). Problem ten szczegółowo omówiła Monika Stankiewicz-Kopeć w monografii *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*. Według badaczki nie miały wpływu na kształtowanie zarówno gustów literackich, jak i ciekawości młodych romantyków, miała oczywiście szkoła: to właśnie uczelnie narzucały swoim studentom „style obioru” literatury⁵³⁹. Nauczyciele odgrywali zaś rolę autorytetów oraz inspiratorów, często oceniali pierwsze poetyckie próby swoich uczniów⁵⁴⁰. Znaczenie szkoły w kształtowaniu młodzieńczych gustów literackich było więc niebagatelne:

Ciekawość literacką organizuje bardzo wyraźnie szkoła; z jednej strony zadowala ona częściowo zaciekawienie uczniów, z drugiej zaś wpływa wydatnie na ich rozbudzenie i zorientowanie w określonym kierunku. W rezultacie mamy zjawisko bardzo powszechne i zupełnie zrozumiałe: wykształcenie szkolne ciąży na kierunku zamiłowań literackich tych, którzy je przechodzili⁵⁴¹.

Młodzieńcza edukacja wczesnoromantycznych poetów wyraźnie odbiła się na ich późniejszych zainteresowaniach balladowych. Jej echa są dostrzegalne między innymi w zamiłowaniu do lektur zagranicznych, w tłumaczeniu poszczególnych tekstów oraz w przekonaniu o szczególnej roli geniuszu w procesie twórczym. Przykładem ilustrującym znaczenie szkoły może być wpływ nauczycieli – Euzebiusza Słowackiego oraz Leona Borowskiego – na poglądy młodych filomatów. Według Stankiewicz-Kopeć uczniom

⁵³⁷ J. S. Bystron, dz. cyt., 145-146.

⁵³⁸ Tamże.

⁵³⁹ M. Stankiewicz-Kopeć, dz. cyt., s. 24.

⁵⁴⁰ Tamże.

⁵⁴¹ J. S. Bystron, dz. cyt., s. 104.

wileńskim, ukształtowanym przez Słowackiego i Borowskiego, szczególnie bliskie były wspomniane już zagadnienia „geniuszu i natchnienie poetyckiego”⁵⁴²:

Filomaci cenili status literata, zabiegali o publikację, otaczali uznaniem bardziej utalentowanych członków związku, toteż obdarzony talentem Mickiewicz od razu stał się obiektem baczniejszej uwagi, a niebawem także autorytetem w sprawach literackich⁵⁴³.

Legenda Mickiewicza, kształtująca się jeszcze przed wydaniem *Ballad i romansów* oraz „nobilitacja profesji poety”⁵⁴⁴, stanowią preludium do fascynacji opisanej w poprzednim podrozdziale. Trudno nie zgodzić się ze słowami badaczki piszącej, że „Borowski, sam nie będąc romantykiem [...] niejako torował drogę wileńskiemu ruchowi romantycznemu”⁵⁴⁵. Proces ten mógł mieć miejsce właśnie dzięki niektórym postawom wpajanych młodym uczniom przez ich nauczyciela; chodzi tutaj między innymi o wspomniane już znaczenie geniuszu i natchnienia poetyckiego. Za niezwykle istotny dla rozważań dotyczących wpływu edukacji na wileńską młodzież należy uznać fakt uznania żywionego przez Borowskiego dla literatury niemieckiej⁵⁴⁶, którą młodzi autorzy ballad bardzo chętnie naśladowali. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że najpłodniejsi i najbardziej oryginalni z poetów, a więc Mickiewicz i Odyniec, kształcili się właśnie w Wilnie.

Na młodych twórców zdobywających wykształcenie w Krzemieńcu największy wpływ wywarł natomiast Euzebiusz Słowacki (wzbudzający w uczniach zainteresowanie między innymi dumami Niemcewicza⁵⁴⁷) oraz Alojzy Osiński. Szczególnie rola drugiego z wymienionych nauczycieli była dla uczniów znacząca, ponieważ to właśnie on dogłębnie zapoznał ich z literaturą klasyczną oraz „rozbudził [...] zapal przekładowy”⁵⁴⁸. Zachęcał także „do poetyzowania”⁵⁴⁹. Co ciekawe, najwięcej autorów ballad wywodziło się właśnie z grona uczniów Liceum Krzemienieckiego (np. Stefan Witwicki, Józef Korzeniowski, Jan Kazimierz Ordyniec), jednak nie byli oni tak produktywni w kwestii balladowej materii, jak uczniowie wileńscy.

Za kolejny istotny element krzemienieckiego przygotowania do dojrzałości literackiej można uznać fascynację słowiańszczyzną oraz ludowością:

⁵⁴² M. Stankiewicz-Kopeć, dz. cyt., s. 48.

⁵⁴³ Tamże.

⁵⁴⁴ Tamże.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 47.

⁵⁴⁶ Tamże.

⁵⁴⁷ Tamże, s. 134.

⁵⁴⁸ Tamże, s. 126.

⁵⁴⁹ Tamże, s. 124.

Najbardziej spektakularnym wyrazem zainteresowań młodych publicystów tą kwestią jest zamieszczone w 1818 r. w „Ćwiczeniach Naukowych” tyleż nowatorskiej, co i kontrowersyjnej rozprawy Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*⁵⁵⁰.

Wdrażanie ludowej estetyki należy utożsamić z osławianiem nowych wątków literackich – gdy młodzi uczniowie szkoły w Krzemieńcu zaczęli podbijać Warszawę, tematyka ta była im już dobrze znana, ponadto odpowiadała zainteresowaniom wykształconym jeszcze za czasów szkolnych.

Uczniowie szkoły w Humaniu dzielili się swoimi kolegami entuzjazm translatorski, który wzbudzał w nich z kolei Klemens Hryniewiecki⁵⁵¹. Mentor młodego Józefa Bohdana Zaleskiego nagradzał najlepsze tłumaczenia drukiem w „Dzienniku Wileńskim”, którego redaktorzy często dołączali do opublikowanych fragmentów pochlebne komentarze⁵⁵². Dodatkowo Zaleski wraz z Sewerynem Goszczyńskim wymieniali się dziełami poetyckimi zagranicznych autorów, między innymi balladami Schillera i dumami Osjana⁵⁵³. Poznanie literatury europejskiej było tak samo ważne dla kształtowania czytelniczych nawyków, jak ćwiczenia translatorskie czy też zainteresowanie ludem i jego twórczością. Wszystko to otwierało przed przyszłymi autorami ballad zupełnie nowe możliwości, pokazywało również, że istnieją wzory inne niż klasyczne. Ukształtowana w ten sposób otwartość na nowości musiała w końcu zaowocować⁵⁵⁴.

Środowisko zachęcające do twórczej aktywności oraz młody wiek debiutujących poetów miały spore znaczenie dla kształtowania ich gustów literackich. Młodzi poeci, poprzez dzielenie się balladowymi tekstami oraz publikację własnych prób poetyckich czy to na łamach prasy, czy w tomach poetyckich, wzajemnie się inspirowali. Nie tylko szkoła stwarzała im „odpowiednie okazje i okoliczności”⁵⁵⁵, w dużej mierze inspirowali się oni wzajemnie. Wpływ nawyków czytelniczych i pisarskich wpajanych uczniom przez nauczycieli bardzo wyraźnie zarysowuje się w ich późniejszej balladowej poezji. Popularne były przekłady, szczególnie ballad niemieckich, osławianych już w latach szkolnych. Wielkie znaczenie miało również kształtowanie postaw światopoglądowych oraz uzyskiwanie przez młodych samoświadomości literackiej, co doprowadziło do

⁵⁵⁰ Tamże, s. 169.

⁵⁵¹ J. Tretiak, dz. cyt., s. 38.

⁵⁵² Tamże, s. 29.

⁵⁵³ Tamże, s. 44.

⁵⁵⁴ Jak dowodzi S. Golka, „otoczenie kulturowe może [...] wpływać inspirująco na twórczość poprzez stwarzanie odpowiednich okazji i okoliczności”. S. Golka, dz. cyt., s. 69.

⁵⁵⁵ Tamże.

późniejszego „upodobania” sobie gatunku ballady i wybuchu wczesnoromantycznej mody literackiej. Okazuje się, że większość zjawisk mających wpływ na rozwój i dynamizm „balladomanii” (np. fascynacja wzorem, otwartość na nowości literackie, chęć szybkiego debiutu oraz aktywnego uczestniczenia w nowym zjawisku), posiada swoje korzenie właśnie w czasach szkolnych młodych romantyków: wtedy to w każdym człowieku kształtuje się tożsamość oraz potrzeba poszukiwania nowych wartości i idei⁵⁵⁶.

Zastanówmy się teraz, w jaki sposób uczestnicy wczesnoromantycznej mody literackiej odnosili się do wieku autorów ballad oraz w jakich kategoriach traktowali typowe dlań reakcje na literacką nowość. Według klasyków oraz niektórych romantyków wczesnoromantyczna młodość cechowała się przede wszystkim pośpiechem, niecierpliwością, burzliwością uczuć oraz bezkrytycznym uwielbieniem dla nowości – właśnie takie poglądy dominowały w ówczesnych pamiętnikach. Aby uczynić zadość założeniom niniejszego wywodu, w pierwszej kolejności poddam analizie wspomnienia spokrewnionych ze sobą zwolenników „klasyczości”, Kajetana Koźmiana oraz Andrzeja Koźmiana (czyli ojca i syna). Zestawienie to nie jest przypadkowe. Obaj autorzy wyrażali się o balladach raczej w ambiwalentny sposób, jednakże w ich postawach można dostrzec dwa różne spojrzenia na innowacje wprowadzane przez Mickiewicza.

Ciekawe uwagi temat młodości wczesnoromantycznych poetów znajdują się we wspomnieniach Kajetana Koźmiana. Oto w jaki sposób klasyk opisał pojawienie się dzieł Mickiewicza:

Zjawił się więc i u nas wkrótce, na Litwie niezaprzeczalnie wielki wieszcz, uczeń, a raczej mistrz nowej szkoły, Adam Mickiewicz. Wielbiciel wszystkich angielskich i niemieckich poetów, odrzucający w początkach całą klasyczną a szczególnie francuską literaturę, zaczął od rozpoczęcia walki z Śniadeckimi. Wywrócił od razu całą literaturę klasyczną na Litwie, leciały spod jego pióra jak grad ballady i poematy w nowej formie pisane, i rozognił umysły młodzieży⁵⁵⁷.

Według Koźmiana rola Mickiewicza posiadała dwojaki wymiar – z jednej strony żywił on uwielbienie dla wzorów niemieckich i angielskich, z drugiej natomiast sam był obiektem uwielbienia. Litewski poeta został tu przedstawiony jako swoisty rewolucjonista „odrzucający [...] całą klasyczną [...] literaturę”, „rozogniający umysły młodzieży”⁵⁵⁸, który „wywrócił [...] całą literaturę klasyczną”⁵⁵⁹. Wszystkie te sformułowania kojarzą się z czynami gwałtownymi i radykalnymi, charakterystycznymi dla młodego wieku.

⁵⁵⁶ D. Becelewska, dz. cyt., s. 199.

⁵⁵⁷ K. Koźmian, dz. cyt., s. 397-398.

⁵⁵⁸ Tamże.

⁵⁵⁹ Tamże.

Mickiewicz, będący jednocześnie zwolennikiem i mistrzem nowego prądu, zapoczątkował według słów Koźmiana literacką rewolucję. Nie ma tutaj mowy o stopniowym rozluźnianiu dotychczasowych literackich tradycji: prezentacja nowości miała przebiegać gwałtownie, wśród burzliwych dyskusji i namiętnego uwielbienia publiczności. W opinii Koźmiana Mickiewicz pisał swoje utwory w pośpiechu – „leciały spod jego pióra jak grad ballady”⁵⁶⁰ – dając tym samym niedobry przykład swoim młodym naśladowcom. Szybkość i pośpiech są więc pierwszoplanowymi cechami młodości. Nie zapominajmy jednak, że to właśnie „rozognione umysły młodzieży” sprawiły, że ballada stała się gatunkiem żywym, „balladomania” natomiast – zjawiskiem dynamicznie się rozwijającym.

W dalszej części swoich wspomnień Koźmian pisze:

Młódź więc wileńska i krzemieniecka rzuciła się w ślady za reformatorem, niepamiętna, że *quod licet Iovi, non licet bovi*. Co tylko było w Warszawie Litwinów i krzemieńczanów, a na ich czele Walerian Krasiński, Odyniec, Ordyniec, roznosili ballady, *Wallenroda* itp., które młódź chciwie czytała i sami próbowali puszczać się w ślady za Mickiewiczem, przesadzający tylko jego sposób pisanie⁵⁶¹.

Po raz kolejny pojawiło się znamienne określenie odbiorców poezji Mickiewicza – była to „młódź”⁵⁶² rzucająca się „w ślady za reformatorem”⁵⁶³. Koźmian sprecyzował nawet, z których szkół pochodzili młodzi naśladowcy litewskiego poety – była to młodzież krzemieniecka i wileńska. „Rzucanie” się na ballady, „roznoszenie” ich oraz „chciwe czytanie”⁵⁶⁴, wszystko to dowodzić miało pośpiechu i gwałtowności. Faktycznie, młodzież chciała nie tylko szybko poznać nowość, także dostroić do niej swoją własną twórczość. Autorzy ballad traktowali dorównanie wzorowi bardzo ambicjonalnie, niczym wyzwanie, któremu muszą sprostać. Najlepszą tego egzemplifikacją jest fragment *Listów z podróży* Odyńca:

Przekłady Żukowskiego to są arcydzieła. Nade wszystko zaś korcą mnie ciągle jego przekłady ballady Waltera Skotta *Wieczór przed Ś. Janem*, który mam za lepszy od mego i nie będę miał spokojności, aż mój kiedyś do tegoż kamertonu dostroję⁵⁶⁵.

Ambicja oraz brak „spokojności” to również cechy charakterystyczne dla młodego człowieka. Szczególnie istotne zdaje się w tym przypadku pragnienie dorównania wzorowi, a jak wiadomo, aby osiągnąć doskonałość, należy trenować. Stąd owo

⁵⁶⁰ Tamże.

⁵⁶¹ Tamże, s. 398.

⁵⁶² Tamże.

⁵⁶³ Tamże.

⁵⁶⁴ Tamże.

⁵⁶⁵ A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 3, Warszawa 1885, s. 264.

gorączkowe „roznoszenie ballad”, które według Koźmiana doprowadziło wielu młodych poetów do upadku, ponieważ (chcąc osiągnąć swój ideał estetyczny) „przesadzali sposób pisania”⁵⁶⁶ Mickiewicza. Koźmian skonstatował, iż litewski poeta tak bardzo zawładnął umysłami poetów, że porzucili oni wzory klasyczne. Oto kolejna cecha mody literackiej – gwałtowne odrzucenie starych zasad oraz całkowite oddanie się nowości:

W młodzieży do tego stopnia wrzał zapał za nowością, za postępem, że nie tylko Horacjusza polskiego nie słuchano, lecz z rzymskiego szydzić zaczęto; nazywano go Flakkiem, w podobieństwie do słowa polskiego flak, wyśmiewano jego prawidła. Łatwym było do przewidzenia, że ten mylny a namiętny sposób pojmowania reformy wcześniej czy później musi doprowadzić do zamętu umysłów i do anarchii⁵⁶⁷.

Zapatrzona w nowość młodzież nie słuchała nie tylko „Horacjusza polskiego” (a więc Osińskiego, który „otwarcie walczył za klasycznymi wzorami”⁵⁶⁸), zaczęła wyśmiewać się nawet z Horacjusza rzymskiego, co dla klasyka było nie do przyjęcia. Z przytoczonego tutaj fragmentu *Pamiętników*... można wywnioskować, że ich autorowi nie przeszkadzała sama reforma oraz pojawienie się nowości, ale właśnie gorączkowe reakcje odbiorców, radykalne odrzucanie przez nich tradycji. W młodych ludziach „wrzał zapał za nowością”⁵⁶⁹, traktowali oni zachodzące zmiany niezwykle emocjonalnie, wręcz namiętnie, co według Koźmiana musiało doprowadzić do anarchii. „Mickiewicz poruszał [...] umysłami młodzieży na całej przestrzeni ziemi polskiej”⁵⁷⁰ – słowa te wcale nie były przesadą. Z przeprowadzonej wcześniej analizy ilościowej oraz z podrozdziału dotyczącego fascynacji *Balladami i romansami* jasno wynika, że utwory te rzeczywiście zawładnęły umysłami młodych poetów, którzy nie tylko zaczytywali się w Mickiewiczowskich tekstach, ale także pisali swoje własne utwory, które następnie drukowali w prasie lub na kartach osobnych tomików poetyckich, dając tym samym wyraz swojej fascynacji.

Nieco inna ocena tamtych wydarzeń pojawiła się w *Pamiętnikach z dziewiętnastego wieku* Andrzeja Koźmiana. Z jednej strony dostrzegł on uwielbienie młodzieży dla twórczości Mickiewicza, jednakże w przeciwieństwie do swojego ojca zdawał się rozumieć rolę młodości jako ogniwa łączącego litewskiego poetę z jego naśladowcami. Koźmian-syn, wiekowo bliższy wczesnoromantycznym poetom, rozumiał także rolę autora *Świtezianki* w ówczesnej rewolucji literackiej:

⁵⁶⁶ K. Koźmian, dz. cyt., s. 398.

⁵⁶⁷ Tamże, s. 400.

⁵⁶⁸ Tamże, s. 399.

⁵⁶⁹ Tamże, s. 400.

⁵⁷⁰ Tamże, s. 398.

Znalazła też w owym czasie młodzież tłumacza swoich wyobrażeń i uczuć w powstającym w olbrzymiej postaci wieszczu litewskim, Adamie Mickiewiczu. Skoro też tylko pierwszymi odezwał się pieśniami, wydała okrzyk uniesienia, otoczyła go uwielbieniem. To żywe zajęcie, jakie Mickiewicz zaraz z początku obudził, dziwiło, gniewało, oburzało poważnych mistrzów, poetów, literatów, którzy w nim tylko młodego, niewydoskonalonego, zuchwałego poetę i pisarza upatrywali, a nie widzieli w nim organu pokolenia dorastającego⁵⁷¹.

Andrzej Koźmian w bardzo ciekawy sposób opisał znaczenie autora *Ballad i romansów* dla ówczesnej młodzieży zafascynowanej nową literaturą. W opinii pamiętnikarza dzieła Mickiewicza stanowiły odpowiedź na potrzeby młodych ludzi, a sam ich autor pełnił funkcję „organu pokolenia dorastającego”, przewodnika i reformatora literackiego. Przytoczone wyżej opisy reakcji na nowość są zbliżone do opisów pochodzących z *Pamiętników*... Koźmiana-ojca: młodzież miała zareagować na nowość bardzo emocjonalnie, „wydała okrzyk uniesienia”⁵⁷². W oczach Koźmiana-syna tak gorączkowy odzew był dla starszego pokolenia po prostu niezrozumiały. Zdaniem tradycjonalistów Mickiewicz posiadał bowiem wszelkie cechy młodego i butnego człowieka – był niewydoskonalony w swoim rzemiośle, a na dodatek zuchwały. Nie dostrzegli jednak, że debiut litewskiego poety stanowił odpowiedź na potrzeby innych młodych twórców, którzy szukali nowych inspiracji. W przeciwieństwie do Koźmiana-ojca, upatrującego w nowości przede wszystkim zagrożenia dla klasycznych wzorów oraz drogę do literackiej anarchii, Koźmian-syn wskazał na najważniejsze ogniwo łączące Mickiewicza z jego odbiorcami, a więc młodość:

Po balladach poety litewskiego wysypały się liczne ballady Odyńca, Witwickiego, które były tylko cieniem ballad Mickiewiczowskich. To uwielbienie tak bezwarunkowe całej młodzieży dla autora *Dziadów* dziś łatwo da się wytłumaczyć i zrozumieć; już on wtenczas wyśpiewał był i swoje wiwaty, i swoją apoteozę młodości⁵⁷³.

Dowodem na bezwarunkowe uwielbienie młodzieży dla twórczości Mickiewicza było według Andrzeja Koźmiana pisanie i publikowanie ballad, a więc naśladowanie wzoru. Próby te uznał on za niedoskonałe, stanowiące jedynie cień ballad Mickiewicza. Należy jeszcze zaznaczyć, że autor *Pamiętników*... doskonale opisał mechanizm mody (choć z pewnością nie o modę we współczesnym rozumieniu mu chodziło), rozpoczynającej się od fascynacji danym wzorem oraz identyfikacji z nim, a następnie objawiającej się w jego naśladowaniu. Pokoleniowa różnica w pojmowaniu roli młodości

⁵⁷¹ A. Koźmian, dz. cyt., s. 248.

⁵⁷² Tamże.

⁵⁷³ Tamże, s. 47.

jest znaczna: według Koźmiana-ojca Mickiewicz „wywrócił [...] całą literaturę klasyczną”⁵⁷⁴, natomiast w mniemaniu Koźmiana-syna „wyśpiewał [...] i swoje wiwaty, i swoją apoteozę młodości”⁵⁷⁵.

Jak widać, dla młodych poetów Mickiewicz stanowił swojego rodzaju medium przekazującym innowacyjne rozwiązania literackie oraz wartości estetyczne, z którymi mogli się utożsamiać. Jednocześnie odgrywał on rolę najważniejszego ogniwa spajającego grupę autorów ballad, motywując ich tym samym do czynnego uczestniczenia w modzie. Pisz dalej Koźmian:

Wielbiciel młodości podbił całą młodzież, a dogadzając jej usposobieniu burzliwemu, [...] stał się jej przywódcą i wieszczem ubóstwionym⁵⁷⁶.

To oczywiste, że „wielbiciel młodości podbił całą młodzież”, wyrażał bowiem jej potrzeby, dogadzał jej „usposobieniu burzliwemu”⁵⁷⁷, dzięki czemu stał się przywódcą grupy poetów, przez którą był uwielbiany. W ten sposób powstała społeczność młodych wielbicieli ballad, zafascynowanych wzorem i pragnących go powielać.

W relacjach Koźmiana-ojca i Koźmiana-syna pojawiło się wiele ciekawych, choć niekoniecznie tożsamyh spostrzeżeń. Pomimo różnic w opisywaniu i interpretowaniu wczesnoromantycznych przemian literackich obaj autorzy dostrzegli bardzo ważną dla niniejszych rozważań zależność pomiędzy wiekiem twórców ballad a wybuchem mody. Przy czym młodszy z autorów pojmował przede wszystkim fakt, że Mickiewiczowska „apoteoza młodości”⁵⁷⁸ pozwoliła entuzjastom ballady utożsamiać się nie tylko z osobą autora *Świtezianki*, ale także z literackimi nowościami, w których propagowaniu chcieli uczestniczyć. Starszy z Koźmianów, owszem, podkreślił rolę Mickiewicza jako przywódcy romantycznego ruchu, porywającego swoimi balladami rzesze młodych ludzi. Jednakże w jego *Pamiętnikach*... przeważały obawy o to, w jaki sposób emocjonalne reakcje młodzieży, gwałtowne odrzucenie klasycznych wzorów oraz bezkrytyczne uwielbienie dla nowości wpłyną na rozwój literatury. Koźmian-syn, wiekowo bliższy balladowemu pokoleniu, pomimo krytyki wymierzonej przeciwko naśladowcom Mickiewicza, zdawał się rozumieć rolę młodości oraz towarzyszącą jej rewolucję literacką. Ta subtelna różnica w postawach ojca i syna dowodzi, że każda nowość (w tym przypadku ballada) musi

⁵⁷⁴ K. Koźmian, dz. cyt., s. 397.

⁵⁷⁵ A. Koźmian, dz. cyt., s. 248.

⁵⁷⁶ Tamże.

⁵⁷⁷ Tamże.

⁵⁷⁸ Tamże.

pojawić się w odpowiednim czasie i odpowiednim momencie, inaczej nie zostanie zauważona. W moim przekonaniu właśnie tak stało się z „protoballadowymi” utworami Niemcewicza, który był przecież faktycznym twórcą wzoru. Jego utwory, pomimo swej rewolucyjności, nie trafiły na podatny grunt, ponieważ ich publikacja przypadła na czasy, w których większość romantyków była jeszcze dziećmi (np. Mickiewicz miał pięć lat) lub jeszcze się nie narodziła. Pokolenie otwarte na literackie nowości, do którego Niemcewiczowskie dzieła były zaadresowane, musiało dopiero dorosnąć.

Poeci tworzący grupę krzewicieli literackich nowości zapewniali sobie wzajemnie wsparcie oraz zrozumienie (świadczy o tym bogata korespondencja filomatów), a ich społeczność spajała balladowa moda. Młodość, jako jeden z jej ważnych aspektów, posiadała dla nich szczególne znaczenie, gdyż była ona synonimem uczuć oraz autentyczności „przypisanej [...] do wieku młodzieńczego”⁵⁷⁹. Burzliwe emocje, tak niepokojące klasyków, dla młodych stanowiły bardzo ważny impuls. Wspominał o tym m.in. Franciszek Salezy Dmochowski (urodzony w 1801 roku!), który – mimo przywiązania do klasycystycznej formacji estetycznej – nie mógł wyzbyć się sympatii dla Mickiewicza:

Wzory od najmłodszych lat czytane, dotychczasowe próby moje, ciągnęły mię ku stronie klasyków; lecz młodzieńcze uczucie, wolne od przesądu, zrzędało, żem z zapalem i silnym zajęciem czytał twory Mickiewicza⁵⁸⁰.

W przytoczonym fragmencie *Wspomnień...* Dmochowski przyznał, że do utworów Mickiewicza ciągnęło go przede wszystkim „młodzieńcze uczucie, wolne od przesądu”, a więc szczere i autentyczne. To samo uczucie sprawiało, że nowości literackie czytał „z zapalem i silnym zajęciem”. Ów entuzjazm, kojarzący się z pośpiechem, uniesieniem, uwielbieniem oraz omówioną już fascynacją, stanowi kolejną cechę młodości (a tym samym – mody literackiej). Co ciekawe, „zajęcie”, o którym wspomniał Dmochowski, „rozszerzało się nawet aż do jego naśladowców”⁵⁸¹. Wynika z tego, że fascynacja zatoczyła wśród młodzieży szeroki krąg, zarażając odbiorców nowości zapalem oraz chęcią uczestniczenia w nowym zjawisku. O pośpiechu i zapale wspomniał również Witwicki w artykule zatytułowanym *Co się u nas działo w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat dziesięciu*. Autor skrytykowanych *Ballad i romansów z*

⁵⁷⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 118.

⁵⁸⁰ F. S. Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku*, Warszawa 1858, s. 250.

⁵⁸¹ Tamże.

perspektywy niemal dwóch dekad (artykuł został wydany w 1844 w zbiorze *Wieczory pielgrzyma*) opisał młodzieńczą euforię w następujący sposób:

Znajdowaliśmy w poezjach niemieckich rozmaite powiastki gminne, noszące tytuł ballad. O balladach nikt dotychczas w Polsce nie słyszał, nie było zatem czego czekać: uderzyliśmy wszyscy w ballady!⁵⁸²

Z powyższego cytatu wynika, że już samo określenie „ballada” było dla młodych romantyków nowością (wszak Niemcewicz bardzo rzadko kwalifikował swoje teksty jako „ballady”). Młodzi poeci „uderzyli” w nowość, co znowu kojarzy się z gwałtownością, działaniem szybkim i nieprzemyślanym, charakterystycznym dla młodego wieku. Poeci mieli zatem gwałtownie rzucać się na uwielbiony wzór, pisać szybko i równie szybko publikować swoje dzieła. Witwicki przyznawał, że on także uległ pośpiechowi, chciał bowiem uczestniczyć w tym, w czym uczestniczyli wszyscy młodzi autorzy – pragnął stać się częścią nowego zjawiska. Najlepszym przykładem gorączkowej chęci uczestniczenia w modzie jest poniższa jego relacja, w której krytycznie pisał o samym sobie:

[...] jeden z małoletnich romantyków, Witwicki, odstawił ich aż dwa tomików: pełnych niesmaku i niedbałości, a które po części układał w drukarni, to jest nie dając sobie ani chwili czasu do namysłu i rozważ. Cokolwiek mógłby on względem tego dziś powiedzieć, to ani ówczesna jego młodość, ani nadzwyczajny a naganny pośpiech nie czynią owej ramoty lepszą i znośniejszą⁵⁸³.

Autor przyznał, że układał niektóre ballady w drukarni, a więc w warunkach niesprzyjających ani literackiej kreatywności, ani dokładności. Sam określił swoje postępowanie mianem „naganego pośpiechu”, który był podstawową przyczyną powstania tak niedobrej poezji. Należy jednak pamiętać, że Witwicki pisał te wspomnienia ze znacznej perspektywy czasowej i z dużym dystansem emocjonalnym, jego podejście było więc zupełnie inne od tego, które reprezentował w młodości – bardziej racjonalne i krytyczne. Jak pamiętamy, młody Witwicki chciał jak najszybciej stać się poetą-balladystą, natomiast już jako człowiek dojrzały mógł jedynie ostrzegać młodych przed popełnieniem podobnego błędu: „niech przynajmniej służy za przestrożę inszym, iżby się zbyt wcześnie i płocho do druku nie rwali”⁵⁸⁴.

Przestroga ta stanowi kwintesencję różnicy pokoleniowej – młodzi literaci, dzięki swojej zuchwałości, pośpiechowi i tendencji do namiętnej fascynacji, byli otwarci na nowości i egzotykę. Dzięki nim moda na ballady stała się zjawiskiem dynamicznym, które

⁵⁸² Witwicki S., *Co się u nas działo w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat dziesięciu*, [w:] *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Paryż 1844, s. 189.

⁵⁸³ Tamże, s. 189.

⁵⁸⁴ Tamże, s. 189-190.

ożywiało zastaną rzeczywistość. Jednakże poprzez pochopne działania narażali się też na kompromitację (jak to było w przypadku Witwickiego). Starsi literaci natomiast (jak np. Kajetan Koźmian), dzięki swojej zachowawczości i ostrożności dostrzegali zagrożenia mogące wynikać z przyjęcia przez młodych tak radykalnych stanowisk. Oba te bieguny równoważyły się i uzupełniały, podobnie jak opisane wcześniej różne reakcje na modę – fascynacja i niechęć.

Młodość i moda są nierozłączne: wiek poetów, charakterystyczne dlań cechy oraz literackie nawyki wpojone w czasach szkolnych stanowiły bardzo ważny asumpt dla wybuchu i rozwoju „balladomanii”. Przytoczone w tymże podrozdziale najważniejsze cechy typowe dla młodego literata uczestniczącego w modzie, a więc pośpiech, gorączkowość i gwałtowność, zostały zauważone przez krytykę literacką i traktowane w kategorii defektu. Niektórzy obawiali się wpływu nowej literatury na umysły młodych (taki niepokój wyraził np. Koźmian-ojciec, Osiński, a nawet Dmochowski w przywołanym już artykule pt. *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*) oraz na rozwój literatury. Wynikało to z faktu, że „balladomanię” kojarzono przede wszystkim z młodym wiekiem jej uczestników, a więc z pośpiechem, który z kolei implikował niedoskonałość (może nawet mierność) publikowanych ballad. Wspomniany pośpiech w tworzeniu i publikacji utworów musiał oburzać klasyków, w których środowisku „do mistrzostwa dochodziło się [...] w dojrzałym wieku”⁵⁸⁵.

Podsumowując przeprowadzone rozważania, można jednoznacznie stwierdzić, że to właśnie młodość (obok fascynacji i naśladowania) oraz jej cechy współtworzyły zjawisko „balladomanii”, gdyż bez emocjonalnego odbioru nowości, gorączkowego pisanie coraz to nowych ballad oraz szukania możliwości szybkiego ich wydania nie moglibyśmy w ogóle mówić o modzie na ten rodzaj literatury. Wczesnoromantyczni poeci, wzajemnie wspierający swoje działania, odnaleźli w środowisku entuzjastów swoisty „azyl”, natomiast utworzona przez nich grupa wielbicieli literackich innowacji pomogła im odszukać ich własne „miejsce w społeczeństwie”⁵⁸⁶. To właśnie „górna i durna” młodość pierwszego pokolenia romantyków nie tylko zagwarantowała balladzie popularność. Poprzez „granice zakreślone przez polskie pokolenie geniuszy”⁵⁸⁷ została ukształtowana następna generacja poetów romantycznych.

⁵⁸⁵ J. S. Bystron, dz. cyt., s. 146.

⁵⁸⁶ M. Janion, dz. cyt., s. 116.

⁵⁸⁷ Tamże, s. 118.

Polskie i europejskie wzory balladowe

Wczesnoromantyczna „balladomania” rozpoczęła się od fascynacji wzorami. Jednym z nich były oczywiście *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza, nie możemy jednak zapomnieć o innych, równie ważnych inspiracjach. Dumy balladowe pisał i publikował dużo wcześniej Niemcewicz, a w tym samym czasie także Tomasz Zan oraz Jan Czeczot, jednak to dopiero Mickiewiczowskie utwory zostały przez ówczesnych odbiorców uznane za przełomowe. Może to być tym bardziej zaskakujące, że pełne innowacyjnych i odważnych rozwiązań były już teksty Niemcewicza: cechowały się makabrycznymi opisami oraz niekonwencjonalnymi (jak na tamte czasy) rozwiązaniami fabularnymi, które poeci lat 1822-1830 chętnie naśladowali, przekształcając je podług własnych potrzeb i zainteresowań.

