

Ballady i romanse czy ballado-romanse? O romansowości Mickiewiczowskiego cyklu¹

Abstract

Ballads and Romances or Ballads-Romances? On the romance in Mickiewicz's poetic cycle

The article discusses the problem of the romance as a genre in Adam Mickiewicz's poetic cycle *Ballady i romanse* (*Ballads and Romances*). So far scholars have paid attention mainly to Mickiewicz's ballads and his innovative use of this genre, treating the romance as a ballad-like genre, without its own specificity and rather marginal in the context of the developing romantic aesthetics. However, a closer analysis of the poems *Kurhanek Maryli* and *Dudarz* shows their distinctiveness within Mickiewicz's poetic volume. The poet's romance turns out to be a weak ballad of sorts, only stressing the potentiality of fantastic events. This genre can also be described as a contamination of the idyllic convention with elements of a horror ballad.

Keywords: Adam Mickiewicz, *Ballads and Romances*, romance, idyll

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, romans, sielanka

I. Nie tylko ballady

Niezwykła była kariera Mickiewiczowskiego debiutu książkowego, pierwszego tomu *Poezji*, zawierającego *Ballady i romanse*. Ten cykl rozpoczął wielką karierę ballady w literaturze polskiej, tak zwaną balladomanię. W tym gatunku poeci eksplorować mogli sferę nadzmysłową, przedstawiać gminne wyobrażenia o zjawiskach fantastycznych i cudownych². Ballada ukazywała rzeczywistość rządzoną przez nie do końca poznane prawa, tajemniczą i groźną, przeczącą wcześniejszym – oświeceniowym – przekonaniom o ładzie natury. Balladowość odsyłała nie tylko do określonej formy literackiej, lecz także do pewnej wizji świata – pełnego zaskoczeń, sensacyjnych zdarzeń i cudów³. Tę wizję

¹ Tekst powstał w ramach realizacji projektu „Kultura literacka polskiego rokoka lat 1795–1830 na tle europejskim”, zarejestrowanego pod numerem 2016/23/D/HS2/01119, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

² Początki i rozwój balladopisarstwa, jego typologię oraz specyfikę polskich realizacji gatunku przedstawił obszerne Paweł Pluta w *Polskiej balladzie gotyckiej* (Warszawa: IBL, 2017).

³ Szczegółowe analizy poszczególnych ballad Mickiewiczowskich przeprowadził Kazimierz Cysewski w książce *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza* (Kraków: Homini, 2018).

w ironicznym ujęciu przedstawił Juliusz Słowacki w dramacie o wymownym tytule *Balladyna*⁴. Oczywiście mowa tu głównie o odmianie ballady grozy, jednak i w pozostałych wariantach znamienne dla gatunku były – by użyć potocznego wyrażenia – mocne efekty, obliczone na wywołanie w czytelniku poznawczego wstrząsu. Jak wskazywał Ireneusz Opacki, dla ballady charakterystyczne są „wątki groźnych ingerencji sił nadzmysłowych w los człowieka”⁵. Między innymi gwałtowność, dynamika, zaskoczenie odróżniały „odnaleziony” przez Mickiewicza gatunek od jego poprzedniczki w polskiej literaturze, duma⁶.

W konwencji balladowej przekraczać można było nie tylko epistemologiczne założenia literatury klasycystycznej i sentymentalnej, lecz także funkcjonujące dotychczas przedziały gatunkowe i rodzajowe. Wielokrotnie przywoływana w literaturze przedmiotu definicja ballady zaproponowana przez Juliusza Kleinera uwydatnia ów rodzajowy synkretyzm: „krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”⁷. Definicja ta, twierdził Opacki, celnie określa „centrum gatunku”⁸. Zarazem okazuje się ona dość szeroka. Wskazuje na otwartość ballady i jej możliwe interferencje z innymi formami. „Zabarwienie liryczne” oraz „dialogowe ujęcie” w krótkim wierszowanym utworze epickim można bowiem dostrzec także w innych konwencjach poetyckich podejmowanych przez autorów romantycznych, między innymi w interesującym mnie tutaj szczególnie Mickiewiczowskim romansie, zapowiadany w tytule cyklu. Romans ten Mickiewicz w przedmowie do pierwszego tomu *Poezji* określił lapidarnie:

„Podobne są do ballad romanse (romance, romanza), szczególnie w Hiszpanii i Francji upowszechnione; tym wszakże różnią się od ballady, iż poświęcone są czułości, mniej więc do nich wpływają zmyslenia dziwne, a forma pospolicie dramatyczną bywać zwykła; styl zaś jak największą naiwnością i prostotą zalecać się powinien”⁹.

Jak wiadomo, mimo sławy Mickiewiczowskiego cyklu nazwa „romans” nie zadomowiła się w uzusie literackim. Nie zaznaczyła się także w teoretycznych wypowiedziach pisarzy epoki w takim znaczeniu, w jakim użył go Mickiewicz¹⁰. W swoich właściwościach

⁴ Zob. Emilia Świdarska, *„Balladyna” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki* (Białystok: Prymat, 2018), 86–87.

⁵ Ireneusz Opacki, *Ballada*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (Wrocław: Ossolineum, 2002), 74.

⁶ Czesław Zgorzelski, *Duma – poprzedniczka ballady* (Toruń: Towarzystwo Naukowe, 1949).

⁷ Juliusz Kleiner, *„Ballada”, Zagadnienia Rodzajów Literackich I*: 1 (1958), 195–199. Zob. także Ireneusz Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1961); Ireneusz Opacki, *Ballada literacka. Opis gatunku*, w: Ireneusz Opacki, *Odwrócona elegia: o przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji* (Katowice: Para, 1999); Czesław Zgorzelski, Ireneusz Opacki, *Ballada* (Wrocław: Ossolineum, 1970).

⁸ Opacki, *Ballada*, 73.

⁹ Adam Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 5, red. Zygmunt Dokurno (Warszawa: Czytelnik, 1999), 129. Mickiewicz, pisząc w przedmowie o genezie ballady, nie wspomina rodzimej duma historycznej, zaś pisząc o romansie, pomija milczeniem sielankę.

¹⁰ Juliusz Kleiner, *Ballada*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska, (Kraków: Universitas, 2006), 68.

– tych, które wymienił poeta – romans sytuował się na tyle blisko ballady, że – zauważał Odyniec – „teraz trudno jest dostrzec istotnej różnicy”¹¹. Geneza gatunków była co prawda odmienna, jednak trajektorie rozwojowe utożsamiały je ze sobą. Autor *Poezji* z 1825 roku dostrzegał genologiczną konwergencję: „Z czasem atoli oba te poezji gatunki nieznacznie z sobą mieszać się zaczęły. By nadać większy interes balladom, naśladowano w nich powieściowy układ romansu; by nadać romansom więcej przyjemności i wdzięku, zaczęto naśladować śpiewne formy ballady”¹². Wzajemne oddziaływanie na siebie obydwu konwencji podkreślali także badacze twórczości ludowej, nawiązując *notabene* do tradycji romantycznej. Helena Kapetuś pisała o

„charakterystycznej właściwości twórców folkloru, jaką jest wzajemne przenikanie się gatunków (np. w obrębie pieśni płynna granica między balladą i pieśnią miłosną, pokrewieństwa między balladą i bajką, pieśnią i formami dramatycznymi) (...)”¹³.

Zdaje się, że Kapetuś, wspominając o pieśni miłosnej, miała na myśli właśnie „poświęcony czułości” romans.

Romans, nazywany też „pieśnią miłosną”, został zatem włączony w obręb semantyczny ballady. Wszystkie poezje z debiutanckiego cyklu Mickiewiczowskiego na zasadzie *pars pro toto* niejednokrotnie nazywano balladami. Ważny dla początków polskiego romantyzmu gatunek zakorzenił się i upowszechnił w refleksji krytycznej historyków literatury oraz w praktyce twórczej pisarzy. Mickiewiczowski romans przeciwnie: lokuje się na rubieżach historycznoliterackiej świadomości. Rzecz jasna: termin „romans” pozostał w użyciu, jednak nie w rozumieniu Mickiewiczowskim, lecz w znaczeniu już wcześniej przyjętym: powieści lub przedpowieściowych dłuższych form epickich, nierzadko cechujących się między innymi fantastyką, sensacyjną lub awanturniczą fabułą (czyli akurat tymi jakościami, które z własnej definicji romansu wyłączał autor *Ballad i romansów*)¹⁴. Mickiewiczowskie pojmowanie romansu Krystyna Wierzbicka-Trwoga, omawiająca rozmaite znaczenia terminu, podała jedynie „gwoździści”¹⁵.

Autorski gest wprowadzenia do tytułu cyklu tego właśnie pojęcia mimo wszystko nie powinien pozostać zlekceważony. Dystynkcje między balladą i romansem są co prawda u Mickiewicza subtelne, lecz okazują się znaczące zarówno dla interpretacji poszczególnych utworów, jak i dla wymowy całego zbioru, w którym linie balladowości i romansowości przecinają się niekiedy w nieoczywistych miejscach. Dookreślenia gatunkowe warto potraktować serio, tym bardziej że sam Mickiewicz stosował je skrupulatnie: spośród czternastu wierszy zawartych w cyklu, osiem nosi autorską kwalifikację „ballady” (*Świtez, Świtezianka, Rybka, Powrót taty, To lubię, Pani Twardowska, Tukaj, Lilije*),

¹¹ Antoni Edward Odyniec, *Poezje*, t. 1 (Wilno: druk Józefa Zawadzkiego, 1825), XVI.

¹² Odyniec, *Poezje*, XVII.

¹³ Helena Kapetuś, *Pieśń ludowa*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska (Wrocław: Ossolineum, 1990), 575.

¹⁴ Zob. Alina Bartoszewicz, „Z dziejów polskiej terminologii literatury pierwszej połowy XIX wieku”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1963): 133–180; Marian Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław: Ossolineum, 1970), 29.

¹⁵ Zob. Krystyna Wierzbicka-Trwoga, „Cechy gatunkowe romansu”, *Terminus* 21/2 (2019): 205.

dwa – „romansu” (*Dudarz, Kurhanek Maryli*), jeden – „powiastki”. Kwalifikatorów pozbawione są natomiast: *Pierwiosnek, Romantyczność* oraz *Do przyjaciół. Posyłając im balladę „To lubię”*. Reprezentacja romansu okazuje się liczbowo skromna¹⁶. W całym cyklu kategorie romansu i romansowości odgrywają jednak, co będę starał się wskazać, niebagatelną rolę.