Zabieg „modelowania” wzorów jest dla mody czymś naturalnym, w końcu sama moda cechuje się dużą dynamiką – sposoby naśladowania ulegają ciągłym przemianom, sami naśladowcy natomiast (pomimo odniesień do wzoru) poszukują nieustannie własnych rozwiązań. Powielanie schematów charakterystycznych dla ballad Mickiewicza oraz Niemcewicza można uznać za proces wielowymiarowy, dotyczył bowiem nie tylko samego gatunku ballady, ale także szczególnie popularnych motywów, rozwiązań fabularnych i właściwości stylu. Nie bez znaczenia dla twórczości wczesnoromantycznych autorów pozostawały wpływy europejskich twórców ballad, szczególnie Gottfrieda Augusta Bürgera, Friedricha Schillera, Matthew Lewisa, Thomasa Percy’ego, Wasilija Żukowskiego oraz Waltera Scotta. Za najlepszą egzemplifikację tej wielowymiarowości można jednak uznać wielokrotne wykorzystanie wątku lenorowego, który z jednej strony odsyłał do ballady Gottfrieda Augusta Bürgera, z drugiej jednak dowodził dążenia poetów do oryginalności (*Alondzo i Helena* oraz *Malwina* Niemcewicza, *Świetlana*, *Lenora* i *Adela Odyńca*, *Neryna Zana*, *Wieczór świętego Andrzeja* Witwickiego, *Halina* Boguckiego *Ucieczka* Mickiewicza – wszystkie te utwory nawiązują do niemieckiej ballady, jednakże każda z nich w zupełnie inny sposób). Najważniejszymi elementami wspólnymi tych utworów jest ich bezpośrednie lub pośrednie nawiązanie do niemieckiego oryginału oraz zachowanie pewnych cech charakterystycznych dla ballady grozy: ponura atmosfera, budowanie napięcia, rozstanie kochanków, tęsknota bohaterki, upiór powracający zza grobu.

Niezwykle istotną rolę w kształtowaniu wczesnoromantycznej mody literackiej odegrała twórczość Niemcewicza, którym inspirował się nie tylko Mickiewicz; także całe grupy młodych poetów wyraźnie nawiązywały do motywów pojawiających się w jego

tekstach. Podobną tezę wysunęła Maria Żmigrodzka w rozprawie „*Ballady i romanse*” wobec tradycji Niemcewiczowskiej, która pisała:

Jeśli filomaci mogli w którymkolwiek punkcie nawiązać do literatury Królestwa Kongresowego, to możliwość tę otwierała tylko poezja Niemcewiczowska⁵⁸⁸.

Przytoczona opinia wskazuje na istotną zależność pomiędzy wczesnoromantycznymi utworami balladowymi a twórczością Niemcewicza: jego poezja (ze względu na odważne rozwiązania, które omówię w następnym podrozdziale) była tak naprawdę jedyną, do której mogli nawiązywać twórcy nowego prądu. Warto jednak w tym miejscu podkreślić, że дума była „poprzedniczką ballady” tylko z perspektywy procesu historycznoliterackiego, ale nie z punktu widzenia rozwoju mody literackiej: pomimo oczywistych zależności między dumami a *Balladami i romansami*, to utwory Mickiewicza stanowiły w pewnym stopniu wzór niezależny od modelu Niemcewicza. Dowodem potwierdzającym taki stan rzeczy mogą być wprowadzone przez autora *Ballad i romansów* zupełnie nowe elementy, takie jak magiczna przyroda oraz wątki rusałczane, których nie znajdziemy w twórczości autora *Bajek i powieści*.

Dynamiczny charakter mody wymaga spojrzenia na opisywane tutaj wzory z perspektywy nie ewolucyjnej, lecz rewolucyjnej: oba wzory stanowią dwie, niezależne od siebie kategorie, przeskok od dumy do dumy balladowej i ballady przypominał „nie stopniową ewolucją, lecz skok, nie rozwój, lecz przesunięcie”⁵⁸⁹. Mickiewicz był oczywiście najpopularniejszym uczestnikiem mody, który dzięki swoim utworom nakierował ją na nowe tory. Ta niesztampowa, balladowa droga została wyznaczona przez wspomniane już wątki oraz motywy obecne np. w *Świteziance*, *Świtezi* czy w *Pani Twardowskiej*. Pomimo niezaprzeczalnej innowacyjności *Ballad i romansów* za autora pierwszej ballady polskiej (a więc *Alondza i Heleny*) należy uznać Niemcewicza. W tej kwestii trudno nie się zgodzić ze słowami Ignacego Górskiego:

Brunetière, pisząc o balladzie, rozróżniał dwa jej zupełnie odrębne od siebie typy: typ, ściśle określony formalnie, a reprezentowany przez trubadurów, Dantego, Eustachego, Deschamps’a – klasyczny, oraz typ angielski, niemiecki itp. – romantyczny. Pierwszej odmiany Polska nie знаła. Drugą odmianę zapoczątkował u nas Niemcewicz dumą *Alondzo i Helena* (r. 1803), opartą na balladzie angielskiej *The Suffolk Miracle*. Źródło, z którego korzystał poeta polski, jest ważnym czynnikiem przy określaniu, jaki wiersz nazwać pierwszą polską balladą. Bo już Karpiński w pieśni *O Tęczyńskim* wystąpił właściwie z balladową treścią i z balladową, w zwrotki i refren ujętą, formą. Tak, ale Karpiński nie zdawał sobie prawdopodobnie sprawy ze swego nowatorstwa.

⁵⁸⁸ M. Żmigrodzka, *Ballady i romanse*” wobec tradycji Niemcewiczowskiej, „Pamiętnik literacki”, 1959, zeszyt specjalny nr 47, s. 124.

⁵⁸⁹ J. Tynianow, dz. cyt., s. 17.

Niemcewicz zaś, mając przed oczami podczas tłumaczenia balladę angielską, miał już zupełną świadomość swego czynu literackiego⁵⁹⁰.

O pierwszeństwie Niemcewicza względem innych poetów piszących utwory „protoballadowe” przesądziła według Górskiego „świadomość [...] czynu literackiego”, a więc intencjonalne nawiązanie do konkretnych wzorów; w przypadku autora *Śpiewów historycznych* miała to być twórczość angielskich twórców. Wspomnianą „świadomość czynu literackiego” należy uznać za bardzo istotny wyróżnik wczesnoromantycznej mody literackiej – chodzi mianowicie o to, że autorzy konkretnych ballad w sposób zamierzony i celowy nawiązywali do konkretnych wzorów. Wątpliwości może jedynie wzbudzać terminologia stosowana przez Niemcewicza⁵⁹¹, który „z dwunastu swoich ballad dwie tylko – *Malwinę* i *Jest nas siedmioro* – nazwał właściwym imieniem”⁵⁹²:

„Powieść”, „ballada”, „bajka”, „duma” – pojawiają się tutaj jako gatunkowe kwalifikatory, nie zawsze znajdując uzasadnienie w literackiej formule opatrzonych nimi tekstów⁵⁹³.

Brak konsekwencji w kwestii stosowanej terminologii nie oznacza jednak, że konkretne utwory nie były balladami. Spełniały przecież wymogi tego gatunku (np. utwór *Cień Eweliny* został przez Niemcewicza nazwany bajką, jednakże jest on w gruncie rzeczy balladą, o czym świadczy między innymi „balladowa mroczność”⁵⁹⁴ oraz intencjonalne nawiązanie do tekstów Percy’ego *Fair Margaret and Sweet William* i *Margaret’s Ghost*⁵⁹⁵). Podsumowując, rola Niemcewicza w procesie kształtowania się wczesnoromantycznej mody literackiej była ogromna, to w końcu autor *Śpiewów historycznych* zaadaptował angielskie wzory oraz stworzył pierwszą balladę na polskim gruncie, co jednocześnie czyni go inicjatorem wczesnoromantycznej mody balladowej.

Niemcewicz był postacią niezwykle ważną dla literackiego świata czasów romantycznego przełomu:

Powaga Niemcewicza w Warszawie była ogromna. A. E. Koźmian w swoich wspomnieniach stwierdza, że wówczas w kraju były dwie „najsilniejsze potęgi” – [...] książę Konstanty i Niemcewicz⁵⁹⁶.

⁵⁹⁰ I. Górski, dz. cyt., s. 50.

⁵⁹¹ G. Zając, *Czuły wredylik: Twórczość poetycka Juliana Ursyna Niemcewicza*, Kraków 2015, s. 289.

⁵⁹² I. Górski, dz. cyt., s. 51.

⁵⁹³ G. Zając, dz. cyt., s. 289.

⁵⁹⁴ Tamże, s. 293.

⁵⁹⁵ Tamże, s. 291.

⁵⁹⁶ A. Bar, dz. cyt. s. 127.

Według słów Adama Bara wygłoszenie przez Niemcewicza przemówienia na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk było poprzedzone niepokojem Koźmiana, który starał się wpłynąć na treść wykładu autora *Śpiewów historycznych*⁵⁹⁷ – Niemcewicz miał wtedy podobno powiedzieć, że „gdyby Racine żył dzisiaj, inaczej by nie pisał jak Mickiewicz”⁵⁹⁸. Ostatecznie „prelekcja [...] wywarła na wszystkich głębokie wrażenie”⁵⁹⁹. Powagę Niemcewicza potwierdził także w swoich wspomnieniach Wójcicki:

Wśród tych drażliwych nieraz swarów literackich dwóch pisarzy stało niedotkniętych nigdy ostrzem pióra krytyki: Julian Ursyn Niemcewicz i Jan Woronicz. Były to dwa ogniwa duchowe łączące wiek XVIII z naszym stuleciem. Cała szkoła romantyczna miała ich w wielkim poszanowaniu i uznawała ich powagę i stanowisko wyniosłe, jakie w kole naszej społeczności zajmowali⁶⁰⁰.

Autor przytoczonych słów określił Niemcewicza mianem „ogniwa łączącego wiek XVIII” z wiekiem XIX. Podkreślił tym samym ponadczasowość oraz uniwersalność jego dzieł. Właśnie te aspekty wyróżniają każdego twórcę mody, który według Königa „przekazuje [...] w swoich dziełach [...] ducha historii, świadomie studiując dawne mody i biorąc z nich impulsy dla teraźniejszości”⁶⁰¹. Wyeksponowana została tutaj rola twórcy wzoru jako medium pomiędzy tym, co tradycyjne (i historyczne), a tym, co nowe i w pewnym sensie również obce. Właśnie taka rola przypadła Niemcewiczowi – był wspomnianym już ogniwem oraz twórcą wzoru, którego szanowali zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy balladowych nowości. Mickiewicz pełnił w tym przypadku rolę nośnika przekazującego Niemcewiczowskie motywy i konwencje swoim kolegom.

Wczesnoromantyczni poeci bardzo cenili sobie dzieła Niemcewicza. Oprócz opisanych wyżej okoliczności świadczy o tym również fakt, iż *Śpiewy historyczne* oraz *Bajki i powieści* były przez nich fundowane jako nagrody dla uczniów⁶⁰²:

U Filar[etów] ogłoszony został konkurs do napisania pieśni filareckiej. Nagroda 2 tomy Niemcewicza, termin 12 marca⁶⁰³.

Fakt ufundowania dzieł Niemcewicza jako nagrody dla autora najlepszej „pieśni filareckiej” świadczy o wielkim szacunku młodych twórców dla autora *Śpiewów*

⁵⁹⁷ Tamże, s. 128.

⁵⁹⁸ Tamże.

⁵⁹⁹ Tamże.

⁶⁰⁰ K. W. Wójcicki, *Ostatni klasyk*, s. 84.

⁶⁰¹ R. König, dz. cyt., s. 144.

⁶⁰² M. Żmigrodzka, „*Ballady i romanse*: ..., s. 125-126.

⁶⁰³ List Malewskiego do Mickiewicza, 23-24 lutego (7-8 marca) 1821, [w:] *Archiwum Filomatów*, część III, s. 173.

historycznych. I jeszcze jeden przykład: według relacji Zana on oraz Maryla Wereszczakówna uczyli się *Śpiewów historycznych* na pamięć⁶⁰⁴.

Z analizy przeprowadzonej w drugim rozdziale wynika, że młodzi poeci najchętniej nawiązywali do następujących utworów Niemcewicza: *Alondzo i Helena* (utwór inspirowany angielską balladą *Alonzo The Brave and Fair Imogene* pióra Matthew Lewisa), *Cień Eweliny* (synteza dwóch ballad Thomasa Percy'ego – *Fair Margaret and Sweet William* oraz *Margaret's Ghos*), w końcu *Malwina* (określona w podtytule jako „ballada z angielskiego”, ale stanowiąca przecież wariację na temat *Lenory* Bürgera⁶⁰⁵). Ślady inspiracji wymienionymi utworami są widoczne przede wszystkim w motywach, do których wczesnoromantyczni autorzy ballad nawiązywali (np. porwanie dziewczyny przez kochanka-upiora, sprzeniewierzenie się zasadom religii chrześcijańskiej oraz konsekwencje z tym związane, kara wymierzona z zaświatów itd.). Inspiracje czerpane przez Niemcewicza wyraźnie wiązały się z jego zainteresowaniem literaturą wyspiarską, a więc szkocką i angielską (głównie Percym oraz Lewisem, ballada zatytułowana *Jest nas siedmioro* stanowi z kolei tłumaczenie utworu Williama Wordswortha). Tym samym poeta zaadaptował obce wzory na polski grunt.

Osią fabularną tych opowieści najczęściej była tragiczna historia miłosna oraz płynące z niej konsekwencje w postaci zemsty albo śmierci kochanków. Utwory te zawierały pierwiastek ludowy, a także elementy romantyczne i sentymentalne: „ponuro-nocne sztafaje, migotliwe światła, zegary północ bijące, larwy, piekielne, poczwary”⁶⁰⁶. W balladzie pt. *Alondzo i Helena* pojawił się schemat wiarołomnej niewiasty, która przed upływem roku złamała przysięgę, składając śluby bogatemu zalotnikowi. Wiarołomstwo zostało ukarane – trup Alondza porwał piękną Helenę. Podobne motywy były obecne w balladzie zatytułowanej *Malwina*. Zaznaczmy w tym miejscu, że ballad nawiązujących do wątków lenorowych powstało w Polsce w latach 1822-1830 siedem. Niektóre z nich to dosłowne tłumaczenia niemieckiego pierwowzoru (np. *Lenora* Odyńca), inne natomiast stanowiły próbę oryginalnego podjęcia znanego wątku (np. *Świetlana* Odyńca, *Wieczór świętego Andrzeja* Witwickiego). Pragnę jednak podkreślić, że schematy fabularne obecne w utworach lenorowych pojawiały się także w balladach niemagicznych pobawionych elementu grozy (np. *Hedwiga* Fredry, *Przyłuki* Bogdaszewskiego, *Ksenor i Zelina* Witwickiego, *Wiesław i Halina* Tyszkiewicza). Formuła tych tekstów jest do siebie bardzo

⁶⁰⁴ List T. Zana do O. Pietraszkiewicza z 1820, [w:] *Archiwum Filomatów*, część II, s. 248.

⁶⁰⁵ Z. Ciechanowska, *Wstęp*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, dz. cyt., s. 9.

⁶⁰⁶ W. Bruchnalski, *Mickiewicz-Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, t. 1, Lwów 1907, s. 22.

zbliziona – kochankowie zostali rozdzieleni przez wojnę, bohaterka wyczekuje powrotu swojego ukochanego, lecz ostatecznie niefortunne zrządzania losu rozdzielają bohaterów.

Kolejny utwór Niemcewicza nawiązujący do tradycji wyspiarskiej to *Cień Eweliny*. W utworze tym pojawiło odwrócenie dotychczasowego schematu – to nie kochanek przybywa po ukochaną, lecz upiór wzgardzonej niewiasty schodzi na ziemię, aby zemścić się na swojej dawnej miłości. Młodzi poeci często i chętnie podejmowali opisane tutaj rozwiązanie fabularne, kreując je jednak według własnych potrzeb, czego dowodzi rezygnacja z elementów nadprzyrodzonych. Niekiedy nawiązywali do twórczości poetów wyspiarskich w sposób bezpośredni, np. do Waltera Scotta. W latach 1822-1830 opublikowane zostały trzy utwory stanowiące tłumaczenia jego ballad: dwie o tytule *Pielgrzym* (jedna autorstwa Odyńca, druga Zaleskiego) oraz *Matylda albo zamek Little-kot-holl* Odyńca. Chodźko z kolei przetłumaczył balladę Knoxa zatytułowaną *Łódź rybacka*, Szyrma *Córkę Ulina* Campbella, natomiast autor o inicjałach W. Sz. *Jezioro strasznych bagnisk* Moore'a. Fabuła tylko ostatniej z wymienionych ballad opiera się na wątkach magicznych, pozostałe zaś stanowią przykłady utworów pozbawianych fantastyki. Fakt ten nie powinien dziwić, w końcu w lirycznych balladach Wordswortha (a więc w utworach jednego z prekursorów angielskiego romantyzmu) dominował pierwiastek „refleksyjno-filozoficzny”⁶⁰⁷ pozbawiony wymiaru fantastycznego (taki charakter posiada choćby *Łódź rybacka* Chodźki). O wiele częściej pojawiały się nawiązania pośrednie, a więc odnoszące się do balladowych dum Niemcewicza, a nie bezpośrednio do poezji wyspiarskiej. Prawdopodobnie wynikało to z faktu, iż literaturę angielską zaczęto w Polsce przyswajać w latach 1815-1823, a więc w momencie, w którym „w Anglii dochodzi do głosu [...] drugie pokolenie romantyków”⁶⁰⁸.

Z twórczością Mickiewicza i Niemcewicza wiązało się także zainteresowanie balladami rosyjskimi (szczególnie Żukowskim) oraz niemieckimi (Schillerem i Bürgerem), które równie chętnie wówczas tłumaczono i naśladowano. Dowodem emocjonalnego odbioru zagranicznych, a więc nieznanych dotąd wzorów balladowych, niech będą słowa Odyńca opisującego pierwsze spotkanie Czeczota, Zana i Mickiewicza z *Ludmiłą* Żukowskiego:

A wieszcie, w jaki sposób przyszły do nich raz pierwszy i forma i tytuł ballady? Oto na tymże samym co oni korytarzu mieszkał profesor literatury rosyjskiej, Czerniawski. Syn jego, żywy i wesoły chłopak, i którego oni wszyscy lubili, należał też niekiedy do ich zebrania i pogadanek wieczornych. Razu jednego wpadł cały zaperzony i z rozpromienionymi oczyma. Był to skutek

⁶⁰⁷ A. Wnuk, *Romantyczne pokrewieństwa...*, s. 32.

⁶⁰⁸ W. Krajewska, *Angielsko-polskie związki literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 22.

świeżego wrażenia po przeczytaniu [...] w języku rosyjskim ballady Żukowskiego pt. *Ludmiła*, będącej tłumaczeniem, a raczej mistrzowskim naśladowaniem sławnej *Lenory* Bürgera, której dotąd żaden z nich nie znał. Czerniawski wydekłamał im ją z zapalem i wszyscy podzielili uniesienie jego. P. Tomasz zaraz nazajutrz napisał na wzór tego balladę *Nerys* albo *Neryna*, a w parę dni potem drugą pt. *Świtez*⁶⁰⁹.

Relacja Odyńca wskazuje nie tylko na konkretny tytuł ballady, która wzbudziła zachwyt, daje również świadectwo entuzjastycznego odbioru tekstu oraz opisuje Zana jako „autora pierwszej ballady na bruku wileńskim”⁶¹⁰. Ta niezwykła deklamacja *Ludmiły* miała miejsce w 1818 roku i, według słów Odyńca, Zan tak ogromnie zachwycił się tym utworem, że stworzył swoje własne ballady, które z kolei zainspirowały Mickiewicza:

Jest to ten sam Świtez, jezioro, które dziś Adam tak głośno rozślawił, a nad brzegami którego nowe uczucie miało wkrótce otworzyć mu nowe pole do wcielenia nowych jego poetyckich pojęć i wyobrażeń. A i tu znowu, dziwnym zbiegiem okoliczności, p. Tomasz miał być też pierwszym, lubo także bezwiednym, a przynajmniej mimowolnym motorem⁶¹¹.

Fascynacja balladowymi wzorami zakreślała więc coraz szersze kręgi. Poeci inspirowali się wzajemnie i wzajemnie wzbudzali w sobie zachwyt konkretnymi utworami. Zagraniczne wzory, w tym przypadku *Ludmiła* Żukowskiego, stanowiły ważny impuls dla stworzenia „nowych [...] pojęć i wyobrażeń”. Według przekazu Odyńca, młody Czerniawski „cały zaperzony i z rozpromienionymi oczyma”⁶¹², wydekłamał utwór z takim „zapalem”, że wszyscy podzielili jego „uniesienie”, a więc reakcję niezwykle emocjonalną, bliską upojenia czy też ekscytacji. Co ważne, pomimo iż *Ludmiła* stanowiła „mistrzowskie naśladowanie” *Lenory*, to była dla młodych romantyków nowością, i to właśnie ta nowość wzbudziła w nich entuzjazm motywujący do własnej twórczości balladowej. Przytoczona relacja dowodzi także wielkiej popularności niemieckich wzorców balladowych, do których odnosili się nie tylko polscy, ale także rosyjscy twórcy.

Z analizy ilościowej przeprowadzonej w drugim rozdziale wynika, że najchętniej tłumaczono właśnie ballady niemieckich poetów, przede wszystkim Bürgera oraz Schillera. Zaznaczmy, że najczęściej były to utwory, w których pojawiały się wątki związane z fantastyką, przewrotnością losu oraz ilustrujące idee szczególnie istotne dla wczesnoromantycznego pokolenia. O fascynacji niemiecką literaturą romantyczną wspomniał w swoim artykule Grabowski:

⁶⁰⁹ A. E. Odyniec, *Listy...*, t. 1, s. 357.

⁶¹⁰ Tamże, s. 12.

⁶¹¹ Tamże.

⁶¹² Tamże, s. 357.

Poeta fantasmagoryk Goethe, poeta filozof Schiller powstali jak olbrzymie kolosy i na naturę, która się zdało w przeżreniu cywilizacji sprozaiczniała, nawiódłszy bogate pryzma swojej imaginacji, dowiedli, że każdy wiek ma swoje poezje, wynikłość potrzeb i ducha czasu⁶¹³.

Warto podkreślić, że wątek literatury niemieckiej pojawiał się także w korespondencji filomatów: „Choć ci Goethe tak mocno się podoba, nie należy go tak długo trzymać: Bürgera nie będę mógł ci inaczej dostać”⁶¹⁴. Wynika z tego, iż młodzi poeci dbali o wzajemny dostęp do wzorów literackich, wymieniali się poszczególnymi tekstami oraz książkami. Chętnie posyłali sobie również tomy poezji Goethego i Bürgera (w jednym z listów Malewski robił Mickiewiczowi drobne wyrzuty za to, że za długo trzymał pożyczony od niego tomik poezji Goethego)⁶¹⁵.

Zatrzymajmy się na moment przy postaci Schillera, gdyż tematyka związana z jego twórczością pojawiała się w korespondencji filomatów dość często: przytaczano fragmenty jego wierszy (np. Mickiewicz w liście do Jeżowskiego⁶¹⁶), zachwycano się jego utworami (np. w liście do Jeżowskiego Mickiewicz opisał swoje wrażenia po przeczytaniu *Marii Stuart*⁶¹⁷), podkreślano, że „wielu się podobał”⁶¹⁸, posyłano sobie tomiki jego poezji⁶¹⁹, uczono się jego utworów na pamięć⁶²⁰. Malewski w tych oto słowach wyraził swój zachwyt nad niemieckim poetą:

Szyller, Szyller jeden tylko jest, z którym kiedy pocznę gadać, myśleć, zapominam o tobie i o całym świecie. Zan przychodzi do mnie, czytamy go razem; wówczas ginie cała z niego rozkosz. Szyller jest poetą, prawdziwym poetą tylko dla samotnika⁶²¹.

W podobnym tonie wypowiedział się również Odyniec, który pod wpływem *Rękawiczki* przetłumaczonej przez Kamińskiego zaczął uczyć się języka niemieckiego:

Tym sposobem, będąc już w szkołach, czytałem po raz pierwszy *Rękawiczkę* Szyllera, w przekładzie J. N. Kamińskiego i czytanie to sprawiło na mnie zwłaszcza ten skutek, że zaraz nazajutrz, sam z własnej ochoty postanowiłem i zacząłem się uczyć po niemiecku⁶²².

⁶¹³ M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, s. 12.

⁶¹⁴ List Malewskiego do Mickiewicza, 10 lutego (22 lutego) 1821, [w:] *Archiwum Filomatów*, część III, s. 155.

⁶¹⁵ Tamże, s. 155.

⁶¹⁶ List Mickiewicza go Jeżowskiego, 11 czerwca (23 czerwca) 1820, [w:] tamże, część II, s. 149-150.

⁶¹⁷ List Mickiewicza go Jeżowskiego, 30 września (13 października) 1820, [w:] tamże, s. 310.

⁶¹⁸ List Malewskiego do Mickiewicza, 10 lutego (22 lutego) 1821, [w:] tamże, część III, s. 156.

⁶¹⁹ List Malewskiego do Mickiewicza, 24 listopada (6 grudnia) 1820, [w:] tamże, s. 53.

⁶²⁰ List Jeżowskiego do Adama Mickiewicza, 1 lutego (13 lutego) 1823, [w:] tamże, część V, s. 34.

⁶²¹ List Malewskiego do Jeżowskiego, 19 października (31 października) 1820, [w:] tamże, część II, s. 355.

⁶²² A. E. Odyniec, *Wspomnienia...*, s. 36-37.

Tłumaczenie *Rękawiczki* musiało wyrzeć na młodym Odyńcu naprawdę duże wrażenie, skoro zmotywowało go do nauki języka niemieckiego, co w późniejszych latach zaowocowało przekładową pasją⁶²³.

Należy jeszcze pamiętać, że różne wzory balladowe oddziaływały na siebie bardzo dynamicznie, tworząc zupełnie nową jakość (np. ballady niemagiczne wykorzystujące niektóre elementy ballad grozy, lub *Świetlana* Odyńca jako tłumaczenie rosyjskiego oryginału, będącego jednocześnie nawiązaniem do niemieckiej *Lenory*). Wzajemne przenikanie się wzorów miało zatem charakter wielopłaszczyznowy i ogólnoeuropejski – w balladach różnych narodów pojawiały się podobne tematy oraz motywy, które były następnie przekształcane przez poetów według mody panującej w danym środowisku.

Warto wspomnieć w tym miejscu o jeszcze jednej kwestii: za niezwykle ciekawe można uznać nawiązania do motywów bałkańskich. Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w pierwszym rozdziale, w utworach tych dominowała fantastyka. Młodzi polscy poeci, sięgając po folklor bałkański, wprowadzili do swoich tekstów zupełnie nowy motyw – motyw wilkołaka, który nie pojawiał się w żadnych innych balladowych tekstach. Tajemnicza kultura bałkańska stanowiła prawdopodobnie usprawiedliwienie dla kontrowersyjnej ówczesnie, mrocznej fantastyki. Ballady oparte na wątku lenorowym nawiązywały bowiem do tekstu kanonicznego, traktowanego w kategoriach tradycji literackiej, natomiast motywy nowe dla wczesnoromantycznej mody (takie jak likantropia) potrzebowały uprawomocnienia w postaci nawiązań do kultury innych europejskich ludów.

W oparciu o przeprowadzone refleksje można stwierdzić, że omówione do tej pory wzory literackie decydowały o charakterze oraz kierunkach rozwoju zjawiska „balladomanii”. Przytoczone fragmenty pamiętników i korespondencji podkreślają wielkie znaczenie europejskich wzorów dla wczesnoromantycznych poetów; miały one bardzo duży wpływ na literackie zainteresowania młodych poetów, ponieważ to właśnie pilne ich studiowanie oraz próby dorównania im przyczyniły się do wybuchu wczesnoromantycznej mody literackiej. Warto jednak podkreślić, że pomimo powtarzania niektórych wyjątkowo popularnych wątków balladowych, wczesnoromantyczni poeci starali się odświeżać popularne już motywy oraz kreować swój własny, indywidualny styl. Świadczy o tym

⁶²³ O popularności twórczości Schillera w warszawskiej prasie pisze T. Jędrzejewski, dz. cyt., s. 61-62, 118-128.

popularność ballad, których tematyka krążyła wokół zagadnień, takich jak przewrotność losu oraz cnoty ludzkie (idee), a więc utworów z jednej strony nawiązujących do wzorów (szczególnie do Bürgera i Schillera), z drugiej natomiast posiadających (dzięki modyfikacjom świata przedstawionego) indywidualny wymiar. Dotychczasowe rozważania potwierdziły także tezę o prekursorskim charakterze balladowych utworów Niemcewicza będącego jednocześnie twórcą modnego wzoru. To właśnie Niemcewicza należy uznać za pioniera oraz twórcę wczesnoromantycznej mody literackiej, która jednak, aby całkowicie się uprawomocnić, potrzebowała odważnego wystąpienia w postaci Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*.

Taka perspektywa pozwala odświeżyć spojrzenie na twórczość obu poetów – Niemcewicz wprowadził do polskiej literatury balladę, należy go więc uznać za twórcę mody; litewski poeta natomiast był oryginalnym i utalentowanym animatorem tej mody oraz twórcą nowych konwencji balladowych – to dopiero dzięki niemu mało dotąd znany gatunek literacki stał się popularny. Pozostaje do wyjaśnienia jeszcze jedna kwestia – skoro wczesnoromantyczni poeci traktowali Mickiewiczowskie *Ballady i romanse* jako niezwykle ciekawą nowość, to dlaczego w swoich tekstach częściej odnosili się do twórczości Niemcewicza? Trudno wyjaśnić przyczynę zaistnienia tego paradoksu. Być może należy przyznać rację Marcie Zielińskiej, która skonstatowała, iż dopiero I tomik poezji Mickiewicza wywołał tak wielkie emocje za sprawą nagłego zwrotu w kierunku nowej konwencji⁶²⁴, a także Elżbiecie Słodkowskiej wspominającej o „szoku ideologicznym”⁶²⁵ wywołanym lekturą *Ballad i romansów*. Te emocjonalne reakcje oraz fascynacja Mickiewiczowskim cyklem stanowią niezwykle ważny punkt w rozwoju oraz trwaniu wczesnoromantycznej mody literackiej.

Motywy

Wczesnoromantyczna „balladomania” stanowiła sumę najmodniejszych motywów literackich, natomiast sama ballada pełniła funkcję swoistego rezerwuaru tematów, z którego mogli korzystać ówcześni poeci. Jest rzeczą niezwykle interesującą, że romantycy ciągle powtarzali w swoich tekstach te same motywy, ich repertuar posiadał zatem ograniczony wymiar. Z punktu widzenia mody literackiej fakt ten ma istotne znaczenie, dowodzi bowiem akceptacji i popularyzowania określonego stylu myślenia i

⁶²⁴ M. Zielińska, dz. cyt., s. 59.

⁶²⁵ E. Słodkowska, dz. cyt., s. 60.

podobnych postaw twórczych. Sięgając po zbliżone motywy, twórcy ballad w pełni wpisywali się w dynamikę rozwoju mody – odróżniali się od starego (klasycznego) systemu, a jednocześnie doświadczali akceptacji przez własną grupę (romantyków). Analiza poszczególnych tekstów literackich pozwoli nie tylko opisać kształt wczesnoromantycznej mody; pomoże także wskazać tematy najbliższe młodym twórcom ballad oraz podkreślić sposób ich eksploatacji i przekształcania. Z punktu widzenia podjętego tematu przeprowadzenie takiej analizy jest niezwykle istotne – za jej pomocą można ukazać przepływy motywów wędrownych, popularność podobnych struktur fabularnych, podobnych motywów itp. Wszystko to ukazuje różnorodność, ale zarazem relatywną spójność świata przedstawionego wczesnoromantycznych ballad w Polsce.

W kręgu zainteresowań młodych poetów znajdowało się przede wszystkim zagadnienie konieczności, Ananke, a więc podporządkowania ludzkiego życia siłom nadprzyrodzonym lub złemu losowi. O doniosłości niniejszego postulatu świadczy fakt, że był on elementem wspólnym dla ballad magicznych i niemagicznych. Z przeprowadzonej w poprzednim rozdziale analizy ilościowej wynika, że najpopularniejszym podgatunkiem wczesnoromantycznych ballad były utwory o przewrotności losu oraz ballady idei. Teza ta, potwierdzona dzięki wspomnianej już analizie, dowodzi bardzo zaskakującego faktu – w latach 1822-1830 najmodniejsze były ballady pozbawione pierwiastka magicznego, a więc tego elementu, który zdawał się najlepiej definiować nowy gatunek literacki! Odejście od fantastyki dowodziło przede wszystkim dynamiki mody, jej gwałtownego rozwoju oraz nieustających poszukiwań prowadzonych przez młodych poetów.

Pośród ballad niemagicznych znajdują się trzy tłumaczenia ballad Bürgera (*Odyńca Lenardo i Blandyna. Ballada z Bürgera, Dziewczyna i zakonnik. Ballada Bürgera*; Anonima *Porwanie. Ballada podług Bürgera*), jeden utwór Schillera (anonimowa *Celina. Ballada z Szyllera*), jeden utwór Campbella oraz Knoxa (*Szyrmy Córka Ulina. Z Campbella; Chodźki Łódź rybacka. Ballada z Knoxa*) oraz cztery zainspirowane podaniami ludowymi (*Podczaszyńskiego Rasław i Halina. Powieść naśladowana z pieśni ludu ukraińskiego; Bogdaszewskiego Przyłuki. Ballada z powieści gminnych, Ruczajek w Olszynie albo macocha sroga. Dumka z powieści ludu; Gaszyńskiego Dwaj przyjaciele. Ballada serbska*). Pozostałe utwory to twórczość oryginalna. W balladach o przewrotności losu motywy fantastyczne zostały zastąpione opisami okrutnych, często bezsensownych zbrodni lub refleksją nad fatum ciężącym nad ludzkim życiem. Do najpopularniejszych motywów należało morderstwo (w różnej

konfiguracji – ojcobójstwo, dzieciobójstwo, bratobójstwo), zemsta, wiarołomstwo, śmierć kochanka (lub obojga), nienagrodzona wierność.

Za najdonioślejszy przykład zastosowania tego motywu można uznać balladę Odyńca pt. *Lenardo i Blandyna. Ballada z Bürgera*. Spośród utworów pozbawionych motywów nadprzyrodzonych wyróżnia się ona bezkompromisowością w opisach morderstwa. Odyniec, inspirowany Bürgerem, Niemcewiczowską dumą balladową oraz dramatem Szekspirowskim, opowiedział tragiczną historię młodych kochanków. Giermek imieniem Lenardo zakochał się ze wzajemnością w księżniczce Blandynie, która – na wzór biblijnej Ewy – podała mu jabłko z ukrytym liścikiem. Pomimo licznych wątpliwości, Giermek, wiedziony zarówno niepewnością, jak i nadzieją, udał się o północy na spotkanie. Księżniczka zaprosiła go do swojego pałacu. W tym miejscu pojawił się mroczny opis wędrowki zakochanych – trzymając się za ręce, przemykali przez „kręte uliczki”⁶²⁶, „ciemne szpalery”⁶²⁷, przez „ganki podziemne”⁶²⁸. Jedynym źródłem wątplęgo światła była lampa, która „to buchnie, to spadnie, to błysnie, to zgaśnie”⁶²⁹. Zakochani nie zdawali sobie sprawy, że śledził ich hiszpański książę pragnący poślubić Blandynę – „nadzieja go łechce i miłość dopieka / i dręczy go wściekłość wzgardzonej miłości”⁶³⁰. Wściekły Hiszpan czym prędzej doniósł o wszystkim Księżciu – ojcu Blandyny – który nie chciał wierzyć w takie oszczerstwa. Jednakże starzec uległ naleganiom gościa i wraz z nim udał się do pałacu Księżniczki. Obaj byli świadkami miłosnych uniesień zakochanej pary:

I kiedy się Książę do klamki nachyli,
Do uszu mu wpada kochanków rozmowa
Jak siedząc przy sobie, do siebie mówili,
A trwoga i miłość mieszała im słowa⁶³¹.

Blandyna, niczym Niemcewiczowska Helena, złożyła Lenardowi przysięgę:

Choć wiatr zawsze wionie, choć woda się leje,
Woda nie przepłynie i wiatr nie przeminie
Jak wiatr nie przeminie, woda nie przepłynie
Tak i miłość moja nigdy nie przeminie⁶³².

⁶²⁶ A.E. Odyniec, *Lenardo i Blandyna*, „Jutrzenka”, 1824, s. 12.

⁶²⁷ Tamże.

⁶²⁸ Tamże, s. 13.

⁶²⁹ Tamże.

⁶³⁰ Tamże.

⁶³¹ Tamże, s. 17.

⁶³² Tamże, s. 19.

Giermek wiedział, że ich miłość jest zakazana, związek zaś niemożliwy, zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jednak uległ pokusie. Co ciekawe, Odyniec odwrócił tu znany schemat – to nie kobieta (jak to zazwyczaj bywało w balladach) posiadała dar intuicji przestrzegający przed niebezpieczeństwem, lecz mężczyzna: gdy nastał poranek, Lenarda na nowo ogarnęła trwoga:

Czy słyszysz, Księżniczko, czy słyszysz kur pieje,
Ach! Puść mnie, ach puść mnie, nim zorze zadnieje⁶³³.

Blandyna zaś, na wzór Szekspirowskiej Julii, próbowała zatrzymać swojego kochanka: „Przeczekaj, ach! Jeszcze to pierwszy kur śpiewa”⁶³⁴. Dialog pomiędzy zakochanymi przypomina scenę piątą aktu trzeciego z dramatu *Romeo i Julia*:

Julia

Chcesz już iść? Jeszcze ranek nie tak bliski,
Słowik to, a nie skowronek się zrywa,
I śpiewem przeszył trwożnie ucho twoje⁶³⁵.

W podobny sposób wypowiada się bohaterka utworu. Odyńca:

Blandyna

Ach! Próżno cię trwoga Lenardo przenika,
To jeszcze słyszałeś śpiewanie słowika⁶³⁶.

Również w wypowiedziach Romea i Lenarda można dostrzec podobieństwo:

Romeo

[...] Pochodnie nocy już się wypaliły
I dzień się wspina rażnie na gór szczyty.
Chcąc żyć, iść muszę lub zostając – umrzeć⁶³⁷.

Lenardo

Ach! Nie nie, Księżniczki, dzień w okna już bije.
Ach! Puść mnie, ah! Puść mnie, nim dzień nas odkryje⁶³⁸.

W końcu Lenardo musiał opuścić Księżniczkę, jednak w drodze powrotnej został zaatakowany przez Hiszpana oraz Księcia. „Demoniczna atmosfera okropności”⁶³⁹, widoczna choćby w balladowej dumie Niemcewicza pt. *Alondzo i Helena*, została tutaj

⁶³³ Tamże, s. 22.

⁶³⁴ Tamże.

⁶³⁵ W. Szekspir, *Romeo i Julia*, Kraków 2003, s. 82.

⁶³⁶ A. E. Odyniec, *Lenardo i Blandyna*, s. 23.

⁶³⁷ W. Szekspir, dz. cyt. s. 82.

⁶³⁸ A. E. Odyniec, *Lenardo i Blandyna*, s. 22.

⁶³⁹ P. Żbikowski, *Fantastyka grozy i nowy model miłości*, [w:] tenże, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007, s. 535.

zastąpiona przez krwawe, wręcz bestialskie morderstwo. Jego ekspresywny opis doskonale uzupełnił lukę powstałą poprzez rezygnację z motywów nadprzyrodzonych:

A w sercu Hiszpana wre zemsta straszliwa!
Skrwawionym sztyletem pierś śnieżną rozrywa.
[...]
I serce drgające, wydziera z wnętrzości,
I pasie wzrok mściwy, we wścieklej radości⁶⁴⁰.

Ostatecznym dopełnieniem zemsty miało być powiadomienie nieszczęsnej Blandyny o śmierci Lenarda. Przekazanie straszliwej wieści zostało przeprowadzone w możliwie najokrutniejszy sposób: dziewczyna, oprócz listu, otrzymała także serce Lenarda:

I gdy list bystrymi przebieży oczyma,
I serce ustało i dech się zatrzyma,
Uderzy w dłoń białą, krzyknęła i zbladła,
Bez czucia, bez ruchu, na ziemię upadła.
[...]
A gdy się po chwili ocuci zemdlona,
Z naczynia królewskie oddziera pieczęcie,
I bierze go z łzami gęstymi w objęcie,
I w srogiej rozpaczy przyciska do łona.

W nim serce Lenarda w krwi własnej pływało,
Jak żywe się jeszcze bić ku niej zdawało⁶⁴¹.

Nieszczęsna Blandyna nie wytrzymała tak strasznego widoku i padła martwa. Jednak Odyniec na tym nie poprzestał. Balladę zamyka kolejny akt zemsty: ojciec martwej Blandyny zabił Hiszpana, po czym wzniosł „grób wspaniały”⁶⁴², aby „zwłoki kochanków złożono przy sobie”⁶⁴³.

Śmiało można stwierdzić, że utwór ten należy do najokrutniejszych i najbardziej przejmujących ballad. Pojawiające się tutaj motywy, takie jak morderstwo, okrucieństwo, zemsta były bardzo popularne w czasach wczesnego romantyzmu, jednak żaden z poetów nie wykorzystał ich w tak radykalny sposób. Ballada *Lenardo i Blandyna* stanowi barwne połączenie najpopularniejszych inspiracji, po które sięgali młodzi autorzy ballad. Są to przede wszystkim wpływy Bürgera, Niemcewicza, Szekspira oraz Mickiewicza. Autor zrezygnował z motywów nadprzyrodzonych, jednakże krwawa zemsta idealnie zastąpiła tu wydarzenia nadnaturalne: tragiczna historia miłosna została okraszona bestialskim czynem Hiszpana. Ze względu na bezkompromisowość widoczną w rozwiązaniu fabularnym

⁶⁴⁰ A. E. Odyniec, *Lenardo i Blandyna*, s. 25.

⁶⁴¹ Tamże, s. 27.

⁶⁴² Tamże, s. 29.

⁶⁴³ Tamże.

Lenardo i Blandyna stanowi chyba najodważniejszy utwór spośród ballad o przewrotności losu.

Podobny zabieg pojawił się między innymi w utworze Augusta Krechowicza zatytułowanym *Erwin i Laura czyli mogiła nad Tagiem. Legenda*:

Wtem ją przebudzą ciosy śmiertelne,
Budzą ją, budzą, lecz nie do życia,
Budzą ją giermków sztylety dzielne,
Giermków książęcych, wyszłych z ukrycia,
Tak odebrawszy ranę niejedną,
Sine usteczka, zębami ścina,
Gasną oczęta, lica jej bledną,
Zginęła Laura w miejscu Erwina⁶⁴⁴.

Ojciec, nie mogąc pogodzić się z miłością Laury do ubogiego rycerza, rozkazał go zamordować, jednak w ostatecznym rozrachunku doszło do tragicznej pomyłki – giermkowie zasztyletowali córkę samego Księcia. W ten sposób spełniły się słowa wypowiedziane przez Laurę, a skierowane do jej ojca:

„Bądź litosnego bóstwa obrazem,
Niechaj cię zmiękcza moich łez zdroje,
Albo nam pozwól kochać się razem,
Albo nas razem zabij oboje”⁶⁴⁵.

Motyw przysięgi pojawiał się w balladach bardzo często i najczęściej stanowił impuls dla dalszych wydarzeń. W przypadku bohaterki omawianej ballady przytoczone słowa przypominały raczej przepowiednię.

Bezsensowne okrucieństwo pojawiło się także w balladzie Gaszyńskiego pt. *Dwaj przyjaciele. Ballada serbska*. Tytułowi bohaterowie, przyjaciele na śmierć i życie, aby uniknąć walki o kobietę, postanowili ją zabić:

I łzy im obficie popłynęły z źrenicy.
Jak krople deszczowe wśród burz nawałnicy,
I razem porwali hanzary w swe dłonie,
I w śnieżnym Turczynki utkwili je łonie⁶⁴⁶.

Mordercy nie ponieśli kary za swój czyn, żyli długo i szczęśliwie do końca swych dni:

„Niech ginie niewierna! Radośnie wołali,

⁶⁴⁴ A. Krechowicz, *Erwin i Laura czyli mogiła nad Tagiem. Legenda*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1827, s. 68.

⁶⁴⁵ Tamże, s. 66.

⁶⁴⁶ K. Gaszyński, *Dwaj przyjaciele. Ballada serbska*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 1, nr 1, s. 11.

Jej śmierć tylko przyjaźń najświętszą ocali!”
A potem się obaj ścisnąwszy serdecznie,
Do zgonu jak bracia kochali się wiecznie⁶⁴⁷.

Zakończenie utworu Gaszyńskiego trudno nazwać szczęśliwym, jednakże autor nadał mu właśnie taki wydźwięk – śmierć niewinnej dziewczyny stanowiła ofiarę na ołtarzu męskiej przyjaźni.

Zanim przejdziemy do dalszych rozważań, chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na balladę nawiązującą do Mickiewiczowskiego *Powrotu taty* – chodzi mianowicie o *Rasława i Halinę. Powieść naśladowaną z pieśni ludu ukraińskiego* Podczaszyńskiego. Tekst ten w bardzo ciekawy sposób intensyfikuje oraz odwraca motywy wykorzystane przez litewskiego poetę, brakuje w nim jednak dziecięcej perspektywy oraz zaskakującego nawrócenia. W balladzie Podczaszyńskiego banda łotrów zamordowała głównego bohatera podczas zaślubin. W utworze pojawił się także opis morderstwa:

Powstanie zbójca, zachęca tłuszcę,
By na młodzieńcu wyrzucić katusze:
Długo się męczy w krwi własnej pluszcze,
Sili się – w końcu wyzionął duszę⁶⁴⁸.

Niedoszła panna młoda tej samej nocy umarła z rozpacz. W świetle przedstawionym opisanego utworu nie było miejsca na litość oraz cud pojawiający się w pierwowzorze: los nie został odmieniony. Efekt tragizmu został pogłębiony przez fakt, że zbrodnię popełniono w trakcie zaślubin.

Wszystkie opisane tutaj zabiegi miały na celu wywołanie u czytelnika uczuć takich jak szok, wzruszenie, oburzenie, niedowierzanie. Trudno nie zauważyć, że podobne wrażenia miały być prowokowane poprzez stosowanie mrocznej lub ludowej fantastyki. Obok okrucieństwa równie wzruszającym (oraz, co najważniejsze, bardzo popularnym) motywem stosowanym we wczesnoromantycznych balladach o przewrotności losu była zakazana miłość, śmierć zakochanych lub jednego z nich. Perypetie miłosne często przypominały tragiczne losy Romea i Julii z dramatu Williama Szekspira: nieszczęśliwa lub zakazana miłość stanowiła oś fabularną tych utworów, zakończenie zazwyczaj było tragiczne, pojawiały się ponadto motywy okrucieństwa lub atmosfera melancholii. Do ballad tego typu należą: *Przymuszone śluby albo obłąkana*, *Ksenor i Zelina* Witwickiego; *Jaromir i Halina* anonimowego poety; *Matylda albo zamek Little-kot-holl*, *Lenardo i*

⁶⁴⁷ Tamże, s. 11.

⁶⁴⁸ M. Podczaszyński, *Rasław i Halina. Powieść naśladowania z pieśni ludu ukraińskiego*, „Wanda”, 1823, nr 24, s. 276.

Blandyna Odyńca; Rasław i Halina Podczaszyńskiego; *Celina* anonimowego poety; *Hedwiga* Fredry; *Przyłuki, Ruczajek w Olszynie albo macocha sroga* Bogdaszewskiego; *Wiesław i Halina* Tyszkiewicza.

Za utwór reprezentatywny dla tej grupy należy uznać balladę Witwickiego noszącą tytuł *Przymuszone śluby albo obląkana*. Tekst ten wymaga przeprowadzenia nieco głębszej analizy ze względu na fakt, że łączy w sobie wiele modnych inspiracji. Maryla, zakochana w ubogim Jasiu, musiała poślubić wbrew swojej woli bogatego człowieka, co doprowadziło ją do szaleństwa oraz w konsekwencji do śmierci. Utwór ten w gruncie rzeczy nawiązuje do trzech ballad: do *Alondza i Heleny* (poprzez motyw zaślubin), *Malwiny* (główna bohaterka stopniowo popada w szaleństwo) oraz do tradycji Mickiewiczowskiej (ujętej w balladzie *Romantyczność*). Maryla, bohaterka ballady Witwickiego, czuje i szuka swojego ukochanego niczym Karusia Jasieńka:

Do nocy od poranka
Chodzi, błądzi dokoła,
Szuka, Jasieńka woła,
Woła swego kochanka.
Wszędzie go widzi, czuje,
Nigdzie go nie znajduje⁶⁴⁹.

Oto fragment *Romantyczności*, do którego nawiązał Witwicki:

Słuchaj, dziewczeczko!
– Ona nie słucha –
To dzień biały! to miasteczko!
Przy tobie nie ma żywego ducha.
Co tam wkoło siebie chwytasz?
Kogo wołasz, z kim się witasz?
– Ona nie słucha⁶⁵⁰.

„Czucie” bohaterki *Przymuszonych ślubów* zbliża ją do Karusi, ale jednocześnie dowodzi odwrotu od Mickiewiczowskiej idei zawartej w *Romantyczności*: niezwykła intuicja, dzięki której Maryla doświadcza pozazmysłowej obecności swojego ukochanego, jest tu przyczyną (albo może nawet efektem) jej choroby psychicznej, która nie ma nic wspólnego z „prawdami żywymi”⁶⁵¹, o których pisał litewski poeta. Witwicki zrezygnował z elementu fantastyki czy to ludowej, czy gotyckiej, losy jego bohaterów są zależne tylko i wyłącznie od ludzkich decyzji. Oprócz motywów odsyłających nas do *Ballad i romanse* Mickiewicza, *Przymuszone śluby* wyraźnie nawiązują również do dwóch wątków

⁶⁴⁹ S. Witwicki, *Przymuszone śluby albo obląkana*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 105.

⁶⁵⁰ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] tenże, *Dziela. Wiersze*, s. 55.

⁶⁵¹ Tamże, s. 57.

pojawiających się w utworach Niemcewicza. Pierwszym z nich są zaślubiny oraz elementy makabry, widoczne przede wszystkim w „zakłęciu” powtarzanym przez obłąkaną dziewczynę:

Schowali cię pod krzaczki!
W ziemi robaczki zgrają
Oczki ci wyjadają!
Ach! Moje wy robaczki,
Serduszka nie zjadajcie,
Serduszko mi oddajcie⁶⁵².

Trudno nie zauważyć, że przytoczony fragment operuje makabryczną stylistyką zbliżoną do *Alondza i Heleny* Niemcewicza. Opisy Witwickiego zostały jednak zmodyfikowane na wzór modnej wówczas manieri zdrabniania niektórych wyrazów. Oto fragment, do którego nawiązał młody poeta:

Z gęby i skroni robactwo wylazi,
Pełza i im pół zgniłe kości toczy.
Na koniec larwa wśród tej strasznej sceny,
tak się do pięknej odzywa Heleny⁶⁵³.

Różnica w wykorzystaniu motywu robaka wynika prawdopodobnie z faktu, że w twórczości Niemcewicza znaczenie larwy było pogłębione, wręcz znamienne – larwa, będąca symbolem tułającej się duszy⁶⁵⁴, przypominała wiarołomnej Helenie o przysiędze złożonej przez dziewczynę. W balladzie Witwickiego „robaczki” nie posiadają tak doniosłej symboliki, ich rola polega przede wszystkim na zszokowaniu czytelnika.

Kolejnym elementem łączącym utwór Witwickiego nie tylko z tradycją Niemcewiczowską, lecz także europejską (dokładniej – lenorową), jest motyw szaleństwa głównej bohaterki:

„Gdzież wy rośniecie krzaczki?
Pójdę tam – wszędy znajdę,
Sama cię Jasiu znajdę,
Sama spędzę robaczki...
Nie przyjdą przy Maryli,
Nie będą cię budzili”.
[...]
Nieszczęśliwa ofiara,
Snu, pokarmu nie brała,
Od ludzi uciekała,
Błądziła jakby senna mara...
Jemu zbiera kwiateczki,

⁶⁵² S. Witwicki, *Przymuszone śluby...*, s. 104.

⁶⁵³ J. U. Niemcewicz, *Alondzo i Helena. Duma z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, s. 494.

⁶⁵⁴ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 2, Warszawa 1808, s. 1226.

Powiązania z *Malwiną* Niemcewicza są dosyć wyraźne: zrozpaczona bohaterka wyczekuje powrotu swego kochanka. Obaj poeci opisali zewnętrzne symptomy choroby psychicznej: bohaterka Witwickiego unikała ludzi, jedzenia, błądziła po okolicy, natomiast Malwina pogrążyła się w „czarnej rozpacz”⁶⁵⁶. Jej „skrwawione oczy”⁶⁵⁷ świadczyły o nieprzespanych nocach. Jednakże Witwicki nie użył w swoim utworze najważniejszego elementu ballad lenorowych: Maryla nie bluźniła przeciwko Bogu, nie porwał jej upiór; zamiast tego popadła w obłęd. Podobne rozwiązania fabularne były wtedy bardzo częste – poeci niejednokrotnie sięgali po motyw nieszczęśliwej lub też zdradzonej miłości doprowadzającej do szaleństwa, rezygnowali jednak z motywów fantastyki grozy, zastępując je nieszczęściem wynikającym z ludzkich działań. Omówiona tutaj ballada Witwickiego stanowi koronny przykład stosowania takich zabiegów. Autor zawarł w jej ramach najmodniejsze motywy oraz inspiracje, które inni poeci chętnie będą kontynuować.

Podobne wykorzystanie motywów nieszczęśliwej miłości oraz szaleństwa pojawiło się w utworze Fredry noszącym tytuł *Hedwiga*. Tytułowa bohaterka czekała na swojego ukochanego, została jednak oszukana przez mężczyznę, którego zaloty wcześniej odrzuciła:

Wracaj dziewczico zuchwała,
Wracaj w zamkowe podwoje;
Próżno silisz oczy twoje,
Długo byś wyglądała:
Już twój Zdzisław, już nie żyje,
Obca ziemia go pokryje⁶⁵⁸.

Wiadomość ta była oczywiście kłamstwem, Zdzisław wyjechał na wojnę, ale nie poległ. Na wieść o domniemanej śmierci ukochanego Hedwiga powoli zaczęła popadać w szaleństwo:

Uderzonej obłąkaniem,
Póki słońce światło ciska,
Ciemnej kaplicy zwaliska,
Lubym teraz pomieszkaniem,
Tam ni jęczy, ni się skarży,
Nie łzę upuści po twarzy,
[...]

⁶⁵⁵ S. Witwicki, *Przymuszone śluby...*, s. 104-105.

⁶⁵⁶ J. U. Niemcewicz, *Malwina. Ballada z angielskiego*, [w:] tenże, *Bajki i przypowieści*, s. 146.

⁶⁵⁷ Tamże.

⁶⁵⁸ A. Fredro, *Hedwiga. Ballada*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 2, Lwów 1827, s. 78.

Lecz gdy nocna przyjdzie pora,
W żałobne odziana szaty,
Bierze lutnię, zrywa kwiaty,
Zwolna idzie do jeziora:
Tam, nadziei zbyt daleka,
Cieniów krwawych tylko czeka⁶⁵⁹.

Poprzez opisanie procesu popadania w szaleństwo Fredro nawiązał w swoim utworze do balladowej dumy Niemcewicza zatytułowanej *Malwina* oraz (pośrednio) do *Przymuszonych ślubów* Witwickiego. Zarówno w utworze Fredry, jak i Niemcewicza noc stanowi synonim szaleństwa i melancholii. Szaleństwo Hedwigi zostało jednak pozbawione głębszego, metafizycznego wymiaru, nie pozwoliło jej „czuć” ducha Zdzisława, dziewczyna nie widziała go i nie słyszała. Po tygodniu („Noc już siódma dzień rozwodzi”⁶⁶⁰) Zdzisław wrócił z wojny cały i zdrowy, ale dla zrozpaczonej dziewczyny było już za późno:

Odtąd, czas wiecznym biegł torem,
A księżyc znikał czy wzrastał,
Zawsze widział, zawsze zastał,
Smutną parę nad jeziorem:
Zawsze w swej miłości stali,
Przy sobie, siebie czekali⁶⁶¹.

Zakończenie ballady jest smutne i tragiczne: zakochani spędzili ze sobą resztę życia, następnie umarli nad brzegiem jeziora, gdzie odtąd niekiedy dawało się słyszeć „szelest zbroi i dźwięk struny”⁶⁶².

Utwór Fredry stanowi doskonały przykład ballady oryginalnej, stosunkowo niezależnej od wzorów. Popularne motywy nieszczęśliwej miłości, śmierci kochanków oraz nienagrodzonej wierności zostały tu wykorzystane w niespotykany do tej pory sposób: Fredro zintensyfikował poczucie tragizmu, ponieważ młodzi kochankowie zostali skazani na największe cierpienie – „przy sobie, siebie czekali”⁶⁶³. Omawiany tutaj utwór emanuje wszechogarniającym smutkiem, przewrotny los okazał się wyjątkowo okrutny dla bohaterów.

Motyw szaleństwa pojawił się również w dwóch innych balladach o przewrotności losu: w *Lunatyku* Odyńca oraz w *Jeziorze strasznych bagnisk*. Z angielskiego poety Moora autora o inicjałach W. Sz. Wątki oraz schematy

⁶⁵⁹ Tamże, s. 78-79.

⁶⁶⁰ Tamże, s. 79.

⁶⁶¹ Tamże, s. 81.

⁶⁶² Tamże.

⁶⁶³ Tamże.

charakterystyczne dla tych utworów bardzo wyraźnie nawiązują do *Malwiny* Niemcewicza oraz *Romantyczności* Mickiewicza (przy jednoczesnym odwróceniu obecnego tam schematu – to mężczyźni popadają w chorobę psychiczną). Wspomniane utwory obrazowały losy nieszczęśliwych jednostek. *Jezioro strasznych bagnisk* opowiada historię człowieka, który po utracie swojej ukochanej postradał zmysły:

I spiesz! chyżo w manowce,
Coraz w dziksze szedł bezdroża;
Przez gęste trzciny, jałowce,
Przez chmielu zwikłane łoża,
Przez bagna gadów mieszkanie,
Tam gdzie nigdy ludzka noga
Nie powstała, nie postanie,
— Tam dla niego była droga⁶⁶⁴.

Nocna wyprawa zakończyła się śmiercią obłąkanego bohatera. W *Lunatyku* natomiast młody somnambulik, przerażony swoją chorobą, skoczył w przepaść:

„O śnie mój słodki, gdzież znajdę cienie,
Gdzieś mi tak rychło upłynął?
Pójdę cię szukać, w piekle czy w niebie” –
Rzekł, skoczył w przepaść i zginął⁶⁶⁵.

Jak już wspomniałam, w tekstach tych doszło do specyficznej zamiany ról: w opowieściach balladowych to najczęściej kobiety popadały w obłęd albo w stan zbliżony do szaleństwa; także somnambulizm kojarzył się raczej z płcią niewieścią. Tymczasem postacie opisane przez Odyńca oraz poetę o inicjałach W. Sz. były mężczyznami, którzy poprzez swoją wrażliwość oraz obłęd stanowili lustrzane odbicie *Malwiny*.

Motyw szaleństwa był motywem bardzo modnym, odsyłającym czytelnika zarówno do tradycji lenorowej, jak i niemcewiczowskiej oraz mickiewiczowskiej. Stanowił ponadto substytut mrocznej fantastyki – autorzy ballad kreowali szaleńców w taki sposób, aby ich choroba wyglądała na straszną i niepokojącą. Motyw ten pojawiał się zarówno w balladach magicznych, jak i niemagicznych, a to dowodzi jego popularności w omawianym okresie.

Niektóre ballady o przewrotności losu posiadały także pozytywny wydźwięk. Dobrze zakończenie pojawiło się między innymi w *Ofierze przerwanej* Odyńca. Jest to

⁶⁶⁴ W. Sz., *Jezioro strasznych bagnisk*. Z angielskiego poety Moore, „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury”, 1830, s. 85.

⁶⁶⁵ A. E. Odyniec, *Lunatyk*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Wilno 1826, s. 61.

chyba jedyny utwór, w którym został przełamany tradycyjny Niemcewiczowski schemat: bohater po powrocie z wojny mógł poślubić swoją ukochaną:

Nieba! To Henryk jej luby!
Radośnie wita go krzykiem. –
Ksiądz kończył zaczęte śluby,
Lecz już z kochanym Henrykiem⁶⁶⁶.

Zakończenie *Ofiary przerwanej* stanowi alternatywę dla *Przymuszonych ślubów* Witwickiego, udowadnia także, że los nie zawsze jest zły, a balladowa opowieść może kończyć się niczym baśń – pozytywnie. Podobny wydźwięk posiada inny utwór Odyńca zatytułowany *Dziewczyna i zakonnik. Ballada z Bürgera*. W zakończeniu tego utworu bohaterka odnalazła swojego ukochanego, który od wielu lat wiódł klasztorne życie. Oba te teksty stanowią przykład oryginalnego wykorzystania balladowej materii, dowodzą także otwartości samego gatunku literackiego, który (pomimo wykorzystywania tych samych motywów i schematów fabularnych) nie posiadał określonych wymagań względem zakończenia.

Jak wynika z przeprowadzonych rozważań, autorzy ballad o przewrotności losu nawiązywali do tradycji oraz modnych motywów, ale starali się zachować indywidualne cechy własnych utworów. Wyraźnie odnosili się do pierwszych, balladowych tekstów Niemcewicza, rezygnowali jednak z elementów fantastycznych, zastępując je działaniami innej siły wyższej niezależnej od człowieka. Szczególnie chętnie eksploatowali problem ludzkiej psychiki oraz jej reakcji na tragedię – bohaterowie często popadali w nieuleczalne szaleństwo. Nie był to jednak obłęd niosący pocieszenie poprzez możliwość kontaktu ze światem nadprzyrodzonym. W omówionych do tej pory tekstach okrucieństwo i choroba psychiczna stanowiły ekwiwalent fantastyki, ale szaleństwo posiadało wymiar typowo przyziemny i fizjologiczny. Ballady o przewrotności losu wprowadzały atmosferę smutku, a ich świat przedstawiony zdominowany był przez ludzkie okrucieństwo.

Obok ballad losu sporą popularnością cieszyły się także ballady idei, również pozbawione pierwiastków magicznych. Różnica pomiędzy nimi polegała przede wszystkim na tym, że akcja tocząca się w balladach idei miała obrazować konkretną wartość albo cnotę ludzką. Spośród dwudziestu dwóch teksów tego typu pięć stanowi tłumaczenie utworów zagranicznych: Odyńca *Wierność (z Bürgera)* i Pielgrzym, Zaleskiego *Pielgrzym. Ballada naśladowana z Walterskota*, Kamińskiego *Rękawiczka*.

⁶⁶⁶ A. E. Odyniec, *Ofiara przerwana. Ballada we trzech częściach*, [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1832, s. 17.

Powiastka z Szyllera i Pierścień Polikratesa. Z Szyllera. Należy jeszcze zaznaczyć, że trzy utwory zawierają pomyślne zakończenie (*Ludwika i Lubor albo Turnieje* Witwickiego; *Wiesław i Halina* Kułakowskiego; *Wesele Hajkony* Gaszyńskiego).

Najpopularniejszymi motywami pojawiającymi się w balladach idei było ukazanie wartości pokuty, wierności, lojalności oraz piętnowanie takich cech, jak płochość, niezdecydowanie, tchórzostwo i zdrada. Obrazowanie pewnej cnoty odbywało się zatem w sposób negatywny (gdy bohaterowie wykazywali się jej brakiem – jak np. w utworze *Alondzo i Helena*) lub pozytywny (gdy bohaterowie żyli według wyznawanych przez siebie wartości). Koronnym przykładem utworu, w którym zobrazowano ideę wierności wobec ukochanego i wobec ojczyzny, jest ballada Odyńca pt. *Branka Litwina*. Tytułowa bohaterka wolą zginąć w płomieniach, niż udać się z najeźdźcą do jego zamku:

Ha, to suknia jej biała
Pośród gruzów zwałonych
Miga w ogniach czerwonych!
Jakem Litwin, dziewczyna
Warta była Litwina!
Spaliła się! — a szkoda:
Była piękna i młoda⁶⁶⁷.

Dziewczyna nie uległa namowom tytułowego Litwina, który obiecywał jej spokojne dni wypełnione szczęściem oraz ślub z jego jedynym synem:

Sam dbać będę o ciebie:
Ponad brzegiem Zejmiany
Mam ja zamek drewniany,
Pełne gumna i pełny
Śpichrz kądzieli i wełny.
Tam nie będzie ci smutno:
Przez dzień będziesz tkać płótno,
Wieczór, w gronie mych dziewczek
Przędąc, słuchać ich śpiewek.
A gdy syn mój jedyny
Wróci z pruskiej krainy,
Kto wie, gdy cię polubi,
Może nawet zaślubi!⁶⁶⁸

Ostatecznie bohaterka pozostała wierna nie tylko swojemu ukochanemu, który zginął z ręki Litwina. Wykazała się także lojalnością względem ojczyzny oraz poległych współrodaków. Najeźdźca nie był w stanie przekonać i zatrzymać kobiety, która z własnej woli rzuciła się w płomień, a więc popełniła samobójstwo, co z kolei oznaczało

⁶⁶⁷ A. E. Odyniec, *Branka Litwina. Ballada*, [w:] *Ballada polska*, dz. cyt., s. 186.

⁶⁶⁸ Tamże, s. 184-185.

potępienie duszy. Dla bohaterki ballady wybór był jednak oczywisty – wolała przekląć swoją duszę, niż żyć z najeźdźcą⁶⁶⁹.

Podobny wydźwięk posiada ballada Witwickiego o tytule *Kasper Karliński albo oblężenie Holsztynu*. Tytułowy bohater, rycerz walczący z Niemcami, miał poprowadzić polskie wojsko do zwycięstwa. Wróg jednak okazał się nie tylko sprytny, także okrutny:

Znowu wracają – znowu uchodzą,
Po trzykroć był szturm odparty:
Ale czemuż po raz czwarty
Z taką śmiałością podchodzą?
Czemuś tak wrzeszczą weseli?
Cóż takiego niosą w bieli?..

Ach! Tyś to się im dostałeś
Drogi wodza jedynaku!!
Maleńki, biedny robaku,
Bezpiecznie w tym domku spałeś...
Wpadli – ściany porąbali,
Dzieciątka ze snu porwali⁶⁷⁰.

Dla bohaterskiego wodza najwyższą wartość stanowiła jednak ojczyzna, w imię której poświęcił życie jedynaka:

I jakby gasło w nim życie,
W śmiertelnej krzyknął rozpacz:
„Bracia! Cóż ta zwłoka znaczy!
Czyż dla mnie kraj wasz zdradzicie! –
Boże! Rzuć na zdrajców karę!
Ojczyzno!! Przyjmij ofiarę!
[...]
Tak przez wyrok nieżyciowy,
Zginął ostatni potomek.
Bez dziedzica został domek.
Bez pociechy ojciec siwy!
Ale wiecznym blaskiem chwała
Imię jego przyodziała⁶⁷¹.

Kasper Karliński poniósł więc największą ofiarę: poświęcił życie syna dla ojczyzny wierząc jednocześnie, że zdrajcy, którzy wydali dziecko wrogom, poniosą karę. Witwicki zobrazował w swojej balladzie wartość cnoty, jaką jest lojalność wobec ojczyzny. Bohater tego utworu, w imię honoru i walki o dobro narodu, poniósł ofiarę tak wysoką, jak tytułowa *Branka Litwina*, poświęcił niewinne życie. Jednocześnie potępił w zakończeniu zdrajców, którzy wydali dziecko wrogowi:

⁶⁶⁹ Motyw ten wyraźnie nawiązuje do losów legendarnej księżniczki Wandy.

⁶⁷⁰ S. Witwicki, *Kasper Karliński albo oblężenie Holsztynu*. Z historii Zygmunta III, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, s. 67.

⁶⁷¹ Tamże, s. 69-70.

Wielka Cnoto naszych Przodków!
Wiedź nas do godnych ich czynów;
Oby nigdy ród ich synów,
Nie zmienił się w ród wyrodków!!⁶⁷²

W obu balladach – *Brance Litwina* oraz *Kasprze Karlińskim* – w pełni zostało zrealizowane założenie ballady idei. Poeci zobrazowali w swoich utworach cnotę niezwykle istotną dla ówczesnych ludzi, a więc wierność sprawie ojczyzny oraz gotowość do poniesienia najwyższej ofiary.