II. Ballada, lecz czuła i bez „zmyśleń dziwacznych”

W *Dudarzu* i *Kurhanku Maryli* dostrzegano wykorzystaną przez Mickiewicza konwencję sielanki¹⁷. Na posiedzeniu filomatów w 1820 roku swoje *Uwagi nad tłumaczeniem z litewskiego sielanki pod tytułem „Kurhanek Maryli”* wygłosił Jan Czeczot, dla którego sielanka dramatyczna Mickiewicza wydaje się niemal arcydziełną („przepyszną”) realizacją gatunku¹⁸. Obydwa utwory różnią się od pomieszczonych w cyklu ballad złagodzonej tonem i nieobecnością romantycznej grozy. Brak tu owego oczekiwanego w balladzie „niezwykłego zdarzenia” rozumianego jako ingerencja jakichś wyższych sił czy intruzja istot nadprzyrodzonych. O ile akcja ballady toczy się w dwóch porządkach: „scenicznym” (to, co widzialne) i „zakulisowym” (to, co niewidzialne)¹⁹, o tyle romans ogranicza się do pierwszego. W świecie pasterskim, niby w krainie wyizolowanej z reszty świata, największe szczęście człowieka to spełniona miłość, największe nieszczęście – miłość nieszczęśliwa lub utracona. Pytania o ontologiczny i epistemologiczny ład lub nieład świata zostają odsunięte. Najistotniejsza staje się „czułość”, co oznacza preferencję dla przedstawień prostych afektów miłosnych. O ile zatem po stronie ballady lokują się dziwność, fantastyka, groza, o tyle po stronie sielskiego romansu prostota i naiwna miłość. Nie ma wątpliwości, że *Kurhanek* i *Dudarz* należą do drugiej grupy. „Romanca Mickiewicza zakrawa na sielankę klasyczną z w. XVIII” – komentował Lucjan Komarnicki²⁰.

W *Kurhanku Maryli* rozwiązań i motywów w duchu „sielanki klasycznej” jest istotnie sporo²¹. Są to motywy życia toczącego się wokół problemów miłości i śmierci. W wypowiedziach postaci mowa o schadzках kochanków, poufnych rozmowach przyjaciółek,

¹⁶ Rolf Fieguth do „romansów” zalicza także *Romantyczność* i *Pierwiosnka*; Rolf Fieguth, *Rozpierzchnięte gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. Miłosz Zieliński (Warszawa: IBL, 2002), 56–57.

¹⁷ Wacław Borowy, *O poezji Mickiewicza* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1999), 90.

¹⁸ „Prostota prawdziwa, naturalność, obrazek piękny i wszystkie przymioty sielanki znajdują się w tej sielance. Tłkliwość ujmująca, melancholia, wyrazy, rzetelnych uczuć pełne, dają jej postać przewybornej elegii. (...) Przepyszna sielanka!”; Jan Czeczot, *Uwagi nad tłumaczeniem z litewskiego sielanki „Kurhanek Maryli”*, cyt. za: Józef Trietaki, *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł 1815–1821* (Kraków: Gebethner i Wolff, 1917), 313.

¹⁹ Opacki, *Ballada*, 73.

²⁰ Lucjusz Komarnicki, *Historia literatury polskiej wieku XIX do roku 1830 (z wypisami)* (Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków: Gebethner i Wolff, 1917), 56. O kryzysie sielanki, który nastąpił wraz z nadejściem estetyki romantycznej, pisała Teresa Kostkiewiczowa: „Te trzy tendencje zapoczątkowane w antyku wyznaczały rozwój sielanki nowożytnej (uprawianej jeszcze w XIX w. i odrzuconej dopiero przez romantyzm), odznaczającej się wielką różnorodnością form konstrukcyjnych i przypisywanych jej funkcji”; Teresa Kostkiewiczowa, *Sielanka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 1976), 404.

²¹ Przegląd koncepcji interpretacyjnych oraz autorska propozycja lektury w studium Kazimierza Cysewskiego: *Imitacja konwencji i rzeczywistość. „Kurhanek Maryli”*, w: Kazimierz Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza* (Kraków: Homini, 2018), 245–271.

o wiejskich „wieczorynkach”. Jaś, przyjaciółka i matka lamentują nad wcześniej zmarłą dziewczyną z wioski, wspominając chwile spędzane na rozkosznych zabawach i rozmowach. Występują w tym romansie postaci proste, wcielone w role bliskich Maryli osób, powiązanych z nią relacjami rodzinnymi lub przyjacielsko-miłosnymi. Marta Piwińska pisała o „wyłączeniu tej [balladowej – T.J.] okolicy z reszty świata” oraz o „wyłączeniu od czasu reszty świata”²². W odniesieniu do *Kurhanka Maryli* ten zidentyfikowany przez Piwińską chwyt ograniczenia i wyłączenia pozwala myśleć o popularnym w tradycji poezji pastoralnej motywie arkadyjskiego azylu. Akcja „romansu” dzieje się w świecie wyizolowanym. Z zewnątrz pojawia się w tym azylu jedynie „cudzy człowiek”, co także harmonizuje z konwencją pasterską. Jak pisała Kapetłus: „W pasterskich pieśniach (...) [p]oeta przyjmuje równocześnie rolę świadka, komentatora i odtwórcy wspomnień o cudzych zalotach, zabawach i kłopotach”²³. W gatunkowej matrycy „sielanki klasycznej” pojawiają się jednak pewne szczeliny, przez które przenika do utworu konwencja balladowa. Proponuję przyrzeć się poszczególnym partiom najpierw *Kurhanka*, następnie *Dudarza*, mając na uwadze konfrontację romansowej „czułości” oraz balladowej „straszności”.

Tytuł *Kurhanek Maryli* sygnalizuje przynależność utworu do popularnego od połowy XVIII wieku europejskiego nurtu „poezji cmentarnej”²⁴. Motyw odwiedzania obcych grobów pojawił się w słynnej *Elegy Written on the Country Churchyard* Thomasa Graya, opublikowanej w 1751 roku²⁵. W centrum akcji Mickiewiczowskiego wiersza także znajduje się zmarły. Ku grobowi grawitują zaś żywi, co może przywodzić na myśl pokrewne motywy z powstającej w podobnym czasie II części *Dziadów*²⁶. Słynne zaś „Nie masz, nie masz Maryli” z *Dziadów* części IV jest wprost echem formuł lamentacyjnych z *Kurhanka*. Co więcej, grób nagle wyłania się w przestrzeni bujnej nadniemeńskiej przyrody (takie rozwiązanie skłaniało Jerzego Winiarskiego do rozpoznania w Mickiewiczowskim wierszu toposu *et in Arcadia ego*²⁷). Podczas miłosnej schadzki – wszak cudzy człowiek pytanie „cóż to za piękny kurhanek?” kieruje do partnerki – bohaterowie niespodziewanie konfrontują się ze śmiercią, otwiera się przed nimi, jak pisze Miłosz Piotrowiak, „horyzont nieszczęścia”²⁸. Dodatkowej mocy temu obrazowi nadaje fakt, że grób znajduje się nie na cmentarzu, co może sugerować mogiłkę Maryli – samobójczyni. W wierszu nie ma także mowy o oczywistym w poezji funeralnej, zdawałoby się, krzyżu nagrobnym. „Chyba tylko raz jeszcze nadniemeński grób w naszej literaturze pojawił się bez krzyża” – zauważał Winiarski²⁹. Konwencja sielankowa została tu naruszona, zainfekowana

²² Marta Piwińska, „Ballady i romanse”, *Teksty Drugie* 6 (1995): 37.

²³ Anna Krzewińska, *Sielanka*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, 770. Podkreślenie – T.J.

²⁴ Zob. Jerzy Winiarski, „Nadniemeńskie wzgórze w *Balladach i romansach*”, *Pamiętnik Literacki* 96/4 (2005).

²⁵ Zob. Piotr Śniedziwski, „U źródeł romantycznej elegii: Elegia napisana na wiejskim cmentarzu Thomasa Graya”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 18 (2011): 83–102.

²⁶ O magnetycznym działaniu grobu w *Kurhanku Maryli* pisał Winiarski, *Nadniemeńskie wzgórze w „Balladach i romansach*”, 13.

²⁷ Zob. Winiarski, *Nadniemeńskie wzgórze*, 9.

²⁸ Miłosz Piotrowiak, *Idylla/testament wiersze przebrane, testament/idylla wiersze przybrane* (Katowice: WUŚ, 2013), 21.

²⁹ Winiarski, *Nadniemeńskie wzgórze*, 9.

balladowym efektem zaskoczenia oraz choćby domniemanej straszności i zapewne także tragicznej miłości. Kazimierz Cysewski mówi o „bardzo udanym artystycznie studium rozpacz”³⁰. *Kurhanek Maryli* nie do końca okazał się „sielanką klasyczną”, jaką znał wiek XVIII i stulecia wcześniejsze. Wiersz wydaje się sielankowo-balladową hybrydą: „ubaladowioną” sielanką lub łagodną („romansową”) balladą. To jednak nie koniec genologicznej komplikacji.

W okresie powstawania *Ballad i romansów* sielanka przechodziła istotne przemiany. Jej najbardziej wpływowy teoretyk, a zarazem płodny praktyk, Kazimierz Brodziński, widział w niej gatunek szczególnie adekwatny względem polskiego (czy słowiańskiego) charakteru narodowego, podtrzymujący i kultywujący narodowe i rodowe obyczaje oraz cnoty. Opisując idyllę „pod względem moralnym”, Brodziński apoteozował, jak pisze Alina Witkowska, „idylliczność jako cechę strukturalną szlacheckich wyobrażeń o pięknie świata i życia ideałach” oraz kultywował „[m]it ziemiański dawnej Polski”³¹. Sielanka była nie tylko preferowaną formą wypowiedzi literackiej. Przedstawiała także postulowany przez Brodzińskiego model życia społecznego. Takiego postrzegania roli idylli w czasie pisania *Ballad i romansów* Mickiewicz nie podzielał. Jego realizacja gatunku w pewnym sensie miała w istocie, jak wskazywał Komarnicki, proveniencję raczej osiemnastowieczną. Poeta nie traktował sielanki jako formy poezji umoralniającej, podsuwającej przykłady wzorowego życia na wsi. W *Kurhanku Maryli* dostrzec możemy natomiast nawiązania do uprawianej chętnie w dobie oświecenia sielanki rokokowej. Ten zaś jej wariant objawiał tendencję zgoła przeciwną koncepcji „idylli pod względem moralnym”. W sielance rokokowej akcent położony był wszak na wyrafinowaną prezentację przyjemnościowych stron z życia. Tragizm ludzkiej egzystencji rozładowywany był obrazami biesiadnych i erotycznych rozkoszy, lub choćby słodkich wspomnień takich przeżyć. Rozpacz nie miała tu przystępu. Zamiast niej poeci chętnie zajmowali się natomiast małymi troskami, „smuteczkami” z powodu odrzuconych awansów miłosnych, by tak rzec: nieszczęść wagi lekkiej. Warto spojrzeć na *Kurhanek* właśnie pod tym kątem.