Wierność mogła także wiązać się z uczuciem miłości do drugiej osoby. W balladzie o tytule *Kamienie w Pieszczanach. Ballada z powieści gminnych* autorstwa Bogdaszewskiego przedstawiona jest historia zakochanych w sobie ludzi – najpierw kochanka oślepla przez ciągle wylewanie łez, następnie (w trakcie działań wojennych) oślepl jej wybranek:

Choć wzrok utracił, męstwo mu przyświeca,
Ślepy najeźdźców zuchwałość ukrócił,
Skończywszy boje, gdzie wierna dziewica,
Ślepy lecz wierny, do ślepej powrócił⁶⁷³.

Autor wyraźnie podkreślił wartość lojalności oraz wierności, zaznaczył także, że pomnik wybudowany dla upamiętnienia miłości zakochanych nie może zostać zburzony, ponieważ ktokolwiek tego spróbuje „ulegnie tajnej oślepienia karze”⁶⁷⁴. Zakończenie utworu zawiera więc następujący morał: prawdziwie zakochani powinni wspólnie znosić wszelkie cierpienia.

Motyw wierności jako najwyższej cnoty pojawił się także w balladzie Odyńca pt. *Wierność. Ballada z Bürgera* oraz w utworze Witwickiego o tym samym tytule. Oba teksty zawierają pesymistyczne przesłanie – żaden człowiek nigdy nie będzie tak lojalny jak pies, który w ostatecznym rozrachunku okazuje się jedynym prawdziwym przyjacielem. Główny bohater *Wierności* napisanej przez Odyńca, nazwany po prostu Panem, przetrzymywał piękną dziewczynę w swoim zamku „dalekim śród boru”⁶⁷⁵. Bohater doświadczył jednak ogromnego rozczarowania. Jego ukochana została porwana przez

⁶⁷² Tamże, s. 70.

⁶⁷³ I. Bogdaszewski, *Kamienie w Pieszczanach. Ballada z powieści gminnych*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826, s. 54.

⁶⁷⁴ Tamże, s. 55.

⁶⁷⁵ A. E. Odyniec, *Wierność. Ballada z Bürgera*, [w:] tegoż, *Poezje*, s. 4.

Młodzieńca, który „miał męstwo i siłę straszliwą”⁶⁷⁶. Współ z dziewczyną zniknęły także „dwa wierne brytany”⁶⁷⁷. Wraz z rozwojem akcji okazuje się, że bohaterka wcale nie została zmuszona do opuszczenia zamku: dostając możliwość dokonania wyboru, postanowiła zostać z Młodzieńcem. Wierne okazały się tylko być brytany, których nie skusiły nawet „słodkie łakotki”⁶⁷⁸. Psy pozostały przy swoim panu, odganiając Młodzieńca:

„Na lepsze krew winni oszczędzać rycerze;
My spór nasz na wolą psów zdamy.
Lecz słowem rycerskiem zaręczmy się szczerze,
Że który którego za pana obierze,
Bez sprzeczki go temu oddamy.”

Rad przypadł na układ młodzieniec nieznany,
I skrycie się cieszył z umowy;
Albowiem w swej myśli był pewnym wygranej;
Nie wątpił, że zwabić potrafi brytany,
I wabił je ręką i słowy.

I woła, i cmoka, i bije w kolana,
Słodkimi łakotki przynęca;
Lecz wierne brytany przyskoczą do pana,
I skaczą wokoło i liżą kolana,
A zębem swym straszą młodzieńca⁶⁷⁹.

Pierwsze pytanie dotyczy idei obrazowanej przez tę balladę: który z bohaterów rzeczywiście został podany za negatywny wzór niegodny naśladowania. Z jednej strony mamy bowiem Pana, który, kierowany zazdrością oraz płomiennym uczuciem, zamknął dziewczynę w zamku, zgrzeszył zbytnią pewnością siebie, uważał bowiem, że dziewczyna powinna wybrać właśnie jego. Z drugiej strony natomiast poeta zilustrował kobiecą niestałość. Ballada ta powieli także popularne wątki pychy oraz kary – najpierw konsekwencje zbytnej pewności siebie poniósł Pan (stracił dziewczynę, którą kochał), a następnie Młodzieniec (był pewien, że brytany porzucą swojego właściciela).

Zbliżony schemat fabularny pojawił się również we wspomnianej już balladzie Witwickiego pt. *Wierność (według wydarzenia prawdziwego)*. Główny bohater został tu zdradzony aż trzy razy: przez ukochaną kobietę, przez przyjaciela oraz krewniaka. Kochanka, podobnie jak w utworze Odyńca, uciekła z innym mężczyzną, przyjaciel i krewniak natomiast nie wspomogli go w biedzie. Jego jedynym, wiernym i stałym towarzyszem, pozostał pies:

⁶⁷⁶ Tamże, s. 5.

⁶⁷⁷ Tamże, s. 4.

⁶⁷⁸ Tamże, s. 5.

⁶⁷⁹ Tamże.

Ty drogie zwierzę, psie ulubiony!
Jeden wierny z wszystkich sług!
Luboś mniej teraz mógł być karmiony,
Nie opuszczasz pańskich nóg...
Luby psie, skarbie niezmierny!
Ty nam wiecznie wdzięczny, wierny!⁶⁸⁰

Po pewnym czasie główny bohater odziedziczył wioskę, dzięki której mógł spłacić wszystkie długi. Jednak doznane rozczarowania oraz zdobyte nagle bogactwo odmieniły jego charakter – gdy pies, skacząc i szczekając, chciał go powiadomić o tym, że w trakcie walki ze zbrojami zgubił worek z pieniędzmi, główny bohater, popadłszy w złość, zastrzelił swoje ulubione zwierzę i odjechał. Gdy zorientował się, że nie ma przy sobie worka, wrócił na miejsce wydarzeń, dostrzegł psa, który leżał na sakwie:

„Ty i po skonie nawet swym ciałem
Jeszcze mój obraniasz wór...
Psie mój najdroższy! Ja cię nie znałem!!...”
– Rzadki to Wierności wzór –
Czemuż psów przykład nie budzi
Do cnoty niewdzięcznych ludzi!...⁶⁸¹

Autor podkreślił w swoim utworze wartość cnoty, jaką jest lojalność, a potępił niewierność, niewdzięczność oraz niestałość charakteru. Niewdzięczny i niestały okazał się przede wszystkim główny bohater, który bez skrupułów zastrzelił ukochanego psa. Warto podkreślić, że Witwicki (w przeciwieństwie do Odyńca) wyraźnie sformułował dwa morały płynące z ballady: „Gdy błogie chcesz mieć życie / Nie wierz tak łatwo kobiecie”⁶⁸² oraz „Czemuż psów przykład nie budzi / Do cnoty niewdzięcznych ludzi”⁶⁸³.

Motywn niewierności, kary oraz zemsty dokonanej przez porzuconą kochankę w bardzo ciekawy sposób został przedstawiony przez Zaleskiego w balladzie zatytułowanej *Ukaranie*. Główna bohaterka, dziewczyna o imieniu Makryna, ostrzegała swojego ukochanego: „Nie chodź, mój Archory / Na cudze wieczory”⁶⁸⁴. Młodzieniec jednak nie zważał na jej prośby:

[...] chodził dzień po dniu
Tydzień po tygodniu
I bawił się długo
Bo kochał już drugą⁶⁸⁵.

⁶⁸⁰ S. Witwicki, *Wierność. Według wydarzenia prawdziwego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, s. 35.

⁶⁸¹ Tamże, s. 39.

⁶⁸² Tamże, s. 29.

⁶⁸³ Tamże, s. 39.

⁶⁸⁴ J. B. Zaleski, *Ukaranie. Dumka ukraińska*, [w:] *Ballada polska*, s. 131.

⁶⁸⁵ Tamże.

Według balladowej sprawiedliwości niewierny Archory musiał zostać ukarany. Karę wymierzyła skrzywdzona Makryna, która udała się do „rusałkowego sadu”⁶⁸⁶, gdzie „jest kwiat przeciw zdradzie”⁶⁸⁷. Dziewczyna postępowała prawdopodobnie według magicznego rytuału: kwiat zerwała w poniedziałek, we wtorek go myła, w środę lała nań wodę, w czwartek rozmawiała z Archorem, w piątek podała mu go do spożycia, w sobotę natomiast młodzieniec był już martwy. W dalszej części pojawił się opis wyklęcia Makryny przez jej rodzinę:

Płacze ojciec stary
Na Makryny czary,
I płacze rodzina,
Makrynę przeklina,
I matka strapiona
Odpycha od łona⁶⁸⁸.

Makryna prawdopodobnie była zielarką i potrafiła sporządzić śmiertelną truciznę. Co ciekawe, to nie dziewczyna została ukarana za popełnioną zbrodnię, lecz Archory, który był niestały w uczuciach i składał fałszywe przysięgi. Warto zauważyć, że bohaterka popełniła zbrodnię z rozmysłem, planowała ją niemal przez cały tydzień i doskonale zdawała sobie sprawę ze swojego czynu (w przeciwieństwie do Hiszpana z *Lenarda i Blandyny*, który działał w afekcie). Na samym końcu utworu Makryna wypowiedziała morał: „Niechaj młodzież płocha / We dwóch się nie kocha”⁶⁸⁹.

W balladzie Zaleskiego ważną rolę odgrywa pierwiastek folklorystyczny: poeta podkreślił wartość ludowej mądrości, według której zdrada to jedna z najgorszych zbrodni zasługujących na karę. Warto zwrócić uwagę na podobieństwa łączące balladę Zaleskiego z utworem Niemcewicza zatytułowanym *Cień Eweliny. Bajka*. Motywem przewodnim obydwu tekstów jest zemsta oraz jej potęga. W *Cieniu Eweliny* tytułowa bohaterka powróciła zza grobu, aby odwiedzić niewiernego kochanka. Wyznała, że zabiła ją zwodnicza miłość, porównana do „robaka zjadłego”⁶⁹⁰, który „stoczył wdzięki w samej życia wiosnie”⁶⁹¹. Ewelina została po śmierci wpisana w pogrobowe koło. Po wizycie zjawy Henryk, kierowany strachem, udał się na cmentarz, trzykrotnie zawołał Ewelinę, po czym padł martwy na ziemię. Zemsta została dokonana. Oba utwory – *Ukaranie* oraz *Cień*

⁶⁸⁶ Tamże, s. 132.

⁶⁸⁷ Tamże.

⁶⁸⁸ Tamże, s. 133.

⁶⁸⁹ Tamże.

⁶⁹⁰ J. U. Niemcewicz, *Cień Eweliny. Bajka*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, s. 206.

⁶⁹¹ Tamże.

Eweliny – pokazują także, jak bardzo destrukcyjnym uczuciem jest chęć zemsty i do czego może prowadzić: Makryna dopuściła się okrutnej się zbrodni, Ewelina natomiast powróciła po zemstę aż zza grobu. Zdaje się jednak, że po wymierzeniu sprawiedliwości obie bohaterki zaznały spokoju, jedna za życia, druga po śmierci:

Ach o matko miła!
Wiem com uczyniła;
Jego ukaranie
Za przykład zostanie.
Bo żal nie ma granic
Nie uważa na nic;
Niechaj młodzież płocha
We dwóch się nie kocha⁶⁹².

Śnieg je okrywał, lecz gdy znikły szrony
I przyszła wiosna po zimie zbyt długiej
Gdzie dwie mogiły ujrzał lud zdziwiony
Na jednej różę cierń ostry na drugiej.

Rosły te krzewy cieniąc ściany całe,
A gdy już nad szczyt kościoła się wzbili
Kwiaty swe, liście i gałązki małe,
W jednym łęku połączyły⁶⁹³.

Omówione ballady ostrzegają przed niewiernością oraz zemstą, podkreślając jednocześnie wartości cnót, takich jak wierność oraz stałość. Zaleski w niezwykle ciekawy sposób nawiązał do Niemcewiczowskiego motywu zemsty: młody romantyk zrezygnował z fantastyki, pozostawiając los Archorego w rękach wzgardzonej kobiety, dla której zakończenie utworu jest pomyślnie – nie dość, że dokonała zemsty, to jeszcze uniknęła kary za swoją zbrodnię. Podobną modyfikację motywów fantastycznych można spotkać w latach 1822-1830 bardzo często.

Polscy twórcy ballad chętnie podkreślali wartość pokuty. Fabularna konstrukcja wszystkich utworów wykorzystujących ten motyw jest bardzo podobna: bohaterem był zazwyczaj zbrodniarz dręczony koszmarami, bezsennością oraz poczuciem winy, który po odbyciu pokuty dobrowolnie poddał się karze. Pomimo wykorzystania tego samego motywu, jego ujęcie w każdym utworze jest inne. Dla przykładu, Witwicki w balladzie *Pokutnik* opowiedział całą historię wprost, natomiast Odyńiec w *Bolesławie Śmiałym* oraz Fredro w *Mogile na rozdrożu* stopniowo budowali napięcie poprzez osnucie głównych bohaterów aurą tajemnicy. Bohaterowie utworów Witwickiego oraz Odyńca popełnili zbrodnie z miłości:

⁶⁹² J. B. Zaleski, *Ukaranie...*, s. 113.

⁶⁹³ J. U. Niemcewicz, *Cień Eweliny...*, s. 187.

Zelomir wraz ostrze w pierś jego zatapia –
Braterska krew tryska, i ręce mu skrapia!
Opuszcza go Anioł – on blady, skrwawiony,
W słup oczy trzymając przybiega do żony⁶⁹⁴.

Główny bohater utworu, którego fragment został przytoczony, dopuścił się bratobójstwa, jednak już w momencie popełnienia zbrodni popadł w „szaloną rozpacz”⁶⁹⁵. Natomiast Bolesław Śmiały z utworu Odyńca, zamordował męża kobiety, która odrzuciła jego miłość:

I już przy świętej ofierze
Dłoń ich związali kapłani;
Gdy zbrojni wpadli rycerze,
Z mego rozkazu posłani.
Próżno na kochanka łonie
Tuli twarz łzami zalaną;
Młodzieniec zginął w obronie,
Dziewicę gwałtem porwano⁶⁹⁶.

Nie bez znaczenia pozostaje czas i miejsce popełnionej zbrodni: do morderstwa doszło w trakcie zaślubin, co z kolei zintensyfikowało poczucie tragizmu. Warto zaznaczyć, że podobne rozwiązanie fabularne pojawiło się w balladowej dumie *Alondzo i Helena*: moment, który powinien być szczęśliwy i beztroski, został zbrukany zemstą oraz krwią.

Zbrodnia bohatera utworu Fredry posiadała nieco inny wymiar, odnosiła się bowiem do ojczyzny. Jak się okazuje, ballada ta stanowi wyraźne nawiązanie do Mickiewiczowskiego *Popasu w Upicie*. Mickiewicz opisał losy Sicińskiego, który został wyklęty ze społeczeństwa jeszcze za życia, a przyczyną tego było pierwsze użycie zasady *liberum veto*, która w konsekwencji doprowadziła do upadku Rzeczypospolitej. Siciński został trafiony piorunem, jego duch zaś nawiedzał Upitę. Kara za zdradę ojczyzny posiadała zatem wymiar metafizyczny, zbrodni tej nie można było odkupić. W balladzie Fredry pojawił się motyw podobny do Mickiewiczowskiego, jednak został on pozbawiony fantastycznego sztafażu. Bohater tego utworu przyznał się do grzechów dopiero po trzydziestu latach pokuty odbywanej za życia:

Ja, jam ją, krzychał, zamordował srodze.
Kogo? głos z góry uderzył o skały.
Kogo? – Ojczyznę – Ojczyznę, lud cały.

⁶⁹⁴ S. Witwicki, *Pokutnik*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, s. 22.

⁶⁹⁵ Tamże, s. 23.

⁶⁹⁶ A. E. Odyniec, *Bolesław Śmiały. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, s. 14.

Ojczyznę – odgłos powtarzał daleki,
Powtarzał długo – trwać będzie na wieki.
Zdrajca już nie żył – przekleństwa zostały⁶⁹⁷.

Zdrajca, podobnie jak Bolesław Śmiały oraz Pokutnik, zakończył swój żywot w momencie wyznania winy. Przeciwnie Siciński – jego kara sięgała daleko poza doczesność. Pomimo różnic w ujęciu fabularnym oraz formalnym, sam proces odkupienia win został opisany przez trzech poetów w niemal identyczny sposób. Bohaterów zawsze dręczyły koszmary, bezsenność oraz poczucie winy:

Pan, Pan i dziedzic? Zbiegł świata krawędzie,
Szuka wciąż łoża, szuka źródła wszędzie,
Gdzieby pragnienia mógł ulżyć katuszy,
Gdzieby snu chwilką mógł odpocząć duszy –
Źródła nie starczą – spać nigdy nie będzie⁶⁹⁸.

Gniew boży go ścigał, nadzieja odbiegła,
Jak kamień mu zbrodnia na sercu zaległa,
Ni nocy nie przespał, dzień biały go nękał,
Głos własny zatrząsał, cień własny przelekał⁶⁹⁹.

Między rozpaczą i szaleń
Odtąd życie me się wlekło;
Nie śmiałem umrzeć, nie śmiałem
W otwarte rzucić się piekło⁷⁰⁰.

Przytoczone fragmenty opisują proces pokuty, który we wszystkich trzech balladach składał się z kilku elementów: pielgrzymki, skruchy oraz przyznania się do winy. Dopiero po wielu latach tułaczki i odkupywania swoich win bohaterowie mogli zostać osądzeni. Podobieństwa te wskazują na pewien ciekawy fakt – poeci w bardzo podobny sposób rozumieli pokutę, która miała polegać na udręczeniu ciała i duszy.

Twórcy ballad piętnowali w swoich utworach także inne przywary, przede wszystkim tchórzostwo (*Ballada* Zaleskiego), niesprawiedliwość (*Krzywosąd* Łapsińskiego), chciwość (*Perła* Pajgerta), niewrażliwość na ludzkie cierpienie (*Pielgrzym* Zaleskiego) oraz niezdecydowanie (*Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada* Starzyńskiego).

Dokonana tutaj analiza miała na celu przede wszystkim zobrazowanie najpopularniejszych wątków pojawiających się we wczesnoromantycznych utworach. Kwestia ta jest niezwykle istotna dla rozważań na temat zjawiska „balladomanii”, szczególnie gdy uświadomimy sobie, że ballady niemagiczne cieszyły się o wiele większą

⁶⁹⁷ A. Fredro, *Mogiła na rozdrożu*, [w:] *Ballada polska*, s. 214.

⁶⁹⁸ Tamże, s. 213.

⁶⁹⁹ S. Witwicki, *Pokutnik*, s. 24.

⁷⁰⁰ A. E. Odyniec, *Bolesław Śmiały*, s. 14.

popularnością niż utwory zawierające wątki fantastyczne. Warto podkreślić, że omówione motywy obecne w balladach losu oraz idei nie funkcjonowały osobno (np. motywy pokuty oraz wierności bardzo często wiązały się z motywem zemsty lub morderstwa). Dzięki wyeliminowaniu pierwiastków nadnaturalnych poeci mogli podkreślić znaczenie pouczeń moralnych. Natomiast w balladach losu poeci przede wszystkim obrazowali problematykę konieczności oraz złego losu, który nieustannie towarzyszył człowiekowi. Opisywane do tej pory utwory charakteryzowały się oryginalnością, stanowiły tym samym kolejny ważny krok w rozwoju balladowej mody literackiej. Pomimo kilku przekładów dzieł niemieckich (głównie Schillera oraz Bürgera) w przypadku ballad idei oraz ballad losu odniesienia do wzorów zagranicznych nie były tak wyraźne, jak w balladach magicznych.

Kolejny niezwykle ważny dla wczesnoromantycznej literatury postulat wiązał się z kategorią fantastyki. W twórczości balladowej pojawiało się dwojakie jej ujęcie: fantastyka grozy, dla której wielce charakterystyczne były motywy lenorowe i inspiracje gminnymi opowieściami bałkańskimi, a także fantastyka ludowa, wyróżniająca się licznymi nawiązaniem do mitologii słowiańskiej, obrzędów ludowych (wesele, sobótka⁷⁰¹) oraz wykorzystująca motywy rusałczane. W utworach tych pojawiały się wyraźne odniesienia do wzorów, przede wszystkim do Niemcewicza, Mickiewicza, Bürgera oraz Żukowskiego. Pierwiastki fantastyczne najczęściej wiązały się z pouczeniami moralnymi, siły nadprzyrodzone pełniły funkcję strażników sprawiedliwości i wymierzały karę. Najpopularniejszymi motywami obecnymi w balladach magicznych były: magiczna przestrzeń związana z metafizycznym wymiarem natury, rusałki oraz upiory-powrotniki.

Wyraźnym nawiązaniem do Mickiewiczowskich wzorców były ballady o magii przyrody, w których fantastyka służyła zobrazowaniu motywu winy oraz kary. W utworach tych o losach bohaterów decydowały siły związane z metafizycznym wymiarem natury. Opisywana w nich przestrzeń funkcjonowała poza prawami fizyki. Ballady o magii przyrody bardzo często poruszały najistotniejsze problemy ludzkiej egzystencji – starały się odpowiedzieć na pytanie o to, kim jest człowiek, jaka jest jego natura, jaki stosunek do świata i jak zachowa się wobec zła oraz pokus.

Poszukując odpowiedzi na te oraz inne pytania, autorzy ballad konfrontowali swoich bohaterów z surową i niezawisłą przestrzenią magiczną, która nie tylko weryfikowała szczerłość ludzkiego serca, ale także wymierzała swoją własną sprawiedliwość, zupełnie inną od tej, którą człowiek mógł wymierzyć innemu

⁷⁰¹ H. Kapelański, *Obrzędy ludowe*, [w:] *tejsze*, dz. cyt., s. 632.

człowiekowi. Miała bowiem aspekt metafizyczny. Obok motywu magicznej przestrzeni bardzo charakterystyczny dla ludowej fantastyki były wątki rusałczane, nawiązujące do *Świtezi* oraz *Świtezianki* Mickiewicza. Rusałki, a więc istoty demoniczne, najczęściej wymierzały karę śmiertelnym mężczyznom, którzy dopuścili się zdrady. Z kolei motyw magicznego miejsca pojawił się w następujących utworach: w *Cmentarzu* i *Ptaku złej wróżby* Bogdaszewskiego; w *Wieczorze świętego Jana*, *Strzelcu w Alpach* Odyńca; w balladzie Sowy Boguckiego; w *Malinach* Chodźki. Opisane w tych utworach przestrzenie magiczne zawsze były trudno dostępne, najczęściej znajdowały się w głębokim lesie lub górach.

Za modelowy przykład wykorzystania tego motywu można uznać *Strzelca w Alpach*. Tytułowy bohater to młody człowiek, który nie posłuchał ostrzeżeń i prośb matki, lecz wiedziony „ślepą zuchwałością”⁷⁰² wybrał się na łowy. W ten sposób opuścił bezpieczny, ludzki świat. Przekraczając granice świata rzeczywistego, zakłócił spokój przestrzeni magicznej. W utworze Odyńca jej strażnikiem był Geniusz Alp⁷⁰³, który surowo ukarał nieroztropnego młodzieńca:

„Małyż ci był świat?... daremno
chciałbyś wrócić, pójdziesz ze mną”⁷⁰⁴.

Strażnik gór wymierzył chłopcu bardzo surową karę, wręcz nieadekwatną do przewinienia. Jednakże w wyobraźni romantyków magiczna przyroda zawsze funkcjonowała wspólnie z mroczną siłą mającą władzę na ludzkim życiu. W podobny sposób motyw ten został przedstawiony w balladzie Sowy Boguckiego. Poeta również umiejscowił fantastyczne centrum magicznej przyrody w górach, jednak tym razem były to Karpaty:

Na szczytnych barkach Karpatów odwiecznych
Wspina się zamek pod same lazury,
Siedziba niegdyś Zawiszów walecznych,
Wewnątrz wspaniała, choć zewnątrz ponury.
[...]
Jednak by w miejsce, gdzie odwaga żyła
Tchórz znieważając nie śmiał stawić nogę,
Matka natura zgrozą je pokryła,
Odwadze wolną zostawiwszy drogę⁷⁰⁵.

⁷⁰² A. E. Odyńiec, *Strzelec w Alpach*. Z *Szyllera*, [w:] tegoż, *Poezje*, s. 61.

⁷⁰³ Według mitologii rzymskiej geniusze były opiekuńczymi duchami związanymi nie tylko z każdym człowiekiem, ale także z każdym miejscem oraz instytucją.

⁷⁰⁴ A. E. Odyńiec, *Strzelec...*, s. 181.

⁷⁰⁵ J. Bogucki, Sowy. *Ballada*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1824, nr 39, s. 308.

Istotą zamieszkującą magiczną przestrzeń w balladzie Boguckiego był „zły duch”⁷⁰⁶, który uwodził spacerujące tam dziewczęta. Jego ofiarą stała się próżna oraz „dumna ze swoje urody”⁷⁰⁷ Zosia. Dziewczyna uległa złemu duchowi, który przemienił ją w tytułową sowę. Oprócz motywu magicznego miejsca utwór ten zawierał wyraźny morał:

Jęczą tam one ciągle w dzień i w nocy,
Za to, że w swoją urodę ufały,
Że się nie chciały oprzeć czczym słów mocy,
Że wianki swoje hydnie postradały⁷⁰⁸.

Zosia została ukarana nie tylko za utratę wianka, także za zbytnią pychę oraz pewność siebie. Podobny los spotkał młodego Strzelca, któremu karę wymierzył Geniusz Alp. Sposób kreowania magicznej, niekiedy nawet przekłetej przestrzeni oraz istot będących jej strażnikami przypomina motywy rusałczane pojawiające się przede wszystkim w twórczości Zaleskiego. Jednak zanim przejdę do rozważań związanych z balladami „słowika ukraińskiego”, pragnę wspomnieć jeszcze o dwóch utworach, w których obecny był omawiany tutaj motyw. W balladzie Bogdaszewskiego zatytułowanej *Cmentarz* przestrzenią magiczną, do której nie miał wstępu żaden zbrodniarz, była tytułowa ziemia uświęcona:

Idź gdzie cichość martwa, głucha,
Sprośnych namiętności synu,
Tam cię przejmie żalu skrucha,
Zrzeczysz się podłego czynu.

Ach biada temu! Ach biada,
Kto ze zbrodnią tutaj stanie!
Wszystko mu śmierć zapowiada
Ujrzy piekielne otchłanie!⁷⁰⁹

Bohater utworu, przekraczając cmentarną bramę, przekroczył także granicę magicznej, uświęconej ziemi. Spotkała go tam kara za popełnione w przeszłości zbrodnie: pierwszą żonę umieścił w klasztorze, następnie drugą zabił, za co ukarała go natura, która nie pozostała obojętna na jego czyny:

Wzmaga się burza, grzmi, błyska,
Cmentarz cię ujrzał w zamieci,
Niebo żartkie gromy ciska,
A on krwią zbryzgany leci.

⁷⁰⁶ Tamże, s. 309.

⁷⁰⁷ Tamże.

⁷⁰⁸ Tamże, s. 310.

⁷⁰⁹ I. Bogdaszewski, *Cmentarz. Ballada*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, s. 75.

„– Stój! Pośrodku niebokręga,
Piorunu głosem zawoła,
Sprawiedliwości potęgą:
Któż przede mną zbieżyć zdoła”⁷¹⁰

Mężczyzna został trafiony przez piorun: „uległ pod razem zagłady”⁷¹¹. Jednak to nie śmierć była dla niego najgorszą karą, gdyż ostatecznie został skazany na wieczny katusze, „cierpienia nieskończone”⁷¹². Jego dusza miała nigdy nie zaznać spokoju.

Motyw lasu jako przestrzeni magicznej pojawił się jeszcze w innej balladzie Bogdaszewskiego, zatytułowanej *Ptak złej wróżby*. Główny bohater tego utworu łączył w sobie cechy Strzelca z ballady Odyńca oraz rycerza z poprzednio omawianego tekstu – charakteryzował się zuchwałością, bezmyślnie przekroczył granicę przestrzeni magicznej, zlekceważył ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem. Utwór ten rozpoczyna się od opisu nieprzeniknionego lasu:

Gdzie spojrzysz wszędy lasy, wszędy głucha puszcza,
Ni gęstwinę swobodna przedzieli polanka,
Sowy, orły, puchacze, dzikich zwierząt tłuszcza,
Głuchą rozbudzą pustoszą wrzeszcząc bez ustanka⁷¹³.

Młody bohater udał się w pogoń za ptakiem, był „chciwy zdobyńczy”⁷¹⁴, „żądzą zemsty zionął”⁷¹⁵. Przestrzeń magiczna starała się go ostrzec przed dalszą drogą w głąb lasu – pierwszą przestrogę stanowił gniew przyrody, która jakoby „na zgubę śmiertelnika powstała tej nocy”⁷¹⁶. Kolejna przestroga została wypowiedziana przez ptaka, a więc zaklętą dziewczynę niegdyś porzuconą przez bohatera:

Jeszcze rzekła, po śmierci ścigasz mnie Edwardzie,
Nadto słabej kochanki będąc szczęścia panem,
Najczystszy przywiązaniem pogardziłeś hardzie,
Skapiąc uczcić mnie nawet przyjaciółki mianem.
Już miłość odrzucona w cieniach wiecznych kroczy,
I ciebie dłoń przyjaźni w grobowiec potoczy⁷¹⁷.

Słowa dziewczyny miały jednoznaczny wydźwięk – nieczuły Edward wzgardził miłością, wybrał bogatą dziewczynę, natomiast jego dawna ukochana umarła z rozpacz.

⁷¹⁰ Tamże, s. 80.

⁷¹¹ Tamże, s. 81.

⁷¹² Tamże, s. 80.

⁷¹³ Bogdaszewski I., *Ptak złej wróżby. Powieść gminna*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, s. 56.

⁷¹⁴ Tamże, s. 57.

⁷¹⁵ Tamże.

⁷¹⁶ Tamże.

⁷¹⁷ Tamże, s. 58.

Zdaje się, że mężczyzna dostał szansę na odkupienie swoich win, lecz odrzucił tę możliwość. Tragiczne wydarzenia wcale go nie odmieniły, wciąż był samolubny i egoistyczny. Żałował swojej decyzji tylko dlatego, że bogata wybranka wzgardziła jego względami; w ostatecznym rozrachunku Edward został sam. Po ostrzeżeniach nastąpił czas próby. Mężczyzna musiał spędzić noc w lesie, wspiał się zatem na drzewo i tam postanowił przenocować. Przypadek sprawił, że stał się świadkiem rozmowy toczącej się między rozbójnikami, którym herszt objaśniał drogę do przeklętego skarbu:

Skarb zaklęty!... gdyż szczodrość i jego istnienie,
Dopóty będzie trwałym z woli przeznaczenia,
Aż pokąd z rzędu ludzi, najchciwsze stworzenie,
Krwia człeka nie obryzga drzewa lub kamienia.
Pod ten czas skarb zginie, piekło się rozsroży,
Zdrój wzdęty z lochów bogactw bagnisko utworzy⁷¹⁸.

O poranku, gdy rozbójnicy odeszli, po Edwarda przybył przyjaciel, z którym młody bohater podzielił się nowinami. Obaj udali się w głąb lasu, aby odnaleźć skarb. Jednakże przyjaciel głównego bohatera, „chciwa z rodu dusza”⁷¹⁹, nie chciał dzielić się bogactwem i bez wahania zabił Edwarda:

Krew trysnęła na kamień – wnet się chaos wzdyma –
Gdzie ptak, dziewczica płacze stroskana i błada –
Już wzdętego brzegu zdroju wylewu nie wstrzyma –
Pod stopami zbrodniarza ziemia się rozpada⁷²⁰.

Skarb został pochłonięty przez błoto, przepowiednia spełniła się bardzo dokładnie: kara dotknęła obu grzeszników. Co więcej, przyjaciel Edwarda został uwięziony w przestrzeni magicznej, jego duch, przeklinany nawet od „zbójeckiej czeredy”⁷²¹, przez wieki będzie musiał „chleptać bagnisko”⁷²². Jak widać, w omówionym utworze pojawiło kilka motywów szczególnie popularnych w ówczesnych balladach: magiczna przyroda (odsyłająca nas do twórczości Mickiewicza), wiarołomstwo oraz motyw nadprzyrodzonej kary (suponujący z kolei powiązania z Niemcewiczowskim *Alondzem i Heleną*, a także z *Lilijami* Mickiewicza).

Za kolejny, niezwykle ważny i popularny motyw powiązany z kategorią fantastyki ludowej, należy uznać recepcję wątków rusałczanych w literaturze polskiego

⁷¹⁸ Tamże, s. 62.

⁷¹⁹ Tamże, s. 64

⁷²⁰ Tamże.

⁷²¹ Tamże, s. 66.

⁷²² Tamże.

romantyzmu lat 1822-1830. Motyw ten pojawił się między innymi w następujących utworach: *Luborze. Balladzie z powieści ludu* oraz *Rusalkach. Fantazji* Zaleskiego, *Rusalkach* Kułakowskiego oraz w *Czeremku* Bogdaszewskiego. Wymienione tutaj realizacje motywu słowiańskich boginek posiadają bardzo podobny schemat fabularny: istoty te zawsze kojarzono z demonicznym aspektem świata przyrody, a ich główne zadanie polegało na karaniu grzesznych śmiertelników. Analizując różne ujęcia motywu rusałczanego trudno nie zauważyć wyraźnych (choć niezaznaczonych w podtytułach) nawiązań do literatury niemieckiej, głównie do *Króla olch* Goethego (*Rusalki* Kułakowskiego), *Loreley* Eichendorffa (*Czeremek* Bogdaszewskiego) oraz *Haralda* Uhlanda (*Lubor* Zaleskiego). Za bardzo ciekawy można uznać fakt, że motyw pięknych, ale okrutnych istot magicznej proveniencji posiada swoje źródła w literaturze niemieckiej – przede wszystkim we wspomnianej już *Loreley*. Pamiętajmy jednak, że ballada ta została ogłoszona drukiem w 1815 roku⁷²³, można więc uznać, że dla polskich poetów tego okresu stanowiła nowość.

O wiele wcześniej (bo w 1798 roku) powstała natomiast *Narieczona z Koryntu* Goethego, w której wampiryczna niewiasta sprowadziła zgubę na młodego człowieka. Trudno nie wspomnieć także o balladzie Johna Keatsa zatytułowanej *Piękna Pani Bezlitosna* (1819) – jej główna bohaterka, tytułowa *La belle dame sans merci*, rzuciła na rycerza urok, odbierając mu tym samym wolność. Nie ulega wątpliwości, że opisane przez zachodnich poetów „upiorne kochanki”⁷²⁴ oraz „piękne, bezlitosne” stanowiły doskonały wzór dla kobiecych postaci balladowych, z tą różnicą, że na gruncie literatury polskiej rolę zachodnich demonów kobiecych przejmowały rusałki. Istoty te były bliższe naszej kulturze, nawiązywały w końcu do mitologii słowiańskiej. Motyw rusałczany wprowadził do balladowej literatury wczesnego romantyzmu Mickiewicz. Jego naśladowcy, szczególnie chętnie nawiązujący do *Świtezianki*, starali się, aby pomimo wyraźnych inspiracji ich teksty zawierały jak najwięcej oryginalnych elementów: zmianę rusałczanej domeny (rusalki zamieszkiwały nie tylko jeziora, ale także gaje, zboża i lasy), rozbudowanie wątku fabularnego (np. w *Czeremku* oraz *Rusalkach*), wkroczenie człowieka w centrum świata boginek (ballady Zaleskiego). Za najlepsze przykłady utworów, w których pojawił się wątek rusałek jako istot nadnaturalnych zsyłających karę na zbrodniarzy, są *Lubor* Zaleskiego oraz *Czeremek* Bogdaszewskiego. W obu tekstach rusałki należą do domeny magicznej przyrody i sprowadzają karę na śmiertelników. Z

⁷²³ *Niemiecka ballada romantyczna*, s. 219

⁷²⁴ Tamże, s. 99.

kolei w balladzie ukraińskiego poety tytułowy Lubor to „wódz stary, waleczny”⁷²⁵, któremu magiczne istoty wymierzyły sprawiedliwość (rycerz od lat prowadził krwawe boje i „pławił się we krwi nieczuły”⁷²⁶). Boginki, po krótkiej naradzie doszły do wniosku, że mężczyzna przelał już zbyt wiele krwi:

Kiedyż, Lubor, kiedyż ten śmiałek,
Poniechać krwawych walk zdoła.
Tyle rycerzy w rannych lat dobie,
Śmierć uprzątnęła ze szranków;
Matki, kochanki płaczą w żalobie
Poległych synów, kochanków.
On od pół wieku prowadzi boje,
Pławi się we krwi nieczuły...
Czyliż to bogi w niezłomną zbroję
Lubora piersi zakuły?
Dość ci już chwały – czas spocząć starcze!
Czas zmrużyć czujne powieki:
Wkrótce porzucisz włócznię i tarczę,
Zaśniesz – lecz zaśniesz na wieki⁷²⁷.

Rusałki dostrzegły nie tylko winę Lubora polegającą na ciągłym przelewaniu krwi w boju. Podkreśliły także pewnego rodzaju niesprawiedliwość – zginęło wielu młodych rycerzy, a stary wódz wciąż żył i walczył. Boginki postanowiły zaprowadzić sprawiedliwość. Lubor, napiwszy się wody z potoku, zapadł w śmiertelny sen:

Puścił rumaka, usnął na skale –
Usnął – lecz usnął na wieki⁷²⁸.

Rumak, powróciwszy do obozu, ogłosił swoim rzeniem śmierć wodza, wszczynając tym samym wrzawę wśród kozaków. Lubor zaś „skamieniał, leżąc w ustroni”⁷²⁹. Ale to jeszcze nie koniec kary. Zakończenie ballady sugeruje, że duch starego wodza nie zazna spokoju i będzie powracał za każdym razem, gdy na niebie zagrzmie burza z północy. Warto podkreślić, że Zaleski to jedyny twórca ballad, który pozwolił wkroczyć rusałkom w samo centrum świata przedstawionego. Poeta przytoczył krótki monolog słowiańskiej boginki skierowany do jej towarzyszek. Zabieg ten pojawił się także (choć w zmienionej formie) w innej balladzie ukraińskiego poety – w *Rusałkach*. Utwór ten ma pomyślne, wręcz baśniowe, zakończenie, a opowiada o młodym człowieku, który

⁷²⁵ J. B. Zaleski, *Lubor. Ballada z powieści ludu*, [w:] *Ballada polska*, s. 128.

⁷²⁶ Tamże, s. 129.

⁷²⁷ J. B. Zaleski, *Lubor. Ballada z powieści ludu*, [w:] *Ballada polska*, s. 129.

⁷²⁸ Tamże.

⁷²⁹ Tamże, s. 130.

zakochał się w zupełnie nieodpowiedniej dziewczynie. Zoryna była czarownicą i wiele razy ostrzegała go przed swoimi czarami:

Bój się – nieraz mi mówiła –
Gdy był księżyc na młodziuku,
Mnie kąpała matka w mleku,
Nauczała czarów siła.

Błyśnie siedem gwiazd na niebie,
W Dnieprze błysną trzy miesiące,
Zalśnią gwiazdy spadające,
I co zechcę zrobię z ciebie⁷³⁰.

Pomimo lęku przed groźną kobiecością Zoryny, mężczyzna udał się do gaju rusalek. Jego zamiary były czyste i szczere – chciał wyznać dziewczynie miłość, „wyspowiadać prawdę nagą”⁷³¹. Odważnie przekroczył „najstraszniejszy próg dnieprowy”⁷³², opuszczając tym samym bezpieczny i rzeczywisty świat. Obecny w balladzie motyw rusalczany bardzo wyraźnie wiąże się z przestrzenią magiczną, opisaną przez Zaleskiego jako „gaj odludny”⁷³³, do którego prowadziła „dzika” i „głucha” droga przez parowy i skały. Podczas wędrówki bohater napotkał kapliczkę ukrytą w jaskini. Wkroczył do niej z „ukorzonym [...] czołem”⁷³⁴:

I com tylko miał, co wiedział,
O Zoryny sercu, głowie,
W złotopłynnej, tkliwej mowie,
Wszystkom, wszystkim wypowiedział.

Wstałem... i jak po pacierzu,
Gdy się brzemień grzechów zmniejszy,
Człek się czuje żywszy łżejszy,
Z całym światem jest w przymierzu⁷³⁵.

Gest ten ostatecznie dowiódł szczerych zamiarów mężczyzny, którego odwaga, mądrość i pokora zostały nagrodzone – nie tylko uratował Zorynę przed porwaniem przez rusalki, zyskał także jej miłość. Zakończenie ballady jest więc niezwykle i wyróżnia ją na tle pozostałych utworów:

Ale światło szczęścia wieszcze,
Od Zoryny biło oczu;
W czarnoksiężskiej lży przezroczu,
Cud miłości jaśniał jaszczce⁷³⁶.

⁷³⁰ J. B. Zaleski, *Rusalki. Fantazja*, „Melitele”, 1929, s. 194.

⁷³¹ Tamże, s. 197.

⁷³² Tamże, s. 197.

⁷³³ Tamże, s. 198.

⁷³⁴ Tamże, s. 199.

⁷³⁵ Tamże, s. 200.

Tylko szczerość zamiarów, pokora, czyste serce oraz mądre wykorzystanie wolności mogły ocalić duszę dziewczyny przed porwaniem przez rusalki. Słowiańskie boginki nie odgrywały tutaj roli istot niosących sprawiedliwość (jak np. w *Luborze*), chciały jedynie porwać duszę Zoryny. Zaleski opisał więc rusalki jako istoty groźne dla śmiertelników. Co istotne, poeta (podobnie jak w *Luborze*) wprowadził czytelnika do samego centrum rusałczanego świata:

Prędko wstałem, patrzę śmiało —
Nowy obraz na dolinie,
Grono bogiń przy Zorynie
Wietrzny taniec zawiązało.

Dłonie w dłoniach, chyżo, społem,
Jak motyle w letnim ranku,
Ponad kwiatkiem bez ustanku,
Krążą, krążą nad nią kołem.

A Zoryna w środku koła,
W tę i owę bieży stronę,
Wszędy wyjście zagrodzone,
Wszędy piosnka brzmi wesoła.

„Fit, fit, fit, fit, przepióreczko!
Przepióreczko piękna, hoża!
Nie ucieczesz nam do zboża,
Nie ucieczesz kochaneczko!”⁷³⁷.

Czytelnik może obserwować taniec rusałek oczami głównego bohatera, słyszeć także ich śpiew. Zabieg „wprowadzania” odbiorcy w magiczny świat mitologii słowiańskiej osiągnął tutaj swoje apogeum – dzięki pierwszoosobowej narracji stajemy się naocznymi świadkami tajemnych rytuałów.

Rusalka, jako istota niosąca sprawiedliwość, została opisana również przez Bogdaszewskiego w balladzie pt. *Czeremek*. Bohaterka utworu do złudzenia przypomina Mickiewiczowską Świteziankę, wymierzającą młodemu człowiekowi karę za nielojalność. Główny bohater utworu Bogdaszewskiego to człowiek niehonorowy, zaprawiony w boju kłamca, którego charakter został wystawiony na próbę. Co ciekawe, w *Czeremku* pojawił się motyw akwatywny. Dodatkowo sama przestrzeń magiczna zamieszkiwana przez boginkę posiadała podwójny wymiar – jezioro znajdowało się w głębi lasu. Sam autor wyraźnie podkreślił wyjątkowość tego miejsca:

⁷³⁶ Tamże, s. 212.

⁷³⁷ Tamże, s. 207.

Czy to noc padnie, czy błysnie zorze,
Tu drzemie obraz natury,
Na grzbiet jeziora, ni w dzikim borze,
Nie stąpił śmiertelnik który⁷³⁸.

Bohater ballady nie lękał się ani lasu, ani legend, które wokół niego krążyły, śmiało przekroczył granicę przestrzeni magicznej. Co zaskakujące – zamiast legendarnej zjawy, strażniczki lasu, spotkał tam „młodą dziewicę”⁷³⁹, którą niemal od razu pokochał. Dziewczyna chciała uciec, jednak rycerz za wszelką cenę próbował ją zatrzymać:

Gdym piękna Krysiu ujrzał twe wdzięki
Wnet serce na pół się kraje,
W lubym ścieśnieniu śnieżystej ręki,
Że ciebie kocham, wyznaję⁷⁴⁰.

Autor utworu zastosował niezwykle ciekawy zabieg: czytelnik może odnieść wrażenie, że to charakter dziewczyny został wystawiony na próbę, ponieważ rycerz kusił ją złudnymi obietnicami. W rzeczywistości było zupełnie inaczej – to mężczyzna został poddany próbie. Boginka przybrała postać pięknej dziewczyny o imieniu Krysia, która wyraźnie ostrzegała bohatera:

Bo biada kogo cnota nie wzruszy,
I kto się zdradzać nie boi,
Wieczne męczarnie dla takiej duszy,
Co namiętnością się poi.

Może ty łudzisz: może masz żonę,
Może mię uwieść pragnąłeś?
Lecz zdejm obłudy lepiej zasłonę,
Którą zda się uwinąłeś⁷⁴¹.

Mężczyznę przestrzegała także jego własna intuicja: przeczuwał, że piękność może być straszniejsza niż czary⁷⁴². Jednak nie zaniepokoiła go nawet zagadkowa przenikliwość dziewczyny. Ulegając pokusie, złożył przysięgę, której w rzeczywistości nie mógł dotrzymać, ponieważ miał już żonę:

Ufaj dziewczeczko słowu rycerza,
Ufa przysiędze kochanka,
Co się przed tobą swych ogniów zwierza –
Jeszcze nie sięgnął do wianka⁷⁴³.

⁷³⁸ I. Bogdaszewski, *Czeremek. Ballada*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, s. 36.

⁷³⁹ Tamże, s. 37.

⁷⁴⁰ Tamże, s. 41.

⁷⁴¹ Tamże, s. 42.

⁷⁴² Tamże, s. 38.

⁷⁴³ Tamże, s. 43.

Na końcu utworu został wyjaskrawiony motyw akwatyyczny: po złożonych przyrzeczeniach i deklaracjach mężczyzna wsiadł wraz z Krysią do łódki, aby wspólnie przepłynąć jezioro. Gdy łódka zatrzymała się na środku jeziora, piękna dziewczyna zmieniła się w ohydną istotę – tak jakby woda zmyła z niej całą iluzję, ukazując rzeczy takimi, jakie naprawdę są. W ostatecznym rozrachunku rycerz został ukarany za zuchwałość, zdradę i kłamstwo, nie uszanował mistycznej przestrzeni, nie przeszedł próby charakteru. On i boginka zostali pochłonięci przez wodę. Krysia, a więc strażniczka lasu, poświęciła własne życie po to, aby ukarać kłamcę.

Bardzo ciekawe ujęcie omawianego motywu pojawiło się w balladzie Kułakowskiego zatytułowanej *Rusałki. Z podania gminnego*. Opisane tutaj boginki w niczym nie przypominały istot wykreowanych przez Zaleskiego oraz Bogdaszewskiego – nie wymierzały sprawiedliwości. One po prostu czyhały na duszę niewinnego dziecka:

– „Chodź, chodź na ręce, moje kochanie”
Lepiej nam będzie, gdy będziemy sami.”
– „Czy słyszysz, mamó, głośnie wołanie?
Czy widzisz? One biegną za nami!”⁷⁴⁴

Rusałki były piękne, miały „złociste skrzydła i włosy”⁷⁴⁵, „sukienki białe”⁷⁴⁶, kusily chłopca obietnicami zabawy. Matka wierzyła dziecku, odmawiała nawet modlitwę, jednak nie była w stanie zapobiec śmierci syna, którego dusza została porwana przez piękne boginki:

A dusza czysta jak kropla rosy
Płsa i śpiewa w rusalek gronie.
To ponad bujne wylata kłosa,
To znowu w fali białawej tonie⁷⁴⁷.

Kułakowski, pisząc *Rusałki*, z pewnością inspirował się klasykiem niemieckiej ballady, a więc *Królem olch* Goethego (1782). Schemat fabularny został powielony niemal identycznie, z tą różnicą, że matka (a więc bohaterka utworu Kułakowskiego) wierzyła swojemu dziecku, podczas gdy ojciec tłumaczył synowi obecność Króla olch jako wytwór jego wyobraźni. Ballada polskiego poety stanowi kolejny przykład oryginalnego wykorzystania modnego motywu oraz schematu fabularnego.

⁷⁴⁴ I. Kułakowski, *Rusałki. Z podania gminnego*, [w:] *Ballada polska*, s. 200.

⁷⁴⁵ Tamże.

⁷⁴⁶ Tamże.

⁷⁴⁷ Tamże, s. 201.

Wątki rusałczane w dużym stopniu zdecydowały o oryginalności wczesnoromantycznych ballad. Sięganie po nie dowodzi, że polscy poeci nie tylko umiejętnie czerpali z dziedzictwa ballady europejskiej. Używając modnych wówczas motywów, potrafili zarazem stworzyć teksty w znacznym stopniu oryginalne. Jak widać z przeprowadzonej dotychczas analizy, wątki rusałczane były niezwykle charakterystyczne dla ballad o magii przyrody, jednak bardzo często nawiązywały do problematyki ballad o przewrotności losu. Zbieżność ta wynikała z założeń przyjętych przez poetów, którzy uzależnili życie swoich bohaterów od czynników pozostających poza ludzkim wpływem: od fatum, czynów osób postronnych, od istot nadnaturalnych. W istocie rzeczy wszystkie omówione do tej pory modne motywy, wątki oraz schematy fabularne pojawiające się w polskich balladach wczesnoromantycznych miały na celu zobrazowanie zagadnień ważnych dla ówczesnych poetów: nieuchronności ludzkiego losu, doniosłości takich cnót jak wierność, dobroć, lojalność, w końcu metafizycznego wymiaru kary.

Magiczna przyroda oraz wątki rusałczane to nie jedyne motywy fantastyczne pojawiające się we wczesnoromantycznych utworach. Za równie ważne należy uznać motywy obecne w balladach grozy. Dominowała w nich mroczna fantastyka, ponadto wiązały się one z recepcją motywu upiора-powrotnika (*Wieczór świętego Jana. Ballada Odyńca, Srogi opiekun albo nic wielkiej soboty* Witwickiego, *Grabarz. Ballada Rajszała*) oraz *Lenory Bürgera* (*Lenora. Ballada z Bürgera, Świetlana. Ballada z Żukowskiego Odyńca, Maksym i Helena* Gaszyńskiego; *Halina. Ballada z Bürgera* Boguckiego, *Przeznaczenie. Z francuskiego* Boznańskiego, *Wieczór świętego Andrzeja. Z powieści ludu ukraińskiego* Witwickiego oraz anonimowy *Upiór*). W kontekście omawianych ballad grozy należy zauważyć, że bardzo często nawiązywały one do Niemcewiczowskich dum balladowych, takich jak: *Malwina. Ballada z angielskiego, Alondzo i Helena. Duma naśladowana z angielskiego* oraz *Ewelina. Powieść oryginalna*. Należy jednak wskazać na ciekawą oraz zaskakującą różnicę w adaptacji Niemcewiczowskich wątków: wczesnoromantyczni poeci często rezygnowali z elementu makabry, a przynajmniej nie eksponowali go w taki sposób, w jaki robił to Niemcewicz. Można wręcz zaryzykować tezę, że wraz z rozwojem mody literackiej polskie ballady traciły swój makabryczny charakter. Fakt ten jest wielce ciekawy i zaskakujący – okazuje się bowiem, że utwory Niemcewicza były odważniejsze oraz znaczenie bardziej bezkompromisowe od ballad wczesnoromantycznych poetów.

Motyw upiора-powrotnika pojawiał się przede wszystkim w balladach poruszających wątek lenorowy, jednak nie tylko. Ten niezwykle modny temat został

wykorzystany między innymi przez Witwickiego w balladzie *Srogi opiekun*, która nawiązywała do Niemcewiczowskiego *Cienia Eweliny* i w pewnym stopniu do *Alondza i Heleny*. W utworze tym kobiecy duch powrócił zza grobu po to, aby (na wzór Eweliny) dokonać zemsty oraz wymierzyć sprawiedliwość:

Jakiż słup światła po wodzie sunie,
I rzekę sobą oświeca?...
Ach! To duch owity w całunie...
W ręku płonąca gromnica.

Wody nie dotknie, lekki jak para...
A parno a głucho wszędzie...
Zbliża się – zbliża – Ach jakąż to mara!
Jakieś to przy niej Łabędzie?

Przebóg! To cień twój nieboszczko bratowo!...
Stanęła... i cóż to będzie?
Czemuż nie płyną łabędzie?...

Skościła ręką do zbrodniarza sięga.
Śmiertelne ścięły go poty –
„A gdzie bratanku twoja przysięga?
I gdzie są moje sieroty?”⁷⁴⁸

Tytułowy srogi opiekun, łamiąc przysięgę złożoną swojej siostrze oraz pozostawiając dzieci w lesie na pewną śmierć, ściągnął na siebie metafizyczną karę. Śmierć głównego bohatera opisał Witwicki w ten oto sposób:

Aż tu gadziny, zmije, z każdej strony
Na siarką cuchnącym wietrze –
Suną się węże z krogulczymi szpony,
Ogniem zajmując powietrze!

W przebrzydłe, w ciężkie zbierają się kłęby
Szpony swe krwią czarną ropią,
Piekłem buchając wściekle wilcze zęby
W żywocie zbrodniarza topią!⁷⁴⁹

Fragment ten, poprzez mroczną atmosferę oraz makabryczny opis metafizycznej kary, przypomina zakończenie balladowej dumy Niemcewicza:

Widać wkoło nich larwy tańczące,
Trzymając czaszki świeżo z trupów zdarte;
Krew ich napojem, krwi potoki wrzące
Piją, a paszcze szeroko otwarte
Wołają: Para niech żyje szczęśliwa,
Mężny Alondzo, Helena fałszywa⁷⁵⁰.

⁷⁴⁸ S. Witwicki, *Srogi opiekun albo noc Wielkiej Soboty*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, s. 58.

⁷⁴⁹ Tamże, s. 59.

⁷⁵⁰ J. U. Niemcewicz, *Alondzo i Helena*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, s. 495.

Ballada napisana przez Witwickiego bardzo wyraźnie nawiązuje zatem do tradycji nie tyle Mickiewiczowskiej, co Niemcewiczowskiej. Witwicki wykorzystał w *Srogim opiekunie* oba zabiegi – połączył grozę z próbą zaszokowania czytelnika: „podły opiekun”⁷⁵¹ nie tylko znęcał się nad dziećmi, postanowił je w końcu zabić (porzucił je w lesie niczym rodzice z baśni pt. *Jaś i Małgosia*⁷⁵²). Witwicki, oprócz motywu nadprzyrodzonej kary oraz upiora-powrotnika, sięgnął także po jeszcze jedno rozwiązanie: zintensyfikował dramatyzm ballady, wprowadzając do niej śmierć dzieci (z treści utworu można wywnioskować, że rodzeństwo utopiło się w jeziorze). Podobne zabiegi, mające na celu intensyfikację dramatyzmu, często pojawiały się we wszystkich typach ballad, ich popularność była wręcz niezwykła. Można odnieść wrażenie, że poeci konkurowali ze sobą w wymyślaniu coraz co nowszych sposobów na zaszokowanie czytelników. Należy jeszcze podkreślić, że ujęcie motywu ducha-powrotnika zaproponowane w *Srogim opiekunie* zbliża jego bohaterkę do postaci nadnaturalnych opisanych w balladach o magii przyrody, przede wszystkim do rusałek, strażniczek sprawiedliwości.

Elementy typowe dla ballad grozy (a więc mroczna fantastyka oraz gotycka stylizacja) pojawiały się najczęściej w utworach nawiązujących bezpośrednio do *Lenory* oraz *Malwiny* (*Lenora*, *Adela* i *Świetlana* Odyńca, *Halina* Boguckiego, *Przeznaczenie* Bożańskiego, *Maksym* i *Helena* Gaszyńskiego, *Upiór* anonimowego poety, *Wieczór świętego* Andrzeja Witwickiego, *Neryna* Zana). Prowadząc rozważania na temat ballady typu lenorowego nie sposób nie zwrócić uwagi na różnorodne typy zakończeń.

Świetlana Odyńca kończy się szczęśliwie. Być może wynika to z faktu, iż inspiracje dla tego utworu pochodzą z ballady Wasilija Żukowskiego, jednakże ze względu na powtarzające się schematy balladę tę należy potraktować jako utwór powielający wątki lenorowe, choć nieco przekształcone przez wschodnią wyobraźnię (czy też dostosowane do rosyjskich realiów). Kolejne interesujące nas utwory, a więc *Lenora* Odyńca (odsyłająca nas do niemieckiego wzoru) oraz *Halina* Boguckiego, charakteryzują się otwartym zakończeniem – główne bohaterki umierają, jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, co stało się z ich duszami. Prawie wszystkie teksty kończą się pouczeniem:

Wyrokom nieba nie bluźnij zuchwało,
Chociaż twe serce zakrwawi,
Dziś Bóg surowy w proch zwróci twe ciało,

⁷⁵¹ Tamże, s. 51.

⁷⁵² Zbiór baśni Braci Grimm ukazał się w 1812, niewykluczone, że Witwicki znał zawartą tam opowieść o Jasiu i Małgosi.

Lecz litosny duszę zbawi⁷⁵³.

Cierp choć z żalu serce pęka,
Strasza Boga zemsty ręka:
Gdy zwłoki zginać muszą,
Boże miej wzgląd nad duszą⁷⁵⁴.

Niech serce pęka w srogiej niedoli,
Ty człeku nie klij przeznaczenia woli,
Bóg czasem ludzi grotem ugadza,
Lecz bądź cierpliwy, on to nagradza⁷⁵⁵.

Przytoczone fragmenty, zawierające wypowiedzi cmentarnych duchów, pochodzą z trzech ballad: *Malwiny*, *Lenory* oraz *Haliny*. Wszystkie te utwory posiadają podobną wymowę – Bóg ma wobec każdego człowieka określony plan, któremu należy się podporządkować. Zupełnie inaczej kończą się ballady *Upiór*, *Przeznaczenie*, *Maksym i Helena*, *Świetlana* oraz *Wieczór świętego Andrzeja*. Pierwsza z wymienionych (opublikowany anonimowo w „Chwili Spoczynku”) posiada rozbudowaną fabułę, natomiast jego pomyślne zakończenie nawiązuje do *Świetlany*: bohaterka ballady Odyńca oraz Emma nie uległy mrocznym pokusom. Ze względu na powtarzające się schematy (motyw kochanka-upióra, próba uprowadzenia dziewczyny, motyw jazdy konnej, mroczna atmosfera) ballady te możemy potraktować jako utwory powielające wątki lenorowe, które przedstawiają jednak alternatywne zakończenia losów tytułowych bohaterek. W przypadku *Świetlany* całe wydarzenie (przybycie ducha, podróż konna, otwarta trumna) było jedynie snem, dziewczyna zaś została nagrodzona za niezłomną wiarę oraz cierpliwość. Pierwsza i chyba najważniejsza różnica w zachowaniu bohaterek polega na tym, że Świetlana, w przeciwieństwie do Lenory i Haliny, nie zlorzeczyła Bogu. Oczywiście, dopuściła się grzechu (za namową przyjaciółek sięgnęła po kabałę), niemniej jednak w ostatecznym rozrachunku okazała swą ufność oraz wiarę w Boga, co ocaliło ją przed karą. W podobny sposób skomponował swój utwór Witwicki: Makryna została ukarana za odprawianie pogańskich rytuałów, jednakże z opresji wybawiła ją skrucha oraz modlitwa:

I szła Makryna po ustroniu dzikiem,
Ze skrzydlatym przewodnikiem:
Szła modląc się rok cały,
Nim ją znów miejsca rodzinne ujrzały⁷⁵⁶.

⁷⁵³ J. U. Niemcewicz, *Malwina. Ballada z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, s. 173.

⁷⁵⁴ A.E. Odyniec, *Lenora, Ballada z Bürgera*, [w:] tegoż, *Poezje*, s. 3.

⁷⁵⁵ J. Bogucki, *Halina. Ballada z Burgera*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1824, nr 40, s. 317.

⁷⁵⁶ S. Witwicki, *Wieczór świętego Andrzeja. Z powieści ludu ukraińskiego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, s. 133.

W utworze tym wyraźnie widać podwójne wpływy: Żukowskiego (szczęśliwe zakończenie) oraz Bürgera (typowo lenorowy schemat fabularny, w którym po dziewczynę przybywa jeździec z zaświatów). Makryna musiała ponadto odbyć pokutę – szła do rodzinnego domu na piechotę, co zajęło jej cały rok. Wędrówce tej towarzyszyła modlitwa.

Ballady, w których pojawiają się wątki lenorowe, charakteryzują się także innymi ciekawymi rozwiązaniami fabularnymi, o których warto wspomnieć. Należą do nich przede wszystkim: bluźnierstwo oraz stopniowe popadanie w szaleństwo. Chyba wszystkie bohaterki wykreowane na wzór Lenory oraz Malwiny w większym lub mniejszym stopniu sprzeniewierzyły się zasadom wiary. Gdy Malwina, bohaterka utworu Niemcewicza, dowiedziała się, że jej narzeczonemu nie powrócił z wyprawy wojennej, targana nienawiścią do bezlitosnych niebios, padła zemdlona:

O matko! Matko! Próżno mię cieszyć,
Nie ma litości już w niebie,
Tylu rycerzy zachowało życie,
Mój jeden zginął w potrzebie⁷⁵⁷.

Obce by może bóstwo to sprawiło,
Nasz Bóg, słuchać nas nie raczy.
Kochanka mego, już przykrył mogiłą,
A mnie zostawił w rozpacz.
[...]
„Cóż jest zbawienie” – odezwie się z krzykiem,
I z postacią prawie wściekłą,
„Wszędzie jest dla mnie niebo z mym Henrykiem,
Bez niego wszędzie jest piekło”⁷⁵⁸.

Malwina, popadłszy w rozpacz, wyrzekła się Boga oraz wiary, w której została wychowana. Niemal identyczne opisy bluźnierstwa pojawiły się w balladach Odyńca oraz Boguckiego:

„O matko, matko, wszystko daremnie,
Bóg robi sobie igraszkę ze mnie;
I coś pomogły gorące modły,
Już ich nie trzeba, gdy mię zawiodły.”
[...]
„O matko, matko, co mię kaleczy,
Żaden sakrament to nie uleczy,
Żaden sakrament tych nie powróci,
Którzy już w grobie z życia wyrzuci.”
[...]
„O matko, matko! Cóż to zbawienie!”
Odezwie się z rozpaczą wściekłą,
„Bez Jana w niebie piekielne płomienie,
Przy Janie niebem i piekło”⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ Tamże, s. 144.

⁷⁵⁸ Tamże, s. 145.

Podobny schemat widać w *Lenorze* Odyńca, z tą różnicą, że bohaterka tego utworu mówi wprost, że Bóg nie istnieje:

„Matko! Matko! Gdzież mój luby?
Próżne modły! Próżne śluby!
On zginął! Matko droga!
Ach! Nie ma, nie ma Boga⁷⁶⁰.”

Trudno nie zauważyć, że konstrukcja wszystkich przytoczonych fragmentów opiera się na dialogu matki z rozpaczającą córką, która ostatecznie nie posłuchała swojej rodzicielki. Bohaterki reprezentujące typ lenorowy sprzeniewierzyły się nie tylko Bogu, lecz także swoim matkom, którym powinny okazać posłuszeństwo.

Kolejnym elementem charakterystycznym dla wczesnoromantycznych ballad grozy jest motyw szaleństwa. Najbardziej szczegółowe studium choroby psychicznej zostało zobrazowane przez Niemcewicza w balladzie *Malwina*: dziewczyna pogrążyła się w „czarnej rozpacz”⁷⁶¹, nie mogła ścierpieć światła słonecznego, jej „skrwawione oczy”⁷⁶² świadczyły o nieprzespanych nocach. Sformułowane „czarna rozpacz”⁷⁶³ pojawiło się także w utworze Boguckiego, natomiast w balladzie Odyńca desperacja została porównana do ognia:

Tak ogniem wścieklej rozpacz
Paląc się, Bogu złorzeczy;
Próśb nie słucha, rad nie baczy.
Targa włosy, pierś kaleczy,
I ręce łamie bez końca;
Od samego wschodu słońca,
Aż do późnego mroku,
Jęk w ustach, łza na oku⁷⁶⁴.

Cierpienie duchowe jest zatem równoznaczne z udręczeniem ciała, które (podobnie jak dusza) przechodzi katusze. Szaleństwo pojawiało się nie tylko w balladach grozy. Często stanowił ono substytut zjawisk nadnaturalnych w balladach niemagicznych. Tutaj jednak – w balladach grozy – zastosowanie motywu szaleństwa miało wzmacniać w czytelniku poczucie lęku, niepewności oraz zaskoczenia.

⁷⁵⁹ J. Bogucki, *Halina*, s. 315.

⁷⁶⁰ A. E. Odyńiec, *Lenora*, s. 1.

⁷⁶¹ Tamże, s. 146.

⁷⁶² Tamże.

⁷⁶³ J. Bogucki, *Halina*, s. 315.

⁷⁶⁴ A. E. Odyńiec, *Lenora*, s. 2.

Na zupełnie innych wzorach opierały się ballady komiczne, wyraźnie nawiązujące do utworów takich, jak: *Pani Twardowska* oraz *To lubię*. Stanowiły one próbę oswojenia mrocznej fantastyki poprzez przekształcenie groźnej siły metafizycznej w śmiesznego diabelka, którego może przechytrzyć każdy sprytny człowiek. Do utworów realizujących ten postulat należą: *Strachy* Odyńca, *Żołnierz* Kowalskiego, *Diabelek* anonima oraz *Wigilia świętego Jana* Łapsińskiego. Na tym tle zdecydowanie wyróżnia się utwór *Strachy* opowiadający o tym, jak to romantyczny poeta, czytając swoje wiersze, przegonił upiora z zamku. W pozostałych tekstach został wykorzystany motyw dobrze znany z *Pani Twardowskiej* – zaradny bohater (lub, jak w balladzie *Diabelek*, bohaterka) podjął próbę przechytrzenia istoty nadprzyrodzonej. W *Wigilii świętego Jana* próba ta zakończyła się niepowodzeniem, a więc porwaniem mężczyzny do piekła:

Tak przez łakomstwo piekielne,
Potępieńcem zostać trzeba:
Bo pierwej wielbłąd przez ucho igielne,
Niż bogacz przejdzie do nieba⁷⁶⁵.

W pozostałych utworach, a więc w *Diabelku* oraz *Żołnierzu*, bohaterowie (niczym Twardowski) przechytrzyli siły piekielne, tyle tylko, że w balladzie anonimowego poety główną bohaterką jest kobieta. Fakt ten zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ w balladach dominowało patriarchalne ujęcie rzeczywistości⁷⁶⁶. Trudno nie zgodzić się z tą tezą, należy jednak zauważyć, że we wczesnoromantycznych utworach kobiece postacie pojawiały się bardzo często i zazwyczaj wcale nie były bierne, wręcz przeciwnie – wielokrotnie to właśnie dzięki ich działaniom rozwijała się akcja oraz fabularny ciąg przyczyn i skutków. W balladzie tej to właśnie kobieta stanowiła lustrzane odbicie sprytnego pana Twardowskiego, a nie, jak można by przypuszczać, komicznej pani Twardowskiej, budzącej grozę nawet w Mefistofelesie. Według słów narratora dziewczyna była ładna, niestety, niezbyt zasobna:

W Rumszyszkach nad brzegiem Niemna,
Żyła dziewczica przed lata,
Młoda, nadobna, przyjemna,
Tylko szkoda, że niebogata⁷⁶⁷.

⁷⁶⁵ J. Łapsiński, *Wigilia świętego Jana. Ballada z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829, s. 109.

⁷⁶⁶ Por. A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka...*, s. 29.

⁷⁶⁷ Anonim, *Diabelek. Powieść*, „Dziennik Warszawski”, 1826, t. 6, nr 18, s. 163.