Znamienne, że każda z postaci lamentuje nad tym, co ze śmiercią dziewczyny straciła właśnie teraz, w wymiarze najbardziej personalnej relacji intymnej, bez żadnych odniesień do społecznych imperatywów kierowanych do dziewczyny na wydaniu i bez implikacji moralnościowych (jako przyszłej żony, matki i gospodyni). W słowach Jasia skierowanych do Maryli zawierają się określenia sugerujące zmysłowy charakter ich młodej miłości:

„Marylo! o tej porze!
Jeszcześmy się nie widzieli,
Jeszcześmy się nie ścisnęli,
Marylo! zaszło zorze!”³².

³⁰ Kazimierz Cysewski, *Imitacja konwencji i rzeczywistość. „Kurhanek Maryli”*, 265.

³¹ Alina Witkowska, „Ślawianie, my lubim sielanki...” (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 79.

³² Adam Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, red. Czesław Zgorzelski (Warszawa: Czytelnik, 1973), 81.

To „ściśnięcie” ewokuje nastrój ekscytacji przy pierwszych spotkaniach kochanków. Wiemy, że Jaś widywał się z Marylą rano na schodkach („Dawniej [...] tym słodziłem chwilę,/ Że skoro się obudzę, obaczę Marylę”³³). W charakterystyczny, nieobiegowy w ówczesnych lamentach poetyckich, sposób o utracie swojego dziecka mówi matka Maryli:

„Pókiśmy mieli ciebie,
W domu było jak w niebie.
U nas i wieczorynki,
Z całej wsi chłopcy, dziewczki,
Najweselsze zażynki,
Najhuczniejsze dosiewki”³⁴.

Podkreślone są tu nie cnoty gospodarskie dziewczyny, ale jej walory towarzyskie. W wymiarze intymnej relacji osobistej o Maryli mówi także jej przyjaciółka, powiernica sekretów Maryli („Ja o twoim kochanku, Ty mnie mówisz o moim”³⁵). Te trzy żale składają się na towarzyski portret zmarłej jako kochanki Jasia (z sugerowanym podtekstem erotycznym „widzenia się” przed zorzą), jako najbardziej rozrywkowej postaci we wsi (intrygujące, że mówi o tym matka) oraz jako przyjaciółki i partnerki intymnych miłosnych zwierzeń.

Zwraca uwagę kwietna motywika i frazeologia. Wędrowiec z początku patrzy na kurhanek właśnie jak na cacko, niespodziewanie ujrany stroik w krajobrazie „Niemnowej odnogi”. „Sposób widzenia i wartościowania owego obrazu znaczącego jest swoiście przeestetyzowany (...)” – komentował Winiarski³⁶. Grób nie ewokuje znaczeń transcendentnych ani eschatologicznych. Objawia się jako wykwinny element artystyczny wyróżniający się w naturalnym krajobrazie. Mogiła nie budzi grozy, ale wręcz przeciwnie – estetyczną przyjemność:

„Spodem uwierczon, jak wianek,
W maliny, ciernie i głogi;
Boki ma strojne murawą,
Głowę ukwiecioną w kwiaty,
A na niej czeremchy drzewo,
A od niej idą trzy drogi”³⁷.

Zamiast posępnego grobu, kurhanu czy mogiły, motywu charakterystycznego dla poezji cmentarnej, otrzymujemy tu coś innego. Oto z nadniemeńskiej przyrody wyłania się „kurhanek”, śliczny składnik krajobrazu. Winiarski przekonująco twierdził, że obserwator „nie identyfikuje pięknej wyniosłości z «grobem», jakością historyczno-funeralną i obrzędową”³⁸. Co więcej, warto zadać pytanie, jakiego rodzaju są owe lamente bliskich

³³ Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, 81.

³⁴ Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, 82–83.

³⁵ Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, 83.

³⁶ Jerzy Winiarski, *Nadniemeńskie wzgórze w „Balladach i romansach”*, 7.

³⁷ Mickiewicz, *Kurhanek Maryli*, 79–80.

³⁸ Winiarski, *Nadniemeńskie wzgórze w „Balladach i romansach”*, 7.

nad grobem Maryli. Skoro w *Kurhanku Maryli* nie ma mowy o życiu pozagrobowym oraz jeśli nie ma symbolu tego życia – krzyża, a grób jest piękny jak wianek, to czy nie chodzi tu przypadkiem o inny rodzaj śmierci? O taki, o którym mowa była również w IV części *Dziadów*? Może, jak twierdzi Pustelnik, w *Dziadach*:

„Gdy na dziewczynę zawołają: żono,
Już ją żywcem pogrzebiono!
Wyrzeka się przyjaciół, ojca, matki, brata,
Nawet... słowem: całego wyrzeka się świata,
Skoro stanęła na cudzym progu!”³⁹.

W odróżnieniu od sielanki sentymentalnej rokokowa odmiana gatunku poezji pastoralnej nie zajmuje się dramatem ludzkiego losu. Rozpacz z powodu śmierci to być może jedynie kostium, pod którym ukrywa się mały smutek z powodu miłosnego zawodu: Maryla zmarła dla świata, ponieważ wyszła za mąż. Z pamięci nie warto też wypierać tego biograficznego faktu, jakim była taka właśnie „śmierć” Maryli, oddającej rękę Wawrzyńcowi Puttkamerowi. Wiersz czytany w konwencji sielanki rokokowej okazuje się poetyckim kurhankiem żartobliwie usypanym przez nieszczęśliwie zakochanego poetę. Na poziomie gatunkowym romans okazuje się kontaminacją protoballadowej poezji cmentarnej i sielanki anakreontycznej. Jako zaś gatunek poświęcony przede wszystkim „czułości” staje się też poetycką odśloną przeżywanego przez autora romansu, aluzyjnie ewokowanego w tytule i treści wiersza.