Dziewczyna nie była bogata, jednakże sprytna i inteligentna. Pokonała diabła w bardzo pomysłowy sposób:

Dziewczę, korzystając z chwili,
Posadziła (patrz filuta!)
Na wierzchu góry koguta.
Łeb się biednemu zakręcił,
Spadł ze strachu, z bólu krzyknął;
Czart, jakby ksiądz poświęcił,
Wskoczył do Niemna i zniknął⁷⁶⁸.

Równie przebiegły okazał się być tytułowy bohater ballady *Żołnierz*: w nagrodę za bezinteresowną szczodrość otrzymał magiczną torbę, do której „właziło”⁷⁶⁹ wszystko „co zawołał”⁷⁷⁰, nawet diabełki:

Już go chwytają. Już ten wesół
Niesie obcęgi i sznury,
Drugi przynosi kadź wrzącej smoły,
Tamten urządza tortury.
Lecz się żołnierz z tego śmieje:
„A! Hultaje! A! Złodzieje!
W torbę, marsz! Bez odpowiedzi”
Zgraja szust! I w torbie siedzi⁷⁷¹.

Utwory *Diabelek* oraz *Żołnierz* w pełni realizowały najważniejszy postulat wczesnoromantycznej ballady komicznej – grozę i fantastykę można oswoić, a nawet ośmieszyć. Pozostałe tego typu teksty poruszały różną, najczęściej oryginalną tematykę, np. w balladzie zatytułowanej *Józia do baranka* młoda dziewczyna w żartobliwy sposób opowiada, z jakiego powodu woli swojego baranka od jakiegokolwiek kochanka. Trudno nie zauważyć, że wszystkie tego typu utwory posiadały także wymiar dydaktyczny, który przejawiał się w żartobliwie sformułowanej puencie.

Spróbujmy podsumować dotychczasowe rozważania. Zjawisko wczesnoromantycznej „balladomanii” opierało się między innymi na naśladowaniu wzorów Niemcewiczowskich oraz Mickiewiczowskich, a w skali europejskiej – zwłaszcza Bürgera, Goethego, Schillera i Żukowskiego. Młodzi poeci, poprzez stosowanie określonych zabiegów oraz motywów literackich, podkreślali związki z twórczością wymienionych poetów, jednakże starali się zachować w swoich utworach oryginalność, nadać im indywidualny charakter. Za najmodniejsze teksty bezapelacyjnie należy uznać

⁷⁶⁸ Tamże, s. 165.

⁷⁶⁹ F. Kowalski, *Żołnierz*, „Dekameron Polski” 1830, t. 1, nr 2, s. 186.

⁷⁷⁰ Tamże.

⁷⁷¹ Tamże, nr 7, s. 261.

ballady o przewrotności losu, których schemat fabularny zawsze opierał się na takich elementach, jak zemsta, morderstwo, wiarołomstwo, nienagrodzona wierność, śmierć kochanka. Ich tematyka często oscylowała wokół nieszczęśliwej miłości oraz kary za grzechy. Warto jednak podkreślić, że motywy te służyły zarówno piętnowaniu wad ludzkiego charakteru, jak i wychwalaniu niektórych cnót. Podobne wątki pojawiały się także w balladach niemagicznych, gdzie motywy fantastyczne były zwykle zastępowane działaniami ludzkimi lub nieuniknionym przeznaczeniem. W istocie rzeczy magiczność lub niemagiczność świata przedstawionego nie miała znacznego wpływu na przesłanie ballad – zbrodniarz zazwyczaj i tak ponosił karę, nieważne, czy z ręki człowieka, czy w wyniku ingerencji sił nadnaturalnych.

Opowieści ujęte w ramy wczesnoromantycznych ballad wykorzystywały bogaty, ale skończony repertuar motywów fabularnych. Poeci nie wymyślali nowych motywów, korzystali raczej z tych znanych i stale obecnych w balladowej „grze”. W tym przypadku można stwierdzić, że dochodziło do swoistej ich „wymiany” zachodzącej w obrębie mody literackiej. Oczywiście wątki te mogły być różne wykorzystywane i dostosowywane do potrzeb konkretnego utworu – jak widać z przeprowadzonych rozważań, te same motywy pojawiały się zarówno w balladach magicznych, jak i w tych pozbawionych fantastyki. Dzięki temu ballada była gatunkiem łatwo rozpoznawalnym, „balladomania” zaś – zwartą i dynamicznie rozwijającą się modą literacką.

Teatralny wymiar zjawiska

Teatralizacja stanowi jeden z najważniejszych elementów mody, umożliwia bowiem prezentację nowego zjawiska zgodnie z należną mu ze strony publiczności uwagą. Z perspektywy „balladomanii” aspekt ten jest szczególnie istotny, gdyż uwypukla szczególną atmosferę związaną z wprowadzaniem wczesnoromantycznej mody oraz towarzyszący jej repertuar zachowań. Teatralny wymiar „balladomanii” przejawiał się w wielu ówczesnych wymiarach życia literackiego, które omówię w następującej kolejności: publiczność i odbiorcy, odgrywanie fascynacji oraz poszczególnych ról (poetów, recenzentów, reklamodawców), zespołowość w działaniu.

Teatralizacja polegała na wprowadzaniu modnych wzorów w ten sposób, że cały proces przypominał swoiste widowisko, podczas którego dochodziło do wymiany ról pomiędzy publicznością a aktorami. Z perspektywy „balladomanii” wymiana ta polegała przede wszystkim na rotacji ról: czytelnik-twórca, czytelnik-wydawca, twórca-czytelnik,

czytelnik-komentator. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że zjawisko wczesnoromantycznej mody literackiej przypominało spektakl służący kreowaniu nowej, romantycznej rzeczywistości, w której młodzi poeci odgrywali swoją fascynację literacką oraz budowali sugestywny wizerunek zwartej grupy entuzjastów. Poprzez swoje „występy” pragnęli „scharakteryzować wykonywane zadanie”⁷⁷², a więc proces wprowadzania nowości; kluczowym rekwizytem umożliwiającym realizację celu oraz „definicją sytuacji”⁷⁷³ była oczywiście ballada. Młodzi poeci wraz z innymi odbiorcami ballad odgrywali więc przed publicznością fascynację nie tylko nowym gatunkiem literackim, przede wszystkim Mickiewiczowskimi *Balladami i romansami*. Pragnę podkreślić, że po upływie dwóch wieków trudno dotrzeć do wielu świadectw ówczesnych zachowań, które są z natury rzeczy ulotne, w związku z tym należy traktować pojedyncze relacje jako przykłady zjawisk ogólniejszych.

Mechanizmy związane z prezentacją sytuacji będącą centrum spektaklu wymagają od jednostki przyjęcia pewnej roli, odegrania spektaklu (zarówno tego jednostkowego, jak i zespołowego), posługiwania się rekwizytem, idealizacji własnego „ja” oraz własnych działań. W przypadku wczesnoromantycznej mody literackiej za spektakl możemy uznać samą „balladomanię”, czyli opowieść o rozwoju, kształtowaniu oraz recepcji nowego gatunku literackiego. W ramach owego spektaklu poszczególni aktorzy odgrywali na scenie swoje role. Ich występy miały służyć „scharakteryzowaniu wykonywanego zadania, a nie scharakteryzowaniu wykonawcy”⁷⁷⁴, musieli zatem pogodzić się z odsunięciem własnego „ja” na dalszy plan. Założenie to jest paradoksalne, w końcu jedna z najważniejszych przesłanek romantyzmu polegała właśnie na podkreśleniu indywidualizmu. Jednakże wdrażanie nowości wymaga od jednostki pewnego rodzaju poświęcenia – konieczne jest działanie w grupie, hołdowanie jej wspólnym ideom i wartościom. Przykładem takiego zachowania może być powielanie ciągle tych samych, popularnych w czasach wczesnego romantyzmu motywów literackich, a także samo sięganie po modny gatunek literacki: dzięki temu młodzi autorzy ballad identyfikowali się z nowością oraz manifestować swoją postawę.

Dla teatralnego aspektu, którym była „balladomania”, niezwykle istotne jest zagadnienie publiczności literackiej (w końcu to w jej ramach dochodzi do wymiany ról), poświęćmy mu więc nieco uwagi. Aby moda (nie tylko literacka) mogła funkcjonować,

⁷⁷² E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981, s. 123.

⁷⁷³ Tamże.

⁷⁷⁴ Tamże.

niezbędna jest widownia w różny sposób reagująca na spektakl. Publiczność przełomu romantycznego była zróżnicowana⁷⁷⁵ – należeli do niej nie tylko poeci z grona romantyków oraz klasyków, były to także osoby neutralne, uczestniczące w procesie mody literackiej mimowolnie, np. poprzez kupowanie czasopism i czytanie drukowanych w nich ballad. Grono odbiorców dziewiętnastowiecznej prasy rozszerzyło się między innymi o kobiety (czego dowodzi rozwój kobiecej prasy: „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, „Wanda. Tygodnik Polski”, „Bronisława czyli Pamiętnik Polek”, „Domownik”, „Kurier dla Płci Pięknej”, „Flora Polska”, „Kurier Krakowski Płci Pięknej i Literaturze Poświęcony”, „Wanda. Tygodnik Mód i Nowości” itd.) oraz o klasę średnią. Z relacji Puzyniny przytoczonych w podrozdziale zatytułowanym *Emocjonalny odbiór ballad* wynika, że *Balladami i romansami* zainteresowana była także służba, która chętnie angażowała się w inscenizacje dzieł Mickiewicza. Podobne spostrzeżenie można znaleźć w opracowaniu Franciszka Germana zatytułowanym *Chopin i literaci warszawscy*. Według słów autora kucharka pracująca w domu Chopina była wielbicielką Mickiewiczowskich utworów: „wchłaniała razem z zapachem przyrządzanych potraw echa dysput i lektur hałaśliwego otoczenia”⁷⁷⁶. Za niezwykle ciekawy należy uznać fakt, że uczestnikami „balladomanii” byli także jej przeciwnicy – jako autorzy złośliwych komentarzy oraz balladowych parodii (np. *Relacja zgonu Kajetana Jaksy... z miejscowych podań wsi Tychowa guberni wołyńskiej i osnowy wskazanej przez JW. Jen. Wincentego Krasińskiego jeszcze roku 1826 napisana*⁷⁷⁷; *Romantyczność* Krępowickiego). Wszyscy uczestnicy mody tworzyli specyficzną grupę społeczną skupioną wokół tego zjawiska, natomiast więź komunikacyjna spajająca to środowisko opierała się przede wszystkim na dyskusjach skupionych wokół „balladomanii” oraz publikowanych w jej ramach utworach. Ponownie pragnę podkreślić, że w komunikacji tej brali udział zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy mody, co należy uznać za pewnego rodzaju fenomen: zjawisko bagatelizowane oraz spychane na peryferie historii literatury stanowiło element spajający całą ówczesną publiczność literacką. Takie rozszerzenie kręgu odbiorców ballad stwarzało wielbicielom Mickiewiczowskich innowacji wiele sposobności do demonstrowania swojego uwielbienia.

⁷⁷⁵ O zróżnicowaniu publiczności literackiej pisał także J. Sławiński w cytowanej już rozprawie zatytułowanej *Socjologia literatury i poetyka historyczna*.

⁷⁷⁶ F. German, dz. cyt., s.130.

⁷⁷⁷ Według informacji podanych przez Adama Bara rękopis ballady znajdował się w Bibliotece Krasińskich w Warszawie pod sygnaturą: Rks 4476. Por. A. Bar, dz. cyt., s. 131.

Przykłady odgrywania fascynacji balladami przytoczyłam już w podrozdziale zatytułowanym *Emocjonalny odbiór ballad, fascynacja nowością*. Teraz podkreślę więc tylko, że wszystkie tego typu zachowania wymagały „wejścia w rolę” wielbiciela nowego gatunku oraz obecności publiczności. Aby odgrywanie fascynacji miało sens, potrzebna jest bowiem publiczność, której można zademonstrować swoje uwielbienie dla wzoru. Ten splot zachowań doskonale widać w cytowanych już relacjach Stanisława Doliwy Starzyńskiego oraz Gabrieli Puzyniny. Starzyński odgrywał spektakle głównie przed swoim przyjacielem, Franciszkiem Kowalskim, którego relacje zostały przytoczone we wspomnianym już podrozdziale. Zachowania Starzyńskiego śmiało możemy określić jako teatralne – ostentacyjne palenie swoich ballad (i namawianie do tego publiczności, a więc Kowalskiego), głośne pomstowanie na geniusz Mickiewicza, emocjonalna deklaracja zarzucenia balladowej twórczości, wielokrotne czytanie na głos tego samego utworu, w końcu pomysł wysłania litewskiemu poecie popiołów ze spalonych dzieł. Wszystkie te zachowania stanowią przykład odgrywania fascynacji. Podobnie rzecz ma się z Puzyniną oraz zrelacjonowanymi przez nią wydarzeniami, a więc codziennym odczytywaniem *Ballad i romansów*, a także organizowaniem ich inscenizacji.

To zresztą nie jedyne świadectwa podobnych zachowań. Również Maryla Wereszczakówna odgrywała swoją fascynację przed publicznością: „Peri mówi co dzień ze wszystkimi o balladach. Publicznie u stołu lub inaczej nie wspominają”⁷⁷⁸. Według słów Franciszka Germana także Chopin i jego siostry głośno odczytywali oraz omawiali *Ballady i romanse*⁷⁷⁹. Takie publiczne dyskusje sprzyjały demonstracji poglądów literackich, dawały możliwość zmanifestowania swojego poparcia dla nowości, odegrania indywidualnego spektaklu. Podobny charakter miały również zachowania Antoniego Edwarda Odyńca, który o swojej roli obrońcy Mickiewiczowskich ballad napisał w ten sposób: „Byłem w nich czynnym i gorliwym szermierzem”⁷⁸⁰. Młody poeta miał na myśli sytuacje, które powtarzały się podczas obiadów u Wincentego Krasińskiego: w trakcie tych spotkań Odyniec odgrywał rolę fechtmistrza szkoły romantycznej, manifestując w ten sposób swoją fascynację⁷⁸¹. Zawzięcie bronił nowości, o czym chętnie donosił swoim przyjaciołom⁷⁸². W podobny sposób opisał postawę Odyńca Wójcicki:

⁷⁷⁸ List Zana do Mickiewicza, 18 września (30 września) 1822, [w:] *Archiwum filomatów*, część IV, s. 249

⁷⁷⁹ F. German, dz. cyt., s. 129.

⁷⁸⁰ A. E. Odyniec, *Wspomnienia...*, s. 361.

⁷⁸¹ Fragmenty poszczególnych listów, w których Odyniec przedstawiał się jako obrońca romantyczności opublikował Adam Bar w cytowanej już książce zatytułowanej *Kumoszki na Parnasie* (s. 64, 68, 161).

⁷⁸² A. E. Odyniec, *Wspomnienia...*, s. 361-362.

Młody, pełen zapału zwolennik nowej szkoły, wstępuje w otwarte szranki, i śmiało rzucając rękawicę już wystraszonemu klasykom, piórem jak maczugą *Wyrwi-dębu* wywija na wszystkie strony, i bije na wszystkie strony⁷⁸³.

Odyniec odgrywał swą fascynację balladami w podwójny sposób: z jednej strony demonstrował swoje oddanie Mickiewiczowskim wzorom poprzez manifestacyjną postawę, z drugiej natomiast „piórem jak maczugą [...] wywijał”⁷⁸⁴, a więc nieustannie pisał i publikował swoje ballady, niejako na oczach publiczności.

Mówiąc o teatralnym aspekcie zjawiska „balladomanii”, należy również wspomnieć o zaangażowaniu młodych poetów i ich zwolenników w proces wydawania ballad (zwłaszcza tomu zawierającego *Ballady i romanse* Mickiewicza⁷⁸⁵). Dla naszych rozważań najistotniejsze jest to, że uczestnictwo w zjawisku „balladomanii” wymagało od nich nie tylko bycia poetami, ale także „wejścia” w inne role, takie jak role recenzentów oraz reklamodawców. Ich partycypacja w modzie literackiej nie ograniczała się więc tylko do czytania tekstów i pisanie podobnych utworów, pomagali także w rozpowszechnianiu wzoru, gdy sytuacja tego wymagała. Nie tylko twórcy, ale również publiczność odgrywała role komentatorów. Oto kilka przykładów recenzji, które ukazały się we wczesnoromantycznej prasie: *Rozbiór pierwszego tomu poezji p. Odyńca*⁷⁸⁶; Franciszka Salezego Dmochowskiego *Uwagi nad drugim tomikiem poezji p. Odyńca* wydany w Wilnie r.b.⁷⁸⁷ oraz tego samego autora *Poezje Antoniego Edwarda Odyńca, tom pierwszy*⁷⁸⁸; Michała Grabowskiego *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag nad szkołą romantyczną w Polsce*⁷⁸⁹; Franciszka Grzymały *Poezje Adama Mickiewicza*⁷⁹⁰; Michała Podczaszyńskiego *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*⁷⁹¹. Wszystkie te artykuły ukazały się na łamach wczesnoromantycznych czasopism, a należy wziąć pod uwagę fakt, że utwory

⁷⁸³ K. W. Wójcicki, *Ostatni klasyk*, s. 63.

⁷⁸⁴ Tamże.

⁷⁸⁵ Zob. A. Semkowicz, *Wydanie dzieł Adama Mickiewicza w ciągu stulecia. O wydaniach oryginalnych ogłoszonych za życia poety 1822-1855. Gawęda bibliofilska*, Lwów 1926. Ponadto liczne dowody na zaangażowanie przyjaciół w proces wydawniczy *Poezji* Mickiewicza można znaleźć w ich korespondencji.

⁷⁸⁶ [Anonim], *Rozbiór pierwszego tomu poezji p. Odyńca*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 3, nr 5.

⁷⁸⁷ F. S. Dmochowski, *Uwagi nad drugim tomikiem poezji p. Odyńca* wydany w Wilnie r.b., „Biblioteka Polska”, 1826, t. 2, nr 5.

⁷⁸⁸ F. S. Dmochowski, *Poezje Antoniego Edwarda Odyńca, tom pierwszy*, Wilno 1825, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 3, nr 5, 6.

⁷⁸⁹ M. Grabowski *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea”, 1825, t. 5, nr 1.

⁷⁹⁰ F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 5.

⁷⁹¹ M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski”, 1825, t. 1, nr 3.

Mickiewicza były omawiane i recenzowane także w filomackiej korespondencji⁷⁹². Młodzi autorzy stali niejako po obu stronach: odgrywali rolę twórców oraz komentatorów.

Poeci, prócz ról autorów ballad oraz recenzentów, stawali się również reklamodawcami, szczególnie w wypadku sprzedaży prenumeraty na Mickiewiczowskie *Poezje*. Jak wiadomo, podstawą ówczesnej „reklamy literackiej”⁷⁹³ były kontakty towarzyskie oraz prenumeraty. W przypadku młodych poetów „reklama” najczęściej przybierała formę recenzji w poczytnym czasopiśmie, zapowiedzi w prasie⁷⁹⁴ lub zjawiska określanego obecnie jako „marketing szeptany”. Młodzi twórcy zazwyczaj praktykowali powołanie prenumeraty, która polegała na znalezieniu klientów wśród przyjaciół i znajomych⁷⁹⁵. W procesie tym doskonale widać zamiany ról – poeci stawali się sprzedawcami oraz reklamowcami zaangażowanymi w promocję nowości. Ich zachowania, a więc opisane w korespondencji prośby o ballady oraz relacje ze sprzedaży prenumeraty, posiadały charakter reklamowy. Doskonały przykład takiego zachowania stanowi relacja Onufrego Pietraszkiewicza:

Niech bym w rzeczy, nie w słowach okazał, iż warte są prenumeraty; niewyrażenie tomów w biletach 10 złotych znacznie zraża, chociaż i zbijania nie potrzebuje, że Trembeckiego także trzy tomiki 12 kosztowały. Trzy bilety sprzedane; nie wiem, czy więcej komu wbiję. A wszyscy: »Cóż to za autor«? — Litwin — jednym słowem odpowiadam⁷⁹⁶.

Pietraszkiewicz opisał w przytoczonym fragmencie listu swój sposób na zwiększenie sprzedaży: na pytania dotyczące autora odpowiadał jedynie, że jest on Litwinem. Odpowiedź ta była zdawkowa tylko pozornie, miała raczej podsycić ciekawość, zaintrygować odbiorców reklamy, a przede wszystkim wzbudzić kontrowersje związane z pochodzeniem młodego autora – wszak określenie „Litwin” oznaczało wówczas w potocznym rozumieniu kogoś gorzej wykształconego, nieomal barbarzyńcę⁷⁹⁷. Pietraszkiewicz zastosował również inną metodę: zrażonych ceną potencjalnych nabywców informował, że wydanie poezji Trembeckiego było przecież droższe. Opisane tutaj zachowania miały charakter reklamowy: Pietraszkiewicz z jednej strony namawiał do

⁷⁹² Np. List Czeczota do Mickiewicza, 3 lutego (15 lutego) 1821 [w:] *Archiwum Filomatów*, część II, s. 136-137.

⁷⁹³ J. S. Bystron, dz. cyt., s. 59.

⁷⁹⁴ Tamże, s. 60.

⁷⁹⁵ A. Rutkowska, dz. cyt., s. 110.

⁷⁹⁶ List Pietraszkiewicza do Czeczota 21 marca (2 kwietnia) 1822 [w:] *Archiwum Filomatów*, część IV, s. 182.

⁷⁹⁷ Zob. L. Siemieński, *Obóz klasyków*, s. 14. Siemieński uważał, że klasycy nie mogli wybaczyć Litwinom, że „rwali się do polskiej poezji”. Morawski z kolei ubolewał, że Mickiewicz jako „dziecię natury, zrodzone z darem poezji, gdzieś tam w borach litewskich wyhodowane bez form, ogłady i zupełnie obce wszelkiej sztuce”, List Morawskiego do Koźmiana, 1827, cyt. za: W. Billip, dz. cyt., s. 334.

zakupu prenumeraty, z drugiej natomiast dbał o to, aby postać autora *Ballad i romansów* kryła się w mroku niedopowiedzeń i tajemnic. Z podobnego zabiegu reklamowego skorzystał również sam Mickiewicz:

Adam ogłasza prenumeratę na swoje dzieło, ale to jeszcze nie publicznie, nie wszyscy o tem wiedzą i do pewnego czasu wiedzieć nie będą⁷⁹⁸.

O wydaniu *Poezji* wiedzieli zatem nieliczni, autor najpierw ogłosił prenumeratę nieoficjalnie. Takie wzbudzanie zaciekawienia, niedopowiedzenie i niedomówienie musiało intrygować, stanowiło bardzo dobre preludium dla prezentacji nowości. Młodzi poeci wiedzieli także, że aby jak najlepiej sprzedać poezje Mickiewicza, należy zaprezentować odbiorcom próbkę jego twórczości. W celu zwiększenia zainteresowania nowością opublikowano w „Dzienniku Wileńskim” z 1822 roku balladę zatytułowaną *Świtezianka*. Druk tego utworu na łamach czasopisma miał charakter reklamowy, o czym świadczy choćby przypis: „Wyjęta ze zbioru *Ballad i romansów*, mających wkrótce wyjść na widok publiczny”⁷⁹⁹. Publikacja ta miała stanowić zapowiedź pojawienia się w niedługim czasie literackiej nowości. Ponadto filomaci sprzedający prenumeratę na Mickiewiczowskie *Poezje* dopominali się w listach przynajmniej o jedną balladę⁸⁰⁰, którą mogliby prezentować potencjalnym prenumeratorom.

Warto jeszcze zauważyć, że działania młodych poetów skupione wokół promowania nowości miały charakter ekspansywny i bardzo intensywny: prenumeratę prowadzono w wielu różnych zakątkach Rzeczypospolitej, np. w Wilnie⁸⁰¹, Warszawie⁸⁰², Lublinie⁸⁰³, Grodnie i Białymstoku⁸⁰⁴.

Opisana tutaj współpraca wymagała wielkiej przyjaźni i zażyłości. „Wrażenie zespołowości”⁸⁰⁵ miało charakter kluczowy, w końcu „dramaturgiczna współpraca”⁸⁰⁶ opiera się na przyjaźni i lojalności:

Między kolegami z zespołu przywilej poufałości [...] nie musi być czymś organicznym, tworzącym się powoli w miarę upływu czasu razem spędzonego; jest raczej formalnym związkiem automatycznie rozciągniętym na jednostkę, która przystępuje do zespołu⁸⁰⁷.

⁷⁹⁸ List Piaseckiego do Czeczota, 1 grudnia (13 grudnia) 1821 [w:] *Archiwum Filomatów*, część IV, s. 81.

⁷⁹⁹ A. Mickiewicz, *Świtezianka. Ballada*, „Dziennik Wileński”, t. 1. Wilno 1822, cyt. za: A. Semkowicz, dz. cyt., s. 37.

⁸⁰⁰ Zob. List Malewskiego do przyjaciół, 24 grudnia (5 stycznia) 1822 r., [w:] *Archiwum Filomatów*, część IV, s. 104; List Malewskiego do Jeżowskiego, 26 lutego (10 marca) 1822 r., [w:] tamże, s. 161.

⁸⁰¹ List Czeczota do Pietraszkiewicza, 11 stycznia (23 stycznia) 1822 r., [w:] tamże, s. 106.

⁸⁰² List Malewskiego do przyjaciół, 24 grudnia (5 stycznia) 1822 r., [w:] tamże, s. 100.

⁸⁰³ List Pietraszkiewicza do Czeczota, 21 marca (2 kwietnia) 1822 r., [w:] tamże, s. 179.

⁸⁰⁴ List Rukiewicza do Czeczota, 4 marca (16 marca) 1822 r., [w:] tamże, s. 163.

⁸⁰⁵ E. Goffman, dz. cyt., s. 126.

⁸⁰⁶ Tamże, s. 130.

Zasygnalizowana przez Goffmana zażyłość stanowi element niezbędny, dzięki któremu każda moda jest rozpoznawalna. Świadczy ona o spójności grupy, co w przypadku poetów wdrażających kontrowersyjny gatunek literacki stanowiło niezwykle ważny aspekt. Tylko w ten sposób młodzi krzewiciele nowości mogli wprowadzić balladę do kanonu literatury, która wtedy była przecież gatunkiem kontrowersyjnym posiadającym wielu antagonistów. O zespołowym działaniu świadczą również opisane już zabiegi reklamowe mające na celu wypromowanie *Poezji* Mickiewicza, a także poetyckie zaangażowanie w „balladomanie”. Ponadto uczestnicy mody zgodnie wymieniali się motywami, nie wykraczali zatem poza ustalone ramy zjawiska, nadając mu tym samym kształt. To z tego powodu „balladomania” była tak znaczącym zjawiskiem, ballada zaś – oryginalnym gatunkiem.

Z przeprowadzonych rozważań jasno wynika, że wczesnoromantyczni poeci wdrażali nowy gatunek literacki w obecności szerokiej oraz różnorodnej publiczności. Fascynację wzorem odgrywać bowiem nie tylko w swojej własnej grupie, ale także poza nią (np. w kręgu klasyków, wobec publiczności nieorientowanej) i tam manifestować swoje poparcie dla nowości. Wszyscy aktorzy zgodnie traktowali balladę jako kluczowy, teatralny rekwizyt oraz reprezentatywny gatunek nowego prądu. Świadczy o tym fakt, że ballada była gatunkiem charakterystycznym właśnie dla młodego pokolenia manifestującego dzięki niej swój literacki światopogląd.

Teatralne ujęcie zjawiska „balladomanii” dowodzi, że był to fenomen zintegrowany z aspektem społecznym oraz indywidualnym: protagoniści nowości, uczestniczący w zjawisku mody, z jednej strony musieli poświęcić swoją indywidualność na korzyść grupy, z drugiej zaś mogli odgrywać jednostkowe spektakle oraz pisać własne ballady, dając w ten sposób wyraz swojej fascynacji. Ponadto ze zjawiskiem mody (nie tylko literackiej) wiąże się fakt idealizacji: w przypadku wczesnoromantycznej „balladomanii” dotyczyła ona przekonania, że to, co romantyczne, a więc nowe, było lepsze od tego, co przestarzałe, a więc klasyczne; taka apoteoza nowości jest charakterystyczna dla młodych ludzi, którzy są nią zafascynowani. Okazuje się zatem, że „balladomania”, jako dynamiczne zjawisko literackie oraz społeczne, „wzniesła i kumulowała przeżycia zbiorowe [...] organizowała energię społeczną”⁸⁰⁸. To dziewiętnastowieczna moda literacka zdecydowała o kulturowym kształcie epoki i

⁸⁰⁷ Tamże.

⁸⁰⁸ L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 24.

społeczności, stworzyła ramy, w których obrębie funkcjonowali nie tylko młodzi romantycy, także najwięksi jej przeciwnicy, a więc klasycy.

„Balladomania” jako moda literacka

Każda epoka literacka dysponuje repertuarem uprzywilejowanych gatunków, tematów, konwencji, motywów, które można określić jako „modne” lub „typowe” dla danych czasów. Wczesnoromantyczna „balladomania” wyrosła z ówczesnego zapotrzebowania na literacką, atrakcyjną nowość. Ballady, pisane najpierw przez Niemcewicza, potem przez Mickiewicza, spełniały oczywiście ten warunek – do tej pory nikt w Polsce nie interesował się tym gatunkiem literackim w taki sposób, w jaki zrobili to wymienieni poeci. Rozwiązania wprowadzone przez Niemcewicza były czymś całkowicie innowacyjnym dla polskiej literatury, która do tej pory ballady nie znała.

Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, o którym już wspomniałam, jednakże jest on w moim mniemaniu niezwykle istotny: za twórcę balladowego wzoru w literaturze polskiej należy uznać nie Mickiewicza, ale Niemcewicza, gdyż to właśnie obecne w jego balladach konwencje naśladowano najczęściej. Adam Mickiewicz, jako odbiorca balladowych tekstów Niemcewicza, stworzył swój własny wzór, który z kolei naśladowali inni odbiorcy, stając się tym samym twórcami oraz uczestnikami mody. Młodzi poeci interesowali się nie tylko tekstami dawniejszymi, przede wszystkim szukali inspiracji w literaturze najnowszej, z której wybierali szczególnie popularne motywy oraz podgatunki ballady. Warto jeszcze zauważyć, że nieodłącznym elementem zjawiska mody jest jej stopniowe zanikanie. Moda zaczyna wtedy powoli przemijać, pozostawiając po sobie wybrane elementy przekształcające się z czasem w obyczaj. Ballada literacka również zaczęła się poddawać stopniowej konwencjonalizacji – motywy pojawiające się w tekstach z czasem stały się monotonne. Intensywne eksploatowanie popularnych schematów fabularnych musiało w końcu doprowadzić do monotematyczności, co z kolei odebrało balladzie jej najistotniejszą zaletę – zaskoczenie.

„Balladomania”, rozumiana w kategoriach mody literackiej, posiadała wymiar psychologiczno-społeczny, co oznacza, że pozwalała odnaleźć jednostkom grupę społeczną zapewniającą im poczucie wyjątkowości. Jak wiadomo, autorzy stworzyli specyficzny krąg społeczny, w którym każdy odgrywał swoją rolę. Za taką grupę można uznać wszystkich uczestników mody: od awangardy, czyli społeczności hołdującej nowości, po jej przeciwników

Zakończenie

W przedłożonej rozprawie słowo „balladomania” było konsekwentnie ujmowane w cudzysłów. Zabieg ten świadczy o dystansie wobec pejoratywnych konotacji implikowanych przez to sformułowanie oraz o potrzebie przełamania historycznoliterackich stereotypów. Historia tego słowa (ukazana w pierwszym rozdziale) dowiodła, że stosunek badaczy wobec niego był ambiwalentny oraz konwencjonalny. Historycy najczęściej odnosili się do skąpego materiału egzemplifikacyjnego, ich zarzuty często nie znajdowały potwierdzenia – ballady magiczne wcale nie były tak powszechne, jak mogłoby się wydawać, nie wszystkie utwory napisane w ramach „balladomanii” należy uznać za grafomanię, nie wszyscy poeci naśladowali Mickiewicza, nie tylko *Ballady i romanse* przyczyniły się do wybuchu mody, lecz także (a nawet przede wszystkim) balladowe dумы Niemcewicza. Sformułowanie „balladomania” zdawało się budzić w krytykach (szczególnie dziewiętnastowiecznych) pewnego rodzaju niechęć, która w mniejszym lub większym stopniu zdominowała późniejsze prace dotyczące tego zjawiska. Tymczasem fenomen ten wywarł ogromny wpływ na wczesnoromantyczne pokolenie – ballada stała w centrum ich życia literackiego.

„Balladomania” była fenomenem bezprecedensowym – moda na konkretny gatunek literacki oraz tak emocjonalne reakcje z nim związane można uznać za coś wyjątkowego. Sama ballada okazała się gatunkiem niezwykle ważnym dla rozwoju polskiego romantyzmu, gdyż symbolizowała walkę o nieskrępowaną poezję, wolną od sztywnych norm oraz klasycznych zasad. Nieostrość balladowych granic, repertuar nowatorskich wątków i motywów, hybrydyczność, wchłanianie przez nią cech innych gatunków literackich – wszystko to stworzyło młodym poetom możliwości, których chyba nie mieli żadni reprezentanci poprzednich epok. Dzięki wczesnoromantycznej modzie literackiej oraz powstałym wokół niej zamieszaniu ballada na stałe zapisała się w repertuarze gatunków literackich, nie zniknęła z kart historii: ballady pisano przecież także po 1830 r., a wraz z początkiem XX wieku przeżyły swój renesans. Wszystko to dowodzi, jak ważne było zjawisko wczesnoromantycznej fascynacji i jak doskonale odegrało swoją rolę.

Jak wynika z przeprowadzonych rozważań, „balladomania” (jako moda literacka oraz fenomen całkowicie bezprecedensowy w historii literatury romantycznej) opierała się na zbiorowym naśladownictwie wzorów artystycznych spełniających wymogi nowości.

Ponadto była zjawiskiem dynamicznym, stanowiła ważny składnik życia społecznego, uosabiała potrzebę odświeżenia ówczesnej twórczości literackiej. Fala naśladownictwa, która zalała polski rynek literacki przed powstaniem listopadowym, nie tylko potwierdzała doniosłość wzoru, wyrażała także potrzebę młodych poetów do identyfikowania się z nowym prądem.

Obranie nowej perspektywy badawczej, a więc opis „balladomanii” w kategoriach mody literackiej, pozwoliło na poszerzenie dotychczasowej optyki, wykroczenie poza historycznoliterackie stereotypy oraz udowodnienie, że zjawisko to posiadało ogromną moc kształtowania literackiej świadomości młodych poetów. Okazało się, że dziewiętnastowieczna fascynacja realizowała najważniejsze założenie mody, a więc fascynację wzorem prowadzącą do jego naśladowania, teatralizację widoczną w wymianie ról oraz odgrywanie fascynacji; zaspakajała także potrzebę adaptacji społecznej przy jednoczesnym zachowaniu poetyckiej indywidualności. „Balladomania” stanowiła zjawisko pokoleniowe kształtujące tożsamość młodych romantyków, którzy hierarchizowali różnorodne przejawy życia literackiego wedle zasady: to, co romantyczne, jest nowoczesne, to, co nieromantyczne, jest przestarzałe. Należy przy tym zaznaczyć, że wszystkie zmiany zachodzące dzięki balladowej modzie dotyczyły nie tylko sfery literackiej; jestem przekonana, że o wiele bardziej niepokojące dla ówczesnych strażników poetyki normatywnej były przeobrażenia zachodzące w światopoglądzie młodego pokolenia, które chętnie przyjmowało innowacje. Mistrzowie szkoły klasycznej stali się świadkami kształtowania nowej, romantycznej świadomości literackiej, zgoła odmiennej od tej, którą dotychczas znali.

Fenomen „balladomanii”, jego sens, historia oraz oddziaływanie, wskazują na ważną rolę poetów żyjących niejako w „cieniu” wieszczów. To w końcu ich fascynacja oraz pragnienie naśladowania mistrzów dowodzą wielkości samego wzoru. Uczestnicy wczesnoromantycznej mody literackiej byli w tej kwestii pionierami – z całych sił walczyli o przyznanie balladzie należnego jej miejsca wśród polskiej literatury. Warto jeszcze wspomnieć, że zjawisko „balladomanii” wymogło na ówczesnym rynku literackim bardzo ważną zmianę – liczne, balladowe debiuty doprowadziły bowiem do jego demokratyzacji. Z kolei proces ten (zapoczątkowany przez młodych autorów ballad) przyczynił się do rozpowszechniania literatury na większą niż do tej pory skalę. Słowo pisane stawało się coraz bardziej dostępne i powszechne.

Czy rozważania przeprowadzone w niniejszej pracy pozwoliły zatem odpowiedzieć na pytanie o to, czym w takim razie „balladomania” rzeczywiście była? W

pewnym stopniu tak. Z pewnością zjawisko to można zdefiniować jako wczesnoromantyczną modę na pisanie ballad polegającą na naśladowaniu wzorów Niemcewiczowskich i Mickiewiczowskich. Wczesnoromantyczną, ponieważ swoje apogeum osiągnęła po publikacji Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*; modę, gdyż spełniała wszystkie wymogi charakterystyczne dla tego zjawiska; polegającą na naśladowaniu, albowiem to właśnie ono sprawia, że wzór staje się popularny i dowodzi jego potęgi. Wzorem dla młodych poetów były przede wszystkim balladowe dумы Niemcewicza oraz ballady Mickiewicza, jednakże ich naśladowania nie należy traktować w kategorii bezmyślnego „epigoństwa”, raczej jako chęć identyfikowania się z nowością. „Nowość” – oto kolejne słowo klucz, niezwykle istotne dla zjawiska dziewiętnastowiecznej mody literackiej. Ballady, w kształcie, w którym zostały zaprezentowane wczesnoromantycznej publiczności, charakteryzowały się oryginalnością, stanowiły więc literacką innowację.

Na materiał egzemplifikacyjny przeanalizowany w niniejszej dysertacji złożył się szereg tekstów krytycznoliterackich, utworów balladowych, a także fragmentów korespondencji i pamiętników. Ballady opublikowane w latach 1822-1830 uporządkowałam w ramach katalogu, który został zaprezentowany w rozdziale drugim. Wątpliwości może budzić fakt pominięcia ballad napisanych w interesującym mnie przedziale czasowym, ale opublikowanych już po 1830 r. Rzeczywiście, w przypadku wielu utworów autorzy sygnalizowali datę ich napisania, która bardzo często nie była tożsama z datą publikacji. Za najlepszy klucz do ich uporządkowania uznałam jednak datę publikacji, a nie stworzenia danego tekstu, gdyż obrachunki statystyczne wymagały ogromnej dyscypliny w kwestii uporządkowania materiału badawczego. Publikacja ballady na łamach prasy (czy też w osobnym tomie poetyckim) stanowiła ponadto niezbity dowód na to, że utwór ten wpisywał się w zjawisko wczesnoromantycznej „balladomanii”, czego nie można powiedzieć o utworach opublikowanych później. Jestem również świadoma, że nie udało mi się dotrzeć do wszystkich tekstów balladowych i krytycznoliterackich, niemniej jednak w dużym stopniu uporządkowałam rozproszony do tej pory materiał egzemplifikacyjny. Z pewnością warto zastanowić się nad stworzeniem antologii wczesnoromantycznej ballady, która zawierałaby nie tylko teksty opublikowane w czasach 1822-1830, ale także te, które według poetów wtedy powstały. Takie ujęcie umożliwiłoby przede wszystkim skupienie uwagi na literackim aspekcie poszczególnych utworów, którego w niniejszej pracy jest zdecydowanie najmniej.

Jestem przekonana, że zastosowane tutaj ujęcie pozwoliło dostrzec niedoceniane dotąd znaczenie tego zjawiska, jego wpływ na pokolenie Mickiewiczowskie oraz na dalsze dzieje ballady jako gatunku literackiego. Negatywne głosy na temat zjawiska oraz nowego gatunku nie zraziły zwolenników ballady, wręcz przeciwnie. Śmiało można stwierdzić, że odniosły zupełnie odwrotny skutek: nie dość, że młodzi poeci nagminnie pisali i publikowali ballady, doprowadzając tym samym do ostatecznego ukonstytuowania się tego gatunku, to jeszcze ciągle obecność „balladomanii” w krytycznoliterackich dyskursach dowodzi jej wielkiego wpływu na nie tylko na romantyków – także na całe pokolenia krytyków oraz historyków literatury

Literatura podmiotu

Teksty literackie

Autor nieznany, *Dzieje Tristana i Izoldy*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Kraków 2015.

[Anonim], *Diabełek. Powieść*, „Dziennik Warszawski”, 1826, t. 6, nr 18.

[Anonim], *Duona*, „Tygodnik Polski”, 1820, t. 1.

[Anonim], *Edwin i Zelina. Duma*, „Rozmaitości”, 1819, numer z 26 czerwca.

[Anonim], *Celina. Ballada z Szyllera (Ritter Togenburg)*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 6, Lwów 1828.

[Anonim], *Halina i Ludwik. Duma*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1819, numer z 10 października.

[Anonim], *Jaromir i Halina*, „Rozmaitości”, 1828, nr 10.

[Anonim] *Młynarz i Smolarz. Powieść*, „Goniec Krakowski”, 1828, t. 1, nr 18.

[Anonim], *Pies wściekły*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1819, numer z 30 października.

Anonim, *Porwanie. Ballada podług Bürgera*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 5, Lwów 1827.

[Anonim], *Rycerz*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1819, numer z 30 października.

[Anonim], *Upiór. Ballada*, „Chwila Spoczynku”, 1827, t. 1, nr 4.

[Anonim], *Sierota i Żyd. Balada*, „Pszczołka Polska”, 1823, t. 1, nr 7.

Anonim, *Sobótka. Duma narodowa*, „Pszczołka Krakowska”, 1820, t. 3, nr 53.

[Anonim], *Stary Robin Graj*, [w:] *Wybór powieści moralnych i romansów*, t. 5, Warszawa 1804.

[Anonim], *Wawrzyniec Powodowski. Legenda*, „Dziennik Warszawski”, 1827, t. 10, nr 29.

Anonim, *Zamek Ojcowski. Duma*, „Pszczołka Krakowska”, 1819, t. 1, nr 22.

Anonim, *Zbigniew i Malwina. Duma*, „Rozmaitości”, 1820, numer z 25 stycznia.

A.C. *Pieśń Konnala (Wenda. Pieśni sławiańskiego barda)*, „Pamiętnik Warszawski”, 1815, t. 2.

B., *Lubor i Oldyna. Ballada*, „Chwila Spoczynku”, 1827, t. 1, nr 1.

- Baraniecki T., *Duma. Tymon*, „Tygodnik Wileński, 1821, t. 2, nr 22.
- Bogdaszewski I., *Cmentarz. Ballada*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogdaszewski I., *Czeremek. Ballada*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogdaszewski I., *Kamienie w Pieszczanach. Ballada z powieści gminnych*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogdaszewski I., *Powieść z XVI wieku*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogdaszewski I., *Przyłuki. Ballada z powieści gminnych*, [w:] tegoż *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogdaszewski I., *Ptak złej wróżby. Powieść gminna*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogdaszewski I., *Ruczajek w Olszynie albo macocha sroga. Dumka z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Kilka ballad i powieści*, Wilno 1826.
- Bogucki J., *Halina. Ballada z Bürgera*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1824, nr 40.
- Bogucki J., *Sowy. Ballada*, „Rozmaitości Lwowskie”, 1824, nr 39.
- Boznański F., *Dzwon*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, t. 1, Lwów 1830.
- Boznański F., *Przeznaczenie. Z francuskiego* [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, t. 1, Lwów 1830.
- Brodziński K., *Alfred i Malwina. Z Schillera. Ritter Toggenburg*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 2., Warszawa 1821.
- Brodziński K., *Laska Proroka. Legenda*, [w:] „Melitele” 1829.
- Brodziński K., *Oldyna. Duma galicyjska*, „Flora. Rocznik Damski”, 1822.
- Bürger G. A., *Lenora*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.
- Bürger G. A., *Myśliwiec*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.
- Cieciszowski J., *Białonóżka Śreniawity. Powieść historyczna*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, t. 2, nr 25, Warszawa 1818.
- Chłędowski W. (W. Ch.), *Pierścień Polikratesa. Z Szyllera*, „Rozmaitości”, 1828, nr 51.
- Chłędowski W., *Wyrok Bolesława*, „Pamiętnik Lwowski”, 1818, t. 3, nr 12.
- Chotomski F., *Elwira i Władysław. Duma*, „Pamiętnik Lwowski”, 1819, t. 2, nr 9.

Chotomski F., *Panna na wydaniu. Powieść*, „Wanda”, 1822, t. 3 (19), nr 11.

Chodźko A., *Egil. Powieść skandynawska*, [w:] „Dziennik Warszawski”, 1828, t. 11, nr 32.

Chodźko A., *Hajduki. Ballada morlacka*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829.

Chodźko A., *Herby. Ballada na miarę „Budrysów”*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829.

Chodźko A., *Łódź rybacka. Ballada z Knoxa*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829.

Chodźko A., *Maliny. Ballada na notę „Hej, tam na górze...”*, [w:] *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, współpraca I. Opacki, Wrocław 1962.

Chodźko A., *Nieznajomy. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829.

Chodźko A., *Poezje*, Petersburg 1829.

Chodźko A., *Upiór. Ballada morlacka*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829.

Fredro A., *Hedwiga. Ballada, Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 2, Lwów 1827.

Fredro A., *Mogiła na rozdrożu*, „Haliczanin”, 1830.

Eichendorff J., *Lorelay*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Gaszyński K., *Dwaj przyjaciele. Ballada serbska*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 1, nr 1.

Gaszyński K., *Wesele Hajkony. Ballada Serbska*, „Melitele”, 1830.

Gaszyński K., *Maksym i Helena*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 2, nr 1.

Garczyński S., *Poezje*, Poznań 1860.

Garczyński S., *Poezje*, t. 1 - 2, Paryż 1833.

Goethe J. W., *Król olch*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Goethe J. W., *Narieczona z Koryntu*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Goethe J. W., *Uczeń Czarnoksiężnika*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Godebski C., *Czarna. Księżna Czerniechowska. Starożytny Rosyjski Romans*, „Zabawy Przyjemnie i Pożyteczne”, 1804, t. 4.

Gosławski M., *Wybór poezji*, oprac. J. Lyszczyzna, Katowice 2005.

Górecki A., *Mścisław i Halina*, „Rozmaitości”, 1820, numer z 29 kwietnia.

Grott-Spasowski A., *Pancerny. Ballada z podań białoruskich*, „Tygodnik Petersburski”, 1836.

Grott-Spasowski A., *Poezje*, t. 1, Wilno 1840.

Januszkiewicz A., *Duma Meliton i Ewelina*, „Dziennik Wileński”, 1821, t. 3, nr 10.

J. K. Helena, *Duma*, „Wanda”, 1821, t. 2.

Kamiński J. N., *Nurek. Ballada z Szyllera*, [w:] *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych dla miłośników literatury polskiej*, t. 5, Lwów 1827.

Kamiński J. N., *Nurek*, „Pamiętnik Lwowski”, 1816, t. 1, nr 3.

Kamiński J. N., *Rękawiczka. Powiastka z Szillera*, „Kurier dla Płci Pięknej”, 1823, t. 1., nr 7.

Kamiński J. N., *Rękojmia*, „Pamiętnik Lwowski”, 1816, t. 1., nr 2.

Kiciński B., *Dumka*, (*Rinaldo Rinaldini Vulpiusa*, Warszawa 1814).

Kiciński B., *Pieśń*, (*Rinaldo Rinaldini Vulpiusa*, Warszawa 1814).

Kułakowski I., *Wiesław i Halina*, [w:] tegoż, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824.

Kułakowski I., *Rusalki. Z podania gminnego*, [w:] tegoż, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824.

Kułakowski I., *Zabawki wierszem*, Wilno 1824.

Krechowicz A., *Erwin i Laura czyli mogiła nad Tagiem. Legenda*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1827.

Krępowicki T., *Romantyczność. Ballada*, Warszawa 1827.

Szyrma K. L. (K. L. S), *Córka Ulina. Z Campbella*, „Melitele”, 1830.

Korzeniowski J., *Ernestyna*, „Pamiętnik Naukowy”, 1819, t. 2.

Korzeniowski J., *Dziela*, Warszawa 1873.

Korzeniowski J., *Światelko. Ballada*, „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury”, 1830, t. 3.

- Kowalski F., *Żołnierz*, „Dekameron Polski”, 1830, t. 1, nr 4 – 7.
- Kułakowski I., *Mogilki*, [w:] tegoż, *Zabawki wierszem*, t. 1, Grodno 1827.
- Kułakowski I., *Rusalki. Z podania gminnego*, [w:] tegoż, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824, t. 2, Lwów 1827.
- Lisiecki D., *Oddalenie się bez powrotu*, „Wanda”, 1820, t. 2.
- Lisiecki D., *Poeta w fabryce broni*, „Tygodnik Polski”, 1820, numer z kwietnia-czerwca.
- Lulewicz A., *Duch Julii (Z angielskiego przez Mallet)*, „Tygodnik Polski”, 1820, t. 2, nr 9.
- Łapsiński J., *Czary. Ballada gminna*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829.
- Łapsiński J., *Krzywosqd. Ballada gminna*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829.
- Łapsiński J., *Wigilia świętego Jana. Ballada z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829.
- Łapsiński J., *Wstępna środa. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Kraków 1829.
- Łęski A., *Zgon Emmy*, „Dziennik Wileński”, 1817, t. 5, nr 30.
- Massalski J., *Edwin*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1827.
- Massalski J., *Faustyna*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1827.
- Massalski J., *Poranek letni*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1827.
- Matuszewicz T., *Amelia i Wolnis. Ułamek z poematu o imaginacji*, „Dziennik Wileński”, t. 2, nr 4, Wilno 1805.
- Mickiewicz A., *Ballada z Konrada Wallenroda. Alpuhara*, [w:] *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, współpraca I. Opacki, Wrocław 1962.
- Mickiewicz A., *Czaty. Ballada ukraińska*, [w:] tegoż, *Dziela. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dudziarz. Ballada*, [w:] tegoż, *Dziela. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Dziela. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Lilije*, [w:] tegoż, *Dziela. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz A., *Popas w Upicie*, [w:] tegoż, *Dziela. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Rękawiczka*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Renegat. Ballada turecka*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Świtez*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Świtezianka*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *To lubię*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993..

Mickiewicz A., *Trzech Budrysów*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Pani Twardowska*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wiersze*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Mickiewicz A., *Ucieczka. Ballada*, [w:] *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, współpraca I. Opacki, Wrocław 1962.

Mickiewicz A., *Upiór. Poema*, [w:] tegoż, *Poezje*, Wilno 1823.

Minasowicz J., *Nurek. Ballada z Schillera*, „Pamiętnik Warszawski”, 1816.

Mostowska A., *Duma*, [w:] *Astolda. Księżniczka z krwi Palemona pierwszego księcia litewskiego czyli Nieszczęśliwe skutki namiętności. Powieść oryginalna z historii litewskiej*, Wilno 1807.

Morawski F., *Edgar i Celina. Ballada naśladowana z Schillera*, „Pamiętnik Warszawski”, 1821, t. 19-styczeń.

Niemcewicz J. U., *Alondzo i Helena. Duma z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Cień Eweliny*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Dzieci w lesie. Duma naśladowana z angielskiego*, [w:] *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Edwin i Aniela. Duma*, [w:] tegoż, *Pisma różne wierszem i prozą*, t. 2, Warszawa 1805.

Niemcewicz J. U. *Jest nas siedmioro. Ballada z angielskiego*, „Pamiętnik Naukowy”, 1819, t. 1.

Niemcewicz J. U., *Malwina. Ballada z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Mołodec. Duma z ruskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Okropna puszcza*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Pisma różne wierszem i prozą*, t. 1-2, Warszawa 1803-1805.
Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Sen Marysi. Duma*, [w:] tegoż, *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Zakonnik. Powieść IX. Naśladowanie z angielskiego*, [w:] tegoż, *Bajki i powieści*, t. 2, Warszawa 1817.

Niemcewicz J. U., *Zamek Jazłowiecki. Duma oryginalna*, [w:] *Bajki i przypowieści*, t. 2, Warszawa 1820.

Niemcewicz J. U., *Zima*, [w:] tegoż, *Pisma różne wierszem i prozą*, t. 1, Warszawa 1803.

Nowicki J., *Skala dwóch kochanków. Romans*, w powieści *Gonzalf z Kordoby* przez Floriana, t. 2, 1804 Kraków.

Odyniec A. E., *Adela. Ballada z Bürgera*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 2, nr 6.

Odyniec A. E., *Bolesław Śmiały. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825.

Odyniec A. E., *Branka Litwina. Ballada*, „Melitele”, 1829.

Odyniec A. E., *Dziewczyna i zakonnik. Ballada Bürgera*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 2, nr 3.

Odyniec A. E., *Hajducy. Z serbskiego, Melitele*”, 1830.

Odyniec A. E., *Lenora. Ballada z Bürgera*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1825.

Odyniec A. E., *Lenardo i Blandyna. Ballada z Bürgera*, „Jutrzenka”, 1824.

Odyniec A. E., *Lunatyk*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Wilno 1826.

Odyniec A. E., *Matylda albo zamek Little-kot-holl. Ballada w dwóch częściach*, [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1832.

- Odyniec A. E., *Myśliwiec. Ballada z Bürgera*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825.
- Odyniec A. E., *Ofiara przerwana. Ballada we trzech częściach*, [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1832.
- Odyniec A. E., Mickiewicz A., *Panicz i dziewczyna*, „Dziennik Wileński, 1822, t. 3, nr 12.
- Odyniec A. E., *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1832.
- Odyniec A. E., *Poezje*, t. 1-2, Wilno 1825-1826
- Odyniec A. E., *Poezje*, Poznań 1832.
- Odyniec A. E., *Poezje*, Wilno 1859.
- Odyniec A. E., *Strachy. Powieść*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 3, nr 11.
- Odyniec A. E., *Strzelec w Alpach. Z Szyllera*, [w:] tegoż, *Poezje*, Wilno 1826.
- Odyniec A. E., *Świetlana. Ballada z Żukowskiego*, [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1832.
- Odyniec A. E., *Tukaj. Część trzecia*, „Melitele”, 1830.
- Odyniec A. E., *Wesele. Ballada*, „Melitele”, 1829.
- Odyniec A. E., *Wierność. Ballada z Bürgera*, [w:] „Astrea”, 1823, t. 3, nr 4.
- Odyniec A. E. *Wybór poezji*, oprac. K. Biliński, Nowa Ruda 2007.
- Odyniec A. E., *Zbrodniarz. Ballada*, [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1832.
- Okraszewski S., *Artur i Izora. Duma*, „Pamiętnik Warszawski”, 1817, t. 7, marzec.
- Ordyniec J. K., *Poezje*, Wilno 1841.
- Ordyniec J. K., *Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada*, „Dziennik Wileński”, 1826, t. 1.
- Ostrowski W., *Joanna (z Salisa)*, „Pamiętnik Warszawski”, 1821, t. 20-czerwiec.
- Ostrowski W., *Robert i Klara (z Salisa)*, „Pamiętnik Warszawski”, 1821, t. 20-czerwiec.
- Pajgert J. K., *Ballady*, Lwów 1832.
- Pajgert J. K., *Bajki i wiersze różne*, Lwów 1834.
- Pajgert J. K., *Żeliszew i Salka*, „Rozmaitości”, 1820, numer z 11 kwietnia.
- Piątkowski, *Edwin i Oskar. Duma*, „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 4.

Pietraszkiewicz O., *Grobowiec nad górą*, [w:] *Archiwum Filomatów*, t. 1, wydał J. Czubek, Kraków 1922

Podczaszyński M., *Rasław i Halina. Powieść naśladowania z pieśni ludu ukraińskiego*, „Wanda”, 1823, nr 24.

Potocki L., *Arthur i Minwana. Duma*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1818, t. 2, nr 23.

Puchała K., *Wacław i Halina*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1819, numer z 26 czerwca.

Rajszel L. E., *Grabarz. Ballada*, „Dekameron Polski”, 1830, t. 2, nr 18.

R(zesiński) J(ózef) K., *Duma o Zamku Tenczyńskim*, „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 2, nr 39.

Rzeziński J. K., *Olbrom i Nida. Duma z powieści ludu wiejskiego*, „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 3, nr 59.

Szekspir W., *Romeo i Julia*, Kraków 2003.

Schiller F., *Nurek*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Schiller F., *Rękawiczka*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Schiller F., *Strzelec w Alpach*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Siemieński L., *Hero i Leander. Z Szyllera*, „Rozmaitości”, 1829, nr 30.

Sienkiewicz K., *Duma. Mikołaj i Małgorzata*, „Tygodnik Wileński”, 1817, t. 4, nr 99.

Słowacki J., *Ballada. Z dramatu Maria Stuard*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Paryż 1832.

Starzyński S. D., *Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada*, „Rozmaitości”, 1827, nr 24.

Suchodolski R., *Czarnobrewa. Ballada*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej”, 1830, t. 1, nr 6.

Szczepański J., *Zdzisław i Halina. Duma*, „Pamiętnik Lwowski”, 1819, t. 1, nr 2, Lwów.

Szyrma K. L., *Jaś i Zosia*, „Dziennik Wileński”, 1818, t. 1, nr 5.

Szyrma K. L., *Kamilla i Leon. Naśladowanie Lenory Bürgera*, „Pamiętnik Naukowy”, 1819, t. 1.

Szyrma K. L., *Zdenek i Halina*, „Dziennik Wileński”, 1818, t. 1, nr 5.

Tyszkiewicz S., *Duma*, „Tygodnik Wileński”, 1822, t. 3, nr 9.

Tyszkiewicz S., *Wiesław i Halina. Ballada*, „Dziennik Wileński”, 1826, t. 1.

Uhland L., *Harald*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

Wężyk F., *Duma o Wandzie*, „Pszczołka Krakowska”, 1820, t. 2, nr 48.

Wężyk F., *Duma o Żegocie Szafrącu*, „Pszczołka Krakowska”, 1820, t. 2, nr 51.

Witwicki S., *Ballady i romanse*, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Ballady, romanse i powiastki ludu*, Rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 6684 II.

Witwicki S., *Kasper Karliński albo oblężenie Holsztyna. Z historii Zygmunta III*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Ksenor i Zelina. Ballada*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822.

Witwicki S., *Ludwika i Lubor albo Turnieje*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, oprac. W. J. Podgórski, Warszawa 1986.

Witwicki S., *Pokutnik*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Poezje*, Petersburg 1853.

Witwicki S., *Przekleństwo matki*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 2, Warszawa 1825.

Witwicki S., *Przymuszone śluby albo obląkana*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Rycerz i paż*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Sługa i pan albo wdzięczność*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Srogi opiekun albo noc Wielkiej Soboty*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Wieczór świętego Andrzeja. Z powieści ludu ukraińskiego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Wierność. Według wydarzenia prawdziwego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824.

Witwicki S., *Wspaniały Murzyn. Według wydarzenia prawdziwego*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 2, Warszawa 1825.

Witwicki S., *Zamkowa góra w Krzemieńcu. Z powieści ludu*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, t. 2, Warszawa 1825.

Witwicki S., *Zbiór pism pomniejszych*, Lipsk 1878.

W. Sz., *Jezioro strasznych bagnisk. Z angielskiego poety Moore*, „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury”, 1830.

X... Z..., *Jaromir i Matylda. Duma*, „Rozmaitości”, 1820, numer z 10 lutego.

Zaleski J. B., *Duch od stepu*, Lipsk 1847.

Zaleski J. B., *Duma o Wacławie. Ze śpiewu ludu wiejskiego*, „Dziennik Wileński”, 1819, t. 2, nr 11.

Zaleski J. B., *Lubor. Ballada z powieści ludu*, „Pamiętnik Warszawski” 1822.

Zaleski J. B., *Ludmiła. Duma z pieśni ukraińskiej*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, nr 2.

Zaleski J. B., *Nieszczęśliwa rodzina. Dumka ukraińska*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, nr 5.

Zaleski J. B., *Pielgrzym. Ballada naśladowana z Walterskota*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 4.

Zaleski J. B., *Poezje*, wyd. J. Zawadzki, Wilno 1838.

Zaleski J. B., *Poezje*, Lwów 1838.

Zaleski J. B., *Poezje*, Paryż 1841.

Zaleski J. B., *Poezje*, t. II, Poznań 1841.

Zaleski J. B., *Poezje religijne*, Poznań 1842.

Zaleski J. B., *Poezje*, Lwów 1845.

Zaleski J. B., *Poezje*, Petersburg 1851-1852.

Zaleski J. B., *Rusalki. Fantazja*, „Melitele”, 1829.

Zaleski J. B., *Śpiewające jezioro*, „Melitele”, 1830.

Zaleski J. B., *Ukaranie. Dumka ukraińska*, „Jutrzenka”, 1824.

Zaleski J. B., *Wybór poezji*, wstęp opracowała B. Stelmaszczyk-Świontek, wyd. trzecie zmienione, Wrocław 1985.

Zan T., *Cyganka. Ballada*, „Dziennik Wileński”, 1822, t. 2.

Zan T., *Neryna. Ballada*, „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”, 1824, t. 6, nr 10.

Z(arzecki) A., *Edwin i Emma*, „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 2, nr 52.

Żaba N. F., *Zbrodniarz*, „Chwila Spoczynku”, 1827, t. 1, nr 5.

Teksty krytycznoliterackie i inne opracowania

[Anonim], *Rozbiór pierwszego tomu poezji p. Odyńca*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 3, nr 5.

Abramowicz A., *Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1937.

A. W. Z., *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” 1827, nr 58 i 59, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Ballada polska, oprac. Cz. Zgorzelski, współpraca I. Opacki, Wrocław 1962.

Bańkowski P., *Adam Mickiewicz i romantycy warszawscy*, „Przegląd Narodowy”, 1909, t. 4, nr 9.

Bar A., *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947.

Belcikowski A., *Ze studiów nad literaturą polską*, Warszawa 1886.

Berwiński R., *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, t. 2, Poznań 1854.

Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830*, Wrocław 1962.

Brewiński R., *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 1, Poznań 1862.

Bruchnalski W., *Pierwsze utwory Mickiewicza naśladowane w literaturze galicyjskiej*, Lwów 1894.

Bruchnalski W., *Mickiewicz-Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, t. 1, Lwów 1907.

Brückner A., *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 2, Warszawa 1908.

Brodziński K., *O klasycyzmie o romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac. Z. J. Nowak, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964.

Czarnowska M., *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane*, „Dziennik Wileński”, 1817, t. 6.

Chlebowski, *Z pracy nad literaturą wieku XIX. Jak powstały „Dziady” Kowieńskie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 4, Warszawa 1912.

Chmielowski P., *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, Kraków 1889.

Chodakowski Z. D., *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe”, 1818, t. 2, nr 5.

Chrzanowski I., *Z epoki romantyzmu*, Kraków 1911.

Cybulski W., *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX w.*, t. 1, tłum. F. Dobrowolski, Drezno 1870.

Dmochowski F. S., *Uwagi nad drugim tomikiem poezji p. Odyńca* wydany w Wilnie r.b., „Biblioteka Polska”, 1826, t. 2, nr 5.

Dmochowski F. S., *Poezje Antoniego Edwarda Odyńca, tom pierwszy*, Wilno 1825, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 3, nr 5, 6.

Dmochowski F. S., *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska”, 1825, t. 1, nr 3, 4.

Dmochowski F. S., *Sonety Adama Mickiewicza*, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Doroszewski W., hasło „balladomania”, [w:] *Słownik języka polskiego*, źródło: <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/balladomania/>.

Podgórski W. J., *Stefan Witwicki (13.IX1801-19.IC.1847). Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988.

Goszczyński S., *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności”, 1835, z. 1, 2, 3.

Grabowski M., *Kilka uwag nad szkołami poezji polskiej. Z powodu artykułu o Ukrainomanii*, „Tygodnik Petersburski”, 1839, nr 36, [w:] Grabowski M., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005.

Grabowski M., *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski”, 1828, t. 12, nr 36 [w:] Grabowski M., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005.

Grabowski M., *O gminnych ukraińskich podaniach*, „Rubon. Pismo zbiorowe poświęcone pożytecznej rozrywce”, 1845, t. 6.

Grabowski M., *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólniejszych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea”, 1825, t. 5, nr 1 [w:] Grabowski M., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005.

Grabowski M., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005.

Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918.

Grzymała F., *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 5, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Herder J. G., *Myśli o filozofii dziejów*, t. 2, przełożył J. Gajecki, wstęp E. Adler, Warszawa 1962.

Inglot M., *Romantyzm. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2007.

Jagiełło J., *Polska ballada ludowa*, Wrocław 1975.

Jaworska E., *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław 1990.

Korbut G., *Nieznane listy Franciszka Morawskiego o Mickiewiczu*, „Pamiętnik Literacki”, 1925, t. 23/14.

Kraszewski J. I., *Choroby moralne XIX wieku. Ukrainomania*, „Tygodnik Petersburski”, 1839, nr 17-18.

Klaczko J., *Lenora i Ucieczka*, [w:] *Juliana Klaczki zapomniane pisma polskie*, oprac. F. Hoesick, Kraków 1912.

Kleiner, *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1958, t. 1.

Kleiner J., *Przyczynki do dziejów romantyzmu w Polsce. Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*, „Pamiętnik Literacki”, 1921, t. 19.

Klimczyk J., *O listach do klasyków i romantyków Franciszka Morawskiego*, Kraków 1911.

Krechowiecki A., *Bohdan Zaleski o sobie i współczesnych*, Lwów 1901.

Krupiński F., *Romantyzm i jego skutki*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. Janina Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.

Krzyżanowski J., *Adam Mickiewicz i jego koło*, [w:] tegoż, *Dzieje literatury polskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1972.

Lelewel J., *O romantyczności. Z powodu drugiego Numeru Dziennika Warszawskiego* (artykuł nadesłany), „Biblioteka Polska”, 1825, t. 4.

Łasicki J., *O bogach żmudzinów i innych sarmatów*, „Dziennik Wileński”, 1823, t. 1, nr 1.

Mazanowski A., *Balladomania po pierwszym wystąpieniu Mickiewicza*, „Ziarno”, 1883, nr 8-11.

Makaruk M., *Antoni Edward Odyniec. Romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Warszawa 2012.

Mecherzyński K., *Historia literatury dla młodzieży opowiedziana w krótkości*, Kraków 1873.

Mickiewicz A., *O krytykach i recenzentach warszawski*, [w:] *Polska krytyka literacka 1800-1918*, t. 1, pod red. J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1959.

Mickiewicz A., *O poezji romantycznej*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, pod. red. A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

Mochnecki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, wstęp Z. Skibiński, Łódź 1989.

Mochnecki M., *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004.

Morawski F., *Klasyki i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, Warszawa 1829.

Nehring W., *Studia literackie*, Poznań 1884.

Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych o romantycznych”, „Dziennik Warszawski”, 1825, t. 2, nr 5.

Niemojowski W., *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, Kalisz 1830, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Notatka bez tytułu, „Wanda”, 1822, t. 3, nr 7.

O Twardowskim i Fauście, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, t. 1.

O duchu i źródłach poezji w Polsce, „Dziennik Warszawski”, 1825, t. 1, nr 2.

Odyniec A. E., *Przemowa*, [w:], tegoż, *Poezje*, Poznań 1832.

Oko...., *Klasyki i romantycy polscy*, „Dekameron Polski”, 1830, nr 3-5.

Opacki I., *Dzieje balladowej opowieści: zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*, Lublin 1961.

Ossoliński J. M., *Domysł śledzeniu podany: Goście Piasta mogli być Cyryll i Metody Apostołowie Sławian*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego imienia Ossolińskich”, 1828, z. 2.

Podczaszyński M., *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski”, 1825, t. 1, nr 3 [w:] Strzyżewski M., *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Toruń 1999.

Podczaszyński M., *O walce klasyków i romantyków w Paryżu (wyjątek z listu pisanego do przyjaciela)*, „Gazeta Polska”, 1829, nr 97 [w:] Strzyżewski M., *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Toruń 1999.

Polska krytyka literacka 1800-1918, t. 1, pod red. J. Krzyżanowskiego, Z. Libery, E. Warzenicy, Warszawa 1959.