Drugi z romansów, *Dudarz*, stanowi, jak się zdaje, przykład sielanki „poważnej”⁴⁰. Tytułowy bohater, ludowy śpiewak, nosi wiele cech przypominających wędrownego dziadę (nieodgadniona tożsamość, gołębia siwizna, lira). Dziad zaś, jak wiemy z *Dziadów* wileńsko-kowieńskich, ma w wyobraźni Mickiewiczowskiej charakter postaci mediumicznej, poruszającej się w dwóch porządkach: horyzontalnym (z „kraju” do „kraju”) i wertykalnym (z zaświatów do świata)⁴¹. Co prawda w toku wiersza nie ma jednoznacznego sygnału ingerencji sił nadprzyrodzonych w bieg wydarzeń, jednak wokół postaci dziadowskiej konotowane są tego rodzaju sensory. *Dudarz*, dziad wędrowny, jest przecież rzecznikiem zmarłych. Pieśń miłosna pasterza funkcjonuje w balladzie jako pieśń dziadowska, przyniesiona „skądinąd”, z „innego kraju”. W scenach *Dudarza* nieszczęśliwie zakochany pasterz występuje wyłącznie jako postać wspomniana oraz wyśpiewywana w pieśni dziada, jak gdyby poprzez poetę-medium dochodził do gromady głos pasterza z innego wymiaru:

„Odtąd już dla mnie świat ten był niczem:
Żyłem na świecie pamiątek”⁴².

³⁹ Adam Mickiewicz, *Dziady*, cz. II, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. III, red. Zofia Stefanowska (Warszawa: Czytelnik, 1995), 58–59.

⁴⁰ Przeglądu tropów interpretacyjnych dokonuje Kazimierz Cysewski: *Jeszcze jedna próba konwencji. „Dudarz”*, w: Kazimierz Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja*, 455–475.

⁴¹ Piotr Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownym żebraku i ich pieśniach* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009), 21.

⁴² Adam Mickiewicz, *Dudarz*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. I, 125.

Poruszenie wywołane wśród „zgrai”, zakłócające radosne obrzędy ludowe, sugeruje przełamanie atmosfery zabawy. „Naturalny” porządek został zakłócony, choć bohaterowie jedynie przezuwają niezwykłość zdarzenia, które rozgrywa się na ich oczach. Co więcej, jeśli czytamy *Dudarza* w kontekście wydanych ledwie rok później *Dziadów* „drugich” i „czwartych”, niektóre sugestie dotyczące nadzwyczajnych zjawisk nabiorą dodatkowego uzasadnienia. Rzecz nie w tym, żeby interpretować *Dudarza* w świetle *Dziadów*, lecz w tym, żeby w strukturze sielankowej konwencji wskazać momenty, w których ujawniają się balladowe potencje. Co prawda w treści romansu mamy do czynienia ze zjawiskami wyjaśnialnymi racjonalnie, a motyw nieszczęśliwej miłości pasterza i „nieczutej” pasterki ewokuje tradycyjną topikę sielankową, jednak dostrzec można także przepuszczalność tej konwencji, przenikanie do niej pomysłów balladowych oraz balladowego otwarcia na tajemnicę⁴³. Niedopowiedzenia i znaki zapytania przewijają się w kolejnych strofach utworu. Milcząca niczym w *Dziadach* pasterka zagadkowo przygląda się „listkowi z nieznanego drzewa”:

„Spojrzy nań, rzuci i z cicha szepnie,

Jakby się na listek gniewa”⁴⁴.

Mowa również o tym, że nikt nie rozumie „piosneczek” *dudarza*. O pasterce dowiadujemy się tego, że „coś myśli głęboko”. Przeszywający wzrok gminnego poety patrzącego na pasterkę pozwala przypuszczać odgadnięcie tych myśli:

„A *dudarz* milczy, brząka powoli,

A wzrok utopił w pasterce,

Utopił w licu, lecz wzrok sokoli

Zdał się przedzierać aż w serce”⁴⁵.

Ostatnie wersy utworu wskazują zaś na niewypowiedzenie czegoś kluczowego dla pojęcia zaszytych w romansie zdarzeń:

„Przybiegła *zgraja*, gdzie starzec siedział,

«Co to jest», wszyscy pytają;

On nic nie wiedział, może i wiedział

Ale nie mówił przed *zgrają*”.

Z jednej strony *dudarz* może być po prostu śpiewakiem ludowym, gminnym poetą grającym na dudach, znającym pieśń zmarłego przyjaciela; z drugiej zaś – może, niczym w *Dziadach*, stanowić figurę mediumiczną, być kimś, kto przychodzi „z piekła czyli z raju”. To skłania do domniemywań jakiejś sytuacji nadzwyczajnej. Inaczej jednak niż w przypadku Mickiewiczowskich ballad nie ma tu zdarzenia bezpośrednio unaocznionego i przedstawionego jako niezwykle, dziwne czy straszliwe. Możliwość zjawiska fantastycznego sytuuje się poza percepcją postaci słuchających pieśni *dudarza*. „Zwykli ludzie nie docierają do głębi rzeczywistości i ludzkiego serca, pozostają na powierzchni,

⁴³ Zob. Kazimierz Cysewski, „Ballady i romanse – przewodnik epistemologiczny”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1983): 99–100.

⁴⁴ Mickiewicz, *Dudarz*, 122.

⁴⁵ Mickiewicz, *Dudarz*, 122.

co najwyżej zaniepokojeni są zagadkowością sytuacji (...)” – wskazywał Cysewski⁴⁶. Balladowy jest zarys akcji, nie dochodzi natomiast do balladowego „skandalu” poznawczego⁴⁷, stanowiącego „centrum niesamowitości”, jakim było ukazanie się „strasznej martwicy” w *To lubię*, wyłowienie z odmetów jeziora Dziewicy w *Świtezi* czy zawalenie się cerkwi w *Lilijach*. Czytelnik zapraszany jest do balladowego odbioru wiersza, jak gdyby zdarzyło się coś nadzwyczajnego.

Balladowy „romans”, jakim jest *Dudarz*, zawiera w sobie – podobną jak w *Kurhanku Maryli* – sugestię autobiograficzną⁴⁸. Nie chodzi mi przy tym o fakt, jakoby wiersz był odzwierciedleniem realnych doświadczeń Mickiewicza, lecz raczej o to, że czytelniczka lub czytelnik otrzymują sygnał, że odbierany w perspektywie osobistej romans, znów może być traktowany jako „romansowanie” poety z Marylą⁴⁹. Dowiadujemy się przecież o „boskiej” twarzy pasterki. Wiemy również, że przed skonaniem pasterza „Panny Najświętszej imię,/ W pół wymówione zostało”. W kręgu przyjaciół Mickiewicza jasne być musiało to, jak brzmi druga połowa imienia „Mar-”. Zarówno w *Kurhanku Maryli*, jak i w *Dudrze* poeta wykorzystuje formę dedykowaną przede wszystkim miłości, będąc w humorze, by użyć Mickiewiczowskiej frazy, „prawdziwie romansowym”⁵⁰.

III. O romansowaniu Mickiewicza. Konkluzja

W *Kurhanku Maryli* oraz w *Dudrze* balladowy substrat przesuwają sielankową strukturę wypowiedzi poetyckiej w stronę romansu. Modyfikacja „sielanki klasycznej” polega tu, jak się zdaje, na otwarciu jej na horyzonty balladowe, na przygotowaniu scenarii do romantycznej niesamowitości, niezwykłości czy straszliwości. Balladowa rama sytuacyjna nie zostaje jednak wypełniona zdarzeniem, nagłą ingerencją sił wyższych czy intruzją postaci fantastycznej. Romans jawi się jako stadium pośrednie między sielanką a balladą. Jakości – z jednej strony – sielankowego ładu, świata prostych bohaterów, tkliwych wzruszeń oraz – ze strony drugiej – balladowych dziwności i niezwykłości neutralizują się wzajemnie. Romans okazuje się balladą słabą – nie w znaczeniu wartościującym, lecz w znaczeniu świadomego artystycznego osłabiania ekspresji. Otrzymujemy balladę pozbawioną mocy (głównie tak często przywoływanych w definicjach ballady sił nadprzyrodzonych), taką, w której – by skorzystać z wyrażenia Michała Kuźniaka,

⁴⁶ Kazimierz Cysewski, *Jeszcze jedna próba konwencji. „Dudarz”*, 474.

⁴⁷ Małgorzata Niziołek, „Zdefiniować fantastykę, czyli «fantastyczne» (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej”, *Przestrzenie Teorii* 5 (2005): 269.

⁴⁸ Posługuję się tym pojęciem w ślad za Jackiem Lyszczyną: *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*, w: Jacek Lyszczyna, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum* (Katowice: WUŚ, 2011). Zob. także Rolf Fieguth, *Rozpierzchłe gałzki*, s. 67.

⁴⁹ „Narzuca się spostrzeżenie, że wszystkie te historie i występujące w nich osoby w ten czy inny sposób odwołują się do mitu o niespełnionej miłości poety do Maryli, który jest ukrytą podstawą całego cyklu”; Rolf Fieguth, *Rozpierzchłe gałzki*, 74.

⁵⁰ Adam Mickiewicz, list do Jana Czeczota, Kowno 15/27 stycznia – 18/30 stycznia 1830, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. XIV, red. Maria Dernałowicz, Elżbieta Jaworska, Marta Zielińska (Warszawa: Czytelnik, 1998), 89. Zob. komentarz Zgorzelskiego: „Na początku, w środku i w końcu [cyklu – T.J.] zamieścił [Mickiewicz – T.J.] wiersze, w których najsilniej dźwięczała nuta wypowiedzi osobistej: to są *Pierwiosnek*, *Kurhanek Maryli* i *Dudarz*”; Czesław Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień* (Warszawa: PIV, 1976), 227.

analizującego problem słabości w *Dziadach* – odzwierciedla się pewna „formuła doświadczania bytu”⁵¹. Charakterystyczna dla ballady tendencja do prezentowania zdarzeń nieprawdopodobnych i sensacyjnych okazuje się jakby zniesiona czy zakwestionowana. Co wydaje mi się szczególnie intrygujące, to fakt, że nie tylko romanse, jako wypowiedzi nadbudowane na strukturze sielanki, pozbawione są owej mocy, lecz także niektóre ballady grozy, jak choćby *To lubię*. W toku tego utworu, którego akcja rozgrywa się w scenerii zaaranżowanej na arcyballadową („Bo skoro północ nawlecze zaślony,/ Cerkiew się z traskiem odmyka, W pustej zgrabnicy dzwonią same dzwony,/ W chrustach coś huczy i ksyka”⁵²), pojawia się motyw nieszczęśliwej miłości Józia do nieczutej Maryli. Znamienne, że w trzech końcowych strofach, po zapianiu kura, cała groza rozmywa się, a upiorna Maryla znika „jak bladawy obłoczek”. Cała opowieść, jako przywidzenie czy sen, ujęta zostaje w ironiczny cudzysłów⁵³. Historia straszliwej, nieczutej Maryli ukazana jest jako niebyła. Nie ma Maryli – „strasznej martwicy”. Jest natomiast inna Maryla: ta, o której mowa w wierszu wstępnym *Do przyjaciół. Posyłając im balladę „To lubię”*:

„Maryla słodkie miłości wyrazi
Dzieliła skąpo w rachubie;
Choć ję kto kocham, mówił po sto razy,
Nie rzekła nawet i lubię.

Za to więc w Rucie pod północną chwilę
Kiedy się wszyscy spać kładą,
Ja na dobranoc żegnając Marylę,
Taką straszylem balladą”⁵⁴.

O nieprawdziwej Maryli, która rozmyśla się wraz z „bladawym obłoczkiem”, opowiada się prawdziwej Maryli, by skłonić ją do czułości. *To lubię* opowiadane było w celach ludycznych i przede wszystkim romansowych. Balladą straszylem się po to, żeby pokazać, co się dzieje z nieczułymi kochankami. Nawet straszne ballady grozy napędzane są więc ideą romansową i „poświęcone są czułości” (niechże Maryla stanie się czułą!). Nie twierdzę, że Mickiewicz dokonuje rozbrojenia fantastyki wszystkich ballad, niemniej jednak znamieny wydaje się ambiwalentny stosunek Mickiewicza do balladowej grozy. Romantyczną „straszliwość” ballady poeta, wolno sądzić, okazjonalnie, lecz świadomie osłabia – nieodzownymi dla interpretacji całego cyklu – komponentami romansowymi.

⁵¹ Michał Kuziak, *Słabość w „Dziadach”*. O trzech fragmentach dramatu, w: *„Dziady nasze mają do szczególne...”*, Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska (Warszawa: Wydział Polonistyki, 2013), 168.

⁵² Adam Mickiewicz, *To lubię*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, 86.

⁵³ Zob. Czesław Zgorzelski, „O pierwszych balladach Mickiewicza”, *Pamiętnik Literacki* 38 (1948): 77–96.

⁵⁴ Adam Mickiewicz, *Do przyjaciół. Posyłając im balladę „To lubię”*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, 85.

Bibliografia

- Bartoszewicz, Alina. „Z dziejów polskiej terminologii literatury pierwszej połowy XIX wieku”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1963): 133–180.
- Borowy, Wacław. *O poezji Mickiewicza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1999.
- Cysewski, Kazimierz. „Ballady i romanse – przewodnik epistemologiczny”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1983): 65–100.
- Cysewski, Kazimierz. *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Kraków: Homini, 2018.
- Czczot, Jan. *Uwagi nad tłumaczeniem z litewskiego sielanki „Kurhanek Maryli”*. Cyt. za: Józef Treliak, *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł 1815–1821*. Kraków: Gebethner i Wolff, 1917.
- Fieguth, Rolf. *Rozpierzchnięte gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. Miłosz Zieliński. Warszawa: IBL, 2002.
- Grochowski, Piotr. *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009.
- Idylla polska: antologia*. Wybór Alina Witkowska i Izabela Jarosińska, wstęp Alina Witkowska. Wrocław: Ossolineum, 1995.
- Kapełuś, Helena. *Pieśń ludowa*. W: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, 572–575. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- Kleiner, Juliusz. „Ballada”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* I:1 (1958): 195–199.
- Komarnicki, Lucjusz. *Historia literatury polskiej wieku XIX do roku 1830 (z wypisami)*. Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków: Gebethner i Wolff, 1917.
- Kostkiewiczowa, Teresa. *Sielanka*. W: *Słownik terminów literackich*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, 404. Wrocław: Ossolineum, 1976.
- Krzewińska, Anna. *Sielanka*. W: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, 767–772. Wrocław: Ossolineum, 1970.
- Kuziak, Michał. *Słabość w „Dziadach”*. O trzech fragmentach dramatu. W: „*Dziady nasze mają to szczególnie...*”, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska, 161–178. Warszawa: Wydźiał Polonistyki, 2013.
- Lyszczyna, Jacek. *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*. W: Jacek Lyszczyna, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, 98–109. Katowice: WUŚ, 2011.
- Maciejewski, Marian. *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław: Ossolineum, 1970.
- Mickiewicz, Adam. *Dziady*, cz. II. W: *Adam Mickiewicz, Dzieła*, t. III, red. Zofia Stefanowska. Warszawa: Czytelnik, 1995.
- Mickiewicz, Adam. *Dudarz*. W: *Adam Mickiewicz, Dzieła*, t. I, red. Czesław Zgorzelski. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Mickiewicz, Adam. *Kurhanek Maryli*. W: *Adam Mickiewicz, Dzieła*, t. I, red. Czesław Zgorzelski. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Mickiewicz, Adam. *List do Jana Czeczota*, Kowno 15/27 stycznia – 18/30 stycznia 1830. W: Adam

- Mickiewicz, *Dzieła*, t. XIV, red. Maria Dernałowicz, Elżbieta Jaworska, Marta Zielińska. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Mickiewicz, Adam. O poezji romantycznej. W: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 5, oprac. Zygmunt Dokurno, 109–129. Warszawa: Czytelnik, 1999.
- Niziołek, Małgorzata. „Zdefiniować fantastykę, czyli «fantastyczne» (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej”. *Przestrzenie Teorii* 5 (2005): 267–278.
- Odyniec, Antoni Edward. *Poezye*, t. I. Wilno: druk Józefa Zawadzkiego, 1825.
- Opacki, Ireneusz. *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1961.
- Opacki, Ireneusz. *Ballada