Pol W., *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku*, Lwów 1866.

Porój A., *Obrazek dziejów literatury polskiej dla młodzieży*, Kalisz 1858.

Prawdzic K., *List podający sposób na zgodę*, [w:] *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Próchnicki F., Starkler R. *Polska książka do czytania dla szkół wydziałowych i wyższych klas szkół ludowych*, t. III, Lwów 1887.

Rembacz J., *Ballada w literaturze niemieckiej i polskiej*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum w Jasle za rok 1890*, Jasło 1890.

Recenzja tekstu *Krótki zbiór uwag o stylu i jego rozmaitości*, „Astrea”, 1823, t. 3, nr 4.

Rojek T., *Stefan Witwicki w Warszawie*, Kraków 1908.

Rygier H., *Walka romantyków i klasyków. Podręcznik pomocniczy przy badaniu dziejów literatury polskiej*, Warszawa 1908.

Rzyska A., *Poczucie wzniosłości jako „otwarcie” w „Dzienniku mojej podróży z roku 1769” Johanna Gottfrieda Herdera*, „Teksty Drugie”, 2003, nr 2-3.

Sierżputowski T., *Romantyzm Polski*, Lwów 1905.

Siwicka D., *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1995.

Spasowicz W., *Dzieje literatury polskiej*, Kraków 1885.

Suchanek L., *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974.

Śniadecki J., *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Polska krytyka literacka 1800-1918*, t. 1, pod red. J. Krzyżanowskiego, Z. Libery, E. Warzenicy, Warszawa 1959.

Szczeropolski S., *Nadesłane*, „Gazeta Polska”, 1830, [w:] W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830*, Wrocław 1962.

Tarnowski S., *Historia Literatury Polskiej*, t. 4, Kraków 1900.

Tretiak J., *Józef Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802-1831*, Kraków 1911.

Uwagi nad literaturą romantyczną przystosowaną do historii, starożytności i obyczajów narodowych (*wyjątek z pisma francuskiego *Revue Encyclopedique* 1823, luty) , „Astrea”, 1823, t. 4, nr 1.

Walka romantyków z klasykami, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960.

Widmann K., *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, Lwów 1868.

Witwicki S., *Co się u nas działo w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat dziesięciu*, [w:] *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Paryż 1844.

Wstęp, [do:] *Józef Bohdan Zaleski. Wybór poezji*, oprac. Barbara Stelszaszczyk-Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1985.

Wójcicki K. W., *Wilkołek czy Wilkołak*, „Dziennik Warszawski”, 1828, t. 11, nr 33.

Zathey Hugon, *Młodość Bohdana Zaleskiego*, Kraków 1887.

Zdziarski S., *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studium porównawczo-literackie*, Warszawa 1901.

Zdziarski S., *Ze studiów nad „szkołą ukraińską”*. *Kierunek ludowy w poezji*, „Ateneum”, 1900, t. IV, z. 2.

Zielińska M., *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.

Zgorzelski Cz., *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949.

Pamiętniki, wspomnienia, korespondencja:

Archiwum Filomatów. Część I-V Korespondencja 1815-1823, wyd. J. Czubek, Kraków 1913.

Bar A., *Michała Grabowskiego listy literackie*, Kraków 1934.

Dmochowski F. S., *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku*, Warszawa 1858.

Korespondencja filomatów, oprac. Z. Sudolskiego, Wrocław 1999.

Kowalski F. , *Wspomnienia (1819-1823)*, wstęp. H. Ułaszyn, Kijów 1912.

Koźmian A., *Pamiętniki z dziewiętnastego wieku. Wspomnienia*, t. 1 i 2, Poznań 1867.

Koźmian K., *Pamiętniki obejmujące wspomnienia od roku 1825. Oddział III i ostatni*, Kraków 1865.

Odyniec A. E., *Listy z podróży*, t. 1-2, Warszawa 1875.

Odyniec A. E., *Listy z podróży*, t. 3, Warszawa 1885.

Odyniec A. E., *Wspomnienia opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884.

Puzynina G., *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815-1843*, Wilno 1928.

Siemieński L., *Obóz klasyków. Ustęp z historii wyobrażeń literackich w XIX wieku*, Kraków 1866.

Wójcicki K. W., *Ostatni klasyk. Wspomnienia z pierwszej połowy naszego stulecia*, Warszawa 1972.

Wójcicki K. W., *Kawa literacka w Warszawie (r. 1829-1830)*, Warszawa 1873.

Literatura przedmiotu

Angielscy „poeci jezior”, oprac. S. Kryński, Wrocław 1963.

Babbie E., *Statystyka w naukach społecznych*, [w:] tegoż, *Badania społeczne w praktyce*, Warszawa 2004.

Babbie E., *Badania reaktywne*, [w:] tegoż, *Badania społeczne w praktyce*, Warszawa 2004.

Bachórz J., *Obrachunki (arytmetyczne) z romantyzmem*, [w:] tegoż, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*, Gdańsk 2003.

Bąk M., *Cudowność*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórze [i. in], t. 1, Toruń 2016.

Bąk M., *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004.

Barthes R., *Systemu mody*, Kraków 2005.

Becielewska D., *Reperytorium rozwoju człowieka*, Jelenia Góra 2006.

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996.

Berkan-Jabłońska M., *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie (1815-1869)*, Łódź 2015 r.

Bieńkowska B., *Książka polska w okresie zaborów*, [w:] tejże, *Książka na przestrzeni wieków*, Warszawa 2005.

- Boucher F., *Historia mody*, Warszawa 2007.
- Brzeziński J., *Metodologia badań psychologicznych*, Warszawa 2004.
- Bystroń J. S., *Publiczność literacka*, Warszawa 2006.
- Ćwikła P., *Kilka uwag o związku socjologii z literaturą*, „Studia Socjologiczne”, 2006, nr 2.
- Ćwikła P., *Socjologia w literaturze. Casus „Wojny Końca Świata” Mario Vargasa Llosy*, „Studia Socjologiczne”, 2012, t. 52, nr 2.
- Czapliński P., *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Dopart B., *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013.
- Dubowik H., *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz 1999.
- Dukaj J., *Przewodnik po fantasy*, „Fantastyka”, nr 1/2003.
- Franczak J., *Od determinacji do dystynkcji. Przemiany socjologii literatury*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 2010, nr 1-2 (7-8).
- Franke J., *Prasa lat 1820-1840*, [w:] tegoż, *Polska prasa kobieca w latach 1820-1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999.
- German F., *Chopin i literaci warszawscy*, Kraków 1960.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981.
- Golka S., *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.
- Ginkowa Ł., *Koń ma duszę w sobie*, Kraków 1988.
- Gracz-Chmura E., *Literatura romantyczna w Krakowie (1827-1863)*, Kraków 2013.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy*, Toruń 2014 r.
- Gruszczyński L., *Elementy metod i technik badań socjologicznych*, Tychy 2002.
- Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5-6, cz. 1-2, pod red. A Skoczek, Bochnia 2003.

Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia*, przełożyła M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.

Górski I., *Ballada polska przed Mickiewiczem*, Warszawa 1920.

Idee programowe romantyków polskich. Antologia, pod. red. A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

Jabłońska-Erdmanowa Z., *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX wieku*, Wilno 1931.

Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

Jędrzejewski T., *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016.

Kamiński, *Polskie związki młodzieży w pierwszej połowie XIX wieku*, t. 2: 1804-1831, Warszawa 1963.

Kapeliś H., *Romantyzm i folklor*, [w:] tejże, *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Z. Lewinówny, Wrocław 1971.

Kayser W., *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936.

Kijowski A., *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972.

Klaczko J., *Lenora i Ucieczka*, [w:] *Juliana Klaczki zapomniane pisma polskie*, oprac. F. Hoesick, Kraków 1912.

Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 2007.

König R., *Potęga i urok mody*, Warszawa 1979.

Kolankiewicz L., *Wstęp: ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Chałupnik, W. Dudzika, M. Kanabrodzkiego, L. Kolankiewicza, Warszawa 2005.

Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-4, Kraków 1999.

Kleiner J., *Mickiewicz*, t. I-II, Lublin 1997.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989.

Kopczyński M., *Podstawy statystyki. Podręcznik dla humanistów*, Warszawa 2005.

Kośny W., *Adam Mickiewicz und Gottfried August Bürger*, [w:] *Adam Mickiewicz und die Deutschen. Eine Tagung in Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar*, herausgegeben von E. Mazur-Kłębowska und U. Ott, Wiesbaden 2000.

- Kowal J., *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego*, Kraków 2008.
- Kowalczykowa A., *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.
- Kowalewska D., *Poeta wśród „zdarzeń prawdziwych”. Puścizna prozatorska Stanisława Doliwy Starzyńskiego*, Toruń 2001.
- Kubacki W., *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Kuczyńska A., *Wzory modne w życiu codziennym*, Warszawa 1983.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Lalewicz, *Pojęcie publiczności i problem więzi społecznej*, [w:] *Problemy kultury literackiej, t. 1., pod red. S. Żółkiewskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Lalewicz J., *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985.
- Lalewicz J., *Społeczny kontekst faktu literackiego i funkcje literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 1978, nr 69/4.
- Leksykon fantastyki. Postacie, miejsca, rekwizyty, zjawiska*, pod red. K. Haka-Makowieckiej, M. Makowieckiej, M. Węgrzeckiej, Warszawa 2009.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t. 1 i 2, Kraków 1973.
- Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 2, Warszawa 1808.
- Linkiewicz E., *Moda jako czynnik sprzyjający zmianom społeczno-kulturowym. Estetyczny aspekt rzeczywistości*, [w:] *Moda w kulturze, sztuce i edukacji*, pod red. W. Bobrowicza, D. Kubinowskiego, Z. Pakuły, Lublin 2014.
- Łukszyn J., Zamarzer W., *Teoretyczne podstawy terminologii Jerzego Łukszyna i Wandy Zamarzer*, Warszawa 2006
- Lutyński J., *Metody badań społecznych*, Łódź 2000.
- Lyszczyna J., *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*, Katowice 2000.
- Łojek J., *Studia nad prasą i opinią publiczną w Królestwie Polskim 1815-1830*, Warszawa 1966.
- Maryl M., *Antropologia odbioru literatury. Zagadnienia metodologiczne*, „Teksty Drugie”, 2009, nr 1-2.
- Matlak-Piwowarska D., *Rosyjska poezja romantyczna w polskim życiu literackim lat 1822-1863*, Kraków 1977.

- Maślanka J., *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1984.
- Mickiewicz W. J., *Opis bibliograficzny wydań dzieł Adama Mickiewicza*, Paryż 1870 r.
- Nawojczyk M., *Przewodnik po statystyce dla socjologów*, Kraków 2002.
- Niemiecka ballada romantyczna, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.
- Opacki I., Zgorzelski Cz., *Ballada*, z. 1., pod red. M. Mayenowej i Z. Kopczyńskiej, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1970.
- Opacki I., *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki”, 1963, z. 54/4.
- Orecka K., *Prasa dla kobiet jako odzwierciedlenie zmiany roli i pozycji kobiety w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie*, [w:] *Przeszłość – Teraźniejszość – Przyszłość. Problemy badawcze młodych politologów*, Kraków 2010.
- Romantyzm i historia, pod red. M. Janion, M. Żmigrodzkiej, Gdańsk 2001.
- Peyre M., *Pokolenia literackie*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973.
- Piwińska M., *Złe wychowanie*, Gdańsk 1981.
- Rutkowska A., *Czasy teraz na literaturę złe – Mickiewicz na rynku wydawniczym w pierwszej połowie XIX wieku. Rekonesans*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, pod red. M. Piechoty, J. Ryby, Katowice 2004.
- Rychlewski M., *Książka jako towar – książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013.
- Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini – kompendium wiedzy o literaturze fantasty*, Warszawa 2000.
- Sawicki S., *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w I połowie w. XIX*, Warszawa 1969.
- Semkowicz A., *Bibliografia utworów Adama Mickiewicza*, Warszawa 1958.
- Semkowicz A., *Wydanie dzieł Adama Mickiewicza w ciągu stulecia. O wydaniach oryginalnych ogłoszonych za życia poety 1822-1855. Gawęda bibliofilska*, Lwów 1926.
- Simmel G., *Filozofia mody*, [w:] *Simmel*, pod red. S. Magały, Warszawa 1980.
- Stankiewicz M., *Zestawienie bibliograficzno-porównawcze utworów Adama Mickiewicza drukowanych w czternastu zbiorowych wydaniach pism jego z uwzględnieniem wydanych po raz pierwszy osobno lub w czasopismach*, Kraków 1888 r.

Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971.

Słodkowska E., *Informacje o bieżącej produkcji wydawniczej w Polsce na początku XIX w. (do 1830 r.)*, [w:] *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, pod red. J. Kosteckiego, t. 3, Warszawa 1991.

Słodkowska E., *Produkcja i rozpowszechnianie wydawnictw w Królestwie Polskim 1815-1830*, Warszawa 2002.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. A. Kowalczykowej, J. Bachórze, Wrocław 2002.

Słownik literatury popularnej, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006.

Słownik terminów literackich, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje, pod red. J. Bachórze [i. in], t. 1, Toruń 2016.

Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich, t. 1-3, oprac. A. Bar, W. Wisłocki, T. Godłowski, Warszawa 1980.

Słownik pseudonimów pisarzy polskich, t. 1, pod red. E. Jankowskiego, Wrocław 1994.

Słownik pseudonimów pisarzy polskich, t. 2, pod red. E. Jankowskiego, Wrocław 1995.

Słownik pseudonimów pisarzy polskich, t. 3, pod red. E. Jankowskiego, Wrocław 1996.

Słownik rodzajów i gatunków literackich, pod red., G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.

Sołoma L., *Metody i techniki badań socjologicznych*, Olsztyn 1999.

Stanisz M., *Fantastyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórze [i. in], t. 1, Toruń 2016.

Stanisz M., *Początki polskiego romantyzmu w niemieckojęzycznych opracowaniach historycznoliterackich ostatnich lat*, [maszynopis].

Stanisz M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

Stanisz M., „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej, [w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, pod red. M. Stanisza, K. Maciąga, Rzeszów 2010.

Stankiewicz-Kopeć M., *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009.

Stetkiewicz L., *Socjologii literatury w Polsce zapowiedź narodzin*, [w:] *Roczniki Historii Socjologii*, Toruń 2012.

Stefanowska Z., *O przełomowości i przełomie romantyzmu*, „Teksty”, 1972, z. 5.

Strzyżewski M., *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, Toruń 1994.

Strzyżewski M., *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Toruń 1999.

Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.

Suchanek L., *Wątek Lenory w balladzie polskiej i rosyjskiej (Mickiewicz, Żukowski, Katienin)*, [w:] *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, pod red. B. Galstera, J. Kamionkovej, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1973

Suchanek L., *Zapożyczenie i adaptacja a dzieje gatunku literackiego: na materiale rosyjskiej ballady romantycznej*, „Studia Rossica Posnania”, 1988, nr 19.

Syga T., *Te księgi proste. Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Warszawa 1956.

Sztompka P., *Socjologia*, Kraków 2002.

Sztumski J., *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Katowice 2005.

Szlendak T., Pietrowicz K., *Moda, wolność i kultura konsumpcji*, [w:] *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, pod red. T. Szlendaka, K. Pietrowicza, Wrocław 2007.

Szymaniec P., *Pojęcie narodu w filozofii dziejów Johanna Gottfrieda Herdera*, „Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie”, 2008, nr 1.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006.

Tatarkiewicz W., *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, 62/4.

Tolkien J. R. R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, Poznań 2000.

Turner V., *Od rytuały do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005.

Tynianow J., *Fakt literacki*, Warszawa 1978.

Uniwersalny słownik język polskiego, t. 1, pod red. S. Dubisza, Warszawa 2003.

W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych, oprac. A. Mencwel, t. I. Stanowiska, Warszawa 1980.

Walas T., *Czy jest możliwa inna historia literatury*, Kraków 1993.

Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.

Wnuk A., *Romantyczne pokrewieństwa gatunkowe. Powieść poetycka i ballada*, [w:] „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, 2012, nr 10.

Wnuk A., *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014.

Wyka K., *Pokolenie literackie*, Kraków 1977.

Zajac G., *Czuły weredyk: Twórczość poetycka Juliana Ursyna Niemcewicza*, Kraków 2015.

Zgorzelski A., *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

Zgorzelski Cz., *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, 1948, nr 38.

Żbikowski P., *Fantastyka grozy i nowy model miłości*, [w:] tegoż, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.

Żmigrodzka M., „*Ballady i romanse*” wobec tradycji Niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki”, 1959, zeszyt specjalny nr 47.

Znanecki F., *Pojęcie roli społecznej*, [w:] *Wiedza o kulturze. Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, cz. 3, oprac. W. Dudzik, L. Kolankiewicz, Warszawa 1991.

Żółkowski S., *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

Żółkiewski S., *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Warszawa 1985.

Żurowski A., *W kręgu estetyki pozornych sprzeczności. Sentymentalizm – gotycyzm – groza – frenezja*, [w:] tegoż, *Szekspiriady polskie*, Gdańsk 2000.

Zyśk J., *Wybrane zagadnienia interpunkcji z 1. połowy XIX wieku (casus publicystyki Jana Ludwika Żukowskiego)*, [w:] *Z warsztatu edytora dzieł romantyków*, pod red. M. Bizior-Dombrowskiej, M. Lutomińskiego, Toruń 2008.

Tabela nr 1: Ballady opublikowane w latach 1803-1821 oraz 1822-1830

Rok publikacji	W czasopismach i rocznikach	W książkach poetyckich	Łączna liczba publikacji	Przekłady i naśladowania
1803	0	2	2	2
1805	0	1	1	0
1807	0	1	1	0
1816	3	0	3	3
1817	3	1	4	1
1818	3	0	3	0
1819	4	0	4	2
1820	5	4	9	0
1821	5	1	6	2
Suma	23	10	33	10
1822	12	11	23	4
1823	5	1	6	2
1824	8	10	18	3
1825	1	8	9	3
1826	3	10	13	0
1827	4	8	12	2
1828	4	2	6	2
1829	5	15	20	2
1830	14	2	16	2
Suma	56	67	123	20

Tabela nr 2: Pierwodruki i przedruki poszczególnych ballad w okresie 1822-1830

Nazwisko poety, tytuł ballady	Pierwszy wydruk	PRZEDRUKI									Suma
		1822	1823	1824	1825	1826	1827	1828	1829	1830	
Mickiewicz A., Świtezianka. Ballada	„Dziennik Wileński” 1822	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822	„Astrea” <i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2	„Jutrzenka”			<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań <i>Świtezianka:</i> <i>ballada Adama Mickiewicza:</i> <i>ulożona do śpiewu i ofiarowana J. W. Joannie Zaleskiej</i> (jako osobna broszura).	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		9
Mickiewicz A., Romantyczność	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2	„Jutrzenka”			<i>Polihymnia</i> t. 4 <i>Romantyczność</i> (jako osobna broszura)	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		7

Mickiewicz A., Powrót taty	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		„Astrea” <i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		6
Mickiewicz A., Świtez. Ballada	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> t. 1 wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, <i>Paryż</i> <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A., Pani Twardowska. Ballada	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A. Lilię. Ballada. Z pieśni gminnej	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A. Czaty. Ballada litewska.	„Melitele” 1829								<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg; <i>Poezje</i> , t. 5, Poznań „Motyl”		5
Mickiewicz A., Rękawiczka. Powiastka z Szyllera	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5

Mickiewicz A., Rybka. Ballada. Ze śpiewu gminnego	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A., Dudarż	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822	„Wanda”	<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2					<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A., Tukaj	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A., To lubię	<i>Poezje</i> , t. 1, 1822		<i>Poezje</i> , t. 1, wyd. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 1, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Poznań	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg		5
Mickiewicz A., Ballada z Konrada Wallenroda. Alpuhara	<i>Konrad Wallenrod</i> , 1828								<i>Poezje</i> , t. 3, Paryż <i>Poezje</i> , t. 1, Petersburg		2
Mickiewicz A., Trzech Budrysów. Ballada litewska	<i>Poezje</i> , t. 2, Petersburg 1829								<i>Poezje</i> , t. 5, Poznań „Motyl”		1

Mickiewicz A., Upiór. Poema	„Astrea” 1823		<i>Poezje</i> , t. 2				<i>Polihymnia</i> t. 4	<i>Poezje</i> , t. 2, Paryż <i>Poezje</i> , t. 2, Poznań			4
Odyniec A. E. Bolesław Śmiały. Ballada	„Dzieje Dobroczynności Kraj i Zagranica” 1824				<i>Poezje</i> , t. 1						1
Odyniec A. E. Strachy. Powieść	„Dziennik Wileński” 1822				<i>Poezje</i> , t. 1						1
Odyniec A. E., Wierność	„Astrea” 1823				<i>Poezje</i> , t. 1						1
Odyniec A. E., Mickiewicz A., Panicz i dziewczyna	„Dziennik Wileński” 1822					Odyniec A. E., <i>Poezje</i> t. 2			Mickiewicz A., <i>Poezje</i> , t. 3.		2
Odyniec A. E., Lunatyk	„Dziennik Warszawski” 1926					<i>Poezje</i> , t. 2					1
Odyniec A. E., Myśliwiec	„Dziennik Wileński” 1822				<i>Poezje</i> , t. 1						1
Odyniec A. E., Strzelec w Alpach	„Dziennik Wileński” 1822					<i>Poezje</i> , t. 2					1

Odyniec A. E., Wesele	„Melitele” 1829								„Motyl”		1
Witwicki S. Ksenor i Zelina	„Jutrzenka” 1824			<i>Ballady i romanse</i>							1
Zaleski J. B. Pielgrzym. Z Waltera Scotta	„Astrea” 1823			„Jutrzenka”							1
Zaleski J. B. Ludmila	„Pamiętnik Warszawski”			„Jutrzenka”							
Zaleski J. B., Lubor	„Pamiętnik Warszawski” 1822			„Jutrzenka”							1
Chodźko A. Maliny	<i>Poezje</i> , 1829									„Pamiętnik dla Plci Pięknnej”	1
Razem											87

Typ ballady	Liczba
Ballady o przewrotności losu	45
Ballady idei	22
Ballady o magii przyrody	21
Ballady grozy	17
Ballady komiczne	11
Ballady dydaktyczne	7
Suma	123

Tabela nr 3: Odmiany gatunków ballady i ich liczba

Tabela nr 4: Liczba i tytuły utworów opublikowanych przez poszczególnych poetów z podziałem na odmiany gatunków ballady

Imię i nazwisko poety	Ballady o magii przyrody	Ballady grozy	Ballady idei	Ballady dydaktyczne	Ballady komiczne	Ballady o przewrotności losu	Suma
Odyniec A. E.	<i>Myśliwiec. Ballada z Bürgera</i> <i>Strzelec w Alpach. Z Szyllera</i>	<i>Adela. Ballada z Bürgera</i> <i>Hajducy. Z serbskiego</i> <i>Lenora. Ballada z Bürgera</i> <i>Świetlana. Ballada z Żukowskiego</i>	<i>Branka Litwina. Ballada.</i> <i>Wierność. Ballada z Bürgera</i>		<i>Strachy. Powieść</i> <i>Wesele. Ballada</i>	<i>Bolesław Śmiały. Ballada</i> <i>Dziewczyna i zakonnik. Ballada Bürgera</i> <i>Leonardo i Blandyna. Ballada z Bürgera</i> <i>Lunatyk</i> <i>Matylda albo zamek Little-kot-holl. Ballada w dwóch częściach</i> <i>Ofiara przerwana. Ballada we trzech częściach</i> <i>Pielgrzym</i> <i>Tukaj. Część trzecia</i> <i>Zbrodniarz. Ballada.</i>	19

VIII

Mickiewicz A.	<i>Lilije. Ballada z pieśni gminnej</i> <i>Rybka. Ballada ze śpiewu gminnego</i> <i>Świtezianka. Ballada.</i> <i>Świtez. Ballad</i>	<i>Popas w Upicie. Zdarzenie prawdziwe</i> <i>Upiór. Poema</i>	<i>Rękawiczka. Z Szyllera</i> <i>Romantyczność</i>		<i>Pani Twardowska. Ballada</i> <i>To lubię. Ballada</i> <i>Tukaj albo próba przyjaźni. Ballada w czterech częściach</i> <i>Trzech Budrysów. Ballada litewska</i>	<i>Ballada z Konrada Wallenroda. Alpuhara</i> <i>Czaty. Ballada ukraińska</i> <i>Dudarz. Ballada</i> <i>Powrót taty. Ballada</i> <i>Renegat. Ballada turecka</i>	17
Witwicki S.		<i>Dziecko kamienia</i> <i>Przekleństwo matki</i> <i>Srogi opiekun albo Noc Wielkiej Soboty</i> <i>Wieczór świętego Andrzeja. Z powieści ludu ukraińskiego</i>	<i>Ludwika i Lubor albo Turnieje</i> <i>Pokutnik</i> <i>Wierność. Według wydarzenia prawdziwego</i>	<i>Maciej albo miłość pieniędzy</i> <i>Wspaniały Murzyn. Według wydarzenia prawdziwego.</i> <i>Zamkowa góra w Krzemieńcu. Z powieści ludu</i>		<i>Ksenor i Zelina. Ballada</i> <i>Rycerz i paż</i> <i>Przymuszone śluby albo obląkana.</i> <i>Sługa i pan albo wdzięczność</i>	14

Bogdaszewski I.	<i>Czeremek. Ballada</i> <i>Cmentarz. Ballada</i> <i>Ptak złej wróżby.</i> <i>Powieść gminna</i>		<i>Kamienie w Pieszczanach. Ballada z powieści gminnych</i>			<i>Przytuki. Ballada z powieści gminnych</i> <i>Ruczajek w Olszynie albo macocha sroga.</i> <i>Dumka z powieści ludu</i> <i>Wolkowicze. Powieść z XVI wieku.</i>	7
Chodźko A.	<i>Egil. Powieść skandynawska</i> <i>Maliny. Ballada na notę „Hej, tam na górze...”</i>	<i>Hajduki. Ballada morlacka.</i> <i>Upiór. Ballada morlacka</i>	<i>Herby. Ballada na miarę Budrysów</i>			<i>Łódź rybacka.</i> <i>Ballada z Knoxa</i> <i>Nieznajomy. Ballad</i>	7
Zaleski J. B.	<i>Lubor. Ballada z powieści ludu</i> <i>Ludmiła</i> <i>Rusalki. Fantazja.</i> <i>Śpiewające jezioro</i>		<i>Pielgrzym. Ballada z naśladowana w Walteraskota</i> <i>Ukaranie</i>			<i>Nieszczęśliwa rodzina</i>	7
Łapsiński J.		<i>Czary. Ballada gminna</i>	<i>Krzywosąd. Ballada gminna</i>		<i>Wigilia świętego Jana. Ballada z powieści ludu</i>	<i>Wstępna środa. Ballada</i>	4
Kulakowski I.	<i>Rusalki. Z podania gminnego</i>		<i>Mogilki</i> <i>Wiesław i Halina</i>				3

Gaszyński K.	<i>Maksym i Helena. Ballada serbska</i>		<i>Wesele Hajkony. Ballada serbska</i>			<i>Dwaj przyjaciele. Ballada serbska.</i>	3
Bogucki J.	<i>Sowy. Ballada</i>	<i>Halina. Ballada z Bürgera</i>					2
Boznański F.		<i>Przeznaczenie</i>				<i>Dzwon</i>	2
Fredro A.			<i>Mogiła na rozdrożu</i>			<i>Hedwiga Ballada</i>	2
Kamiński J. N.	<i>Nurek. Ballada z Szyllera</i>		<i>Rękawiczka. Powiastka z Szyllera</i>				2
Massalski J.					<i>Faustyn</i>	<i>Edwin</i>	2
Tyszkiewicz S.						<i>Wiesław i Halina. Ballada</i> <i>Duma</i>	2
Zan T.		<i>Neryna. Ballada</i>				<i>Cyganka. Ballada</i>	2
Żaba J. N.			<i>Rękawiczka</i>			<i>Zbrodniarz</i>	2
Chłędowski W.			<i>Pierścień Polikratesa. Ballada</i>				1
Krępowicki T.					<i>Romantyczność. Ballada</i>		1
Mickiewicz A., Odyniec A. E.						<i>Panicz i dziewczyna</i>	1
Chotomski F.				<i>Panna na wydaniu. Powieść</i>			1
Jabłoński L.			<i>Dziewczę polskie</i>				1
Jaszowski S.				<i>Józia do baranka</i>			1
Korzeniowski J.						<i>Światelko. Ballada</i>	1

Kowalski F.					<i>Żołnierz</i>		1
Krechowicz A.						<i>Erwin i Laura czyli mogiła nad Tagiem</i>	1
Ordyniec J. K.						<i>Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada</i>	1
Podczaszyński M.						<i>Rasław i Halina. Powieść naśladowana z pieśni ludu ukraińskiego.</i>	1
Rajszel L. E.						<i>Grabarz. Ballada</i>	1
Siemieński L.	<i>Hero i Leander. Ballada z Szyllera</i>						1
Starzyński S. D.			<i>Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada</i>				1
Suchodolski R.						<i>Czarnobrewa. Ballada</i>	1
Szyrma K. L.						<i>Córka Ulina</i>	1
Anonimowe i nierozpoznane	W. Sz., <i>Jezioro strasznych bagnisk</i>	Anonim, <i>Upiór</i>	B., <i>Lubor i Oldyna. Ballada</i>	Anonim, <i>Sierota i Żyd</i> Anonim, <i>Młynarz i Smolarz. Powieść</i>	<i>Diabelek</i>	Anonim, <i>Jaromir i Halina</i> Anonim, <i>Porwanie. Ballada podług Bürgera</i> Anonim, <i>Celina. Ballada z Szyllera</i> J...z., <i>Ballada</i>	10
SUMA							123

Tabela nr 5: Przekłady ballad zagranicznych powstałe w latach 1822-1830

G. A. Bürger	F. Schiller	W. Scott	W. Knox	T. Campbell	T. Moore	W. Żukowski
Anonim, Porwanie. <i>Ballada podług</i> Bürgera	Anonim, Celina. Ballada z Szyllera (Ritter Togenburg)	Odyniec A. E., Matylda albo zamek Little-kot-holl. Ballada w dwóch <i>częściach;</i>	Chodźko A., <i>Łódź</i> rybacka. Ballada z Knoxa	Szyrma K. L., Córka Ulina. Z Campbella	W. Sz., Jezioro strasznych bagnisk. Z angielskiego poety Moore	Odyniec A. E., <i>Świetlana. Ballada z</i> <i>Żukowskiego</i>
Bogucki J., Halina. Ballada z Bürgera	Kamiński J. N., <i>Rękawiczka. Powieść</i> z Schillera	Odyniec A. E., Pielgrzym. Ballada z Waltera Scott				
Odyniec A. E., <i>Myśliwiec. Ballada z</i> Bürgera	Kamiński J. N., Nurek. Ballada z Szyllera;	Zaleski J. B., Pielgrzym. Ballada <i>naśladowana z</i> Walterskota				
Odyniec A. E., Adela. Ballada z Bürgera	Odyniec A. E., Strzelec w Alpach. Z Szyllera					
Odyniec A. E., Leonardo i Blandyna. Ballada z Bürgera	Siemieński L., Hero i Leander. Z Szyllera					
Odyniec A. E., Lenora. Ballada z Bürgera	W. Ch., <i>Pierścień</i> Polikratesa. Z Szyllera					
Odyniec A. E., Dziewczyna i zakonnik. Ballada Bürgera;						
Odyniec A. E., <i>Wierność. Ballada z</i> Bürgera						
Zan T., Neryna. Ballada						

Nawiązania ukraińskie	Nawiązania bałkańskie	Nawiązania skandynawskie	Nawiązania francuskie
Mickiewicz A., Czaty. <i>Ballada ukraińska</i>	Chodźko A., Hajduki. Ballada morlacka	Chodźko A., Egil. <i>Powieść skandynawska</i>	Boznański F., Przeznaczenie. Z francuskiego
Podczaszyński M., <i>Rasław i Halina.</i> <i>Powieść naśladowania</i> <i>z pieśni ludu</i> <i>ukraińskiego</i>	Chodźko A., Upiór. Ballada morlacka		
Zaleski J. B., <i>Ludmiła.</i> <i>Duma z pieśni</i> <i>ukraińskiej</i>	Gaszyński K., Maxym i Helena. Ballada serbska		
Witwicki S., <i>Wieczór</i> <i>świętego Andrzeja. Z</i> <i>powieści ludu</i> <i>ukraińskiego</i>	Gaszyński K., Wesele Hajkony. Ballada serbska		
Zaleski J. B., <i>Nieszczężliwa rodzina.</i> <i>Dumka ukraińska</i>	Gaszyński K., Dwaj przyjaciele. Ballada serbska		
Zaleski J. B., <i>Ukaranie.</i> <i>Dumka ukraińska</i>	Odyniec A.E., Hajducy. Z serbskiego		

Tabela nr 6: Polscy twórcy ballad z lat 1822-1830. Data balladowego debiutu i wiek autorów

Imię i nazwisko poety	Data balladowego debiutu	Wiek
Ignacy Bogdaszewski	1824	15
Antonii Edward Odyniec	1822	19
Ludwik Jabłonowski	1830	20
Stefan Witwicki	1822	20
Józef Bohdan Zaleski	1822	20
Konstanty Gaszyński	1830	21
Lucjan Siemieński	1829	22
Stanisław Jaszowski	1826	23
Adam Mickiewicz	1822	24
Aleksander Chodźko	1828	24
Ignacy Kułakowski	1824	24
Napoleon Feliks Żaba (N.F.Ż)	1827	24
Józef Łapsiński	1829	24
Michał Podczaszyński	1823	25
Ludwik Edward Rajszel	1830	25

Ferdynand Chotomski	1822	25
Rajnold Suchodolski	1830	26
Józef Massalski	1827	27
Józef Kalasanty Pajgert	1826	27
Jan Kazimierz Ordyniec	1826	29
Franciszek Kowalski	1830	29
Aleksander Fredro	1827	34
Józef Korzeniowski	1830	37
Feliks Boznański	1830	37
Jan Nepomucen Kamiński	1816	39
Stanisław Doliwa Starzyński	1827	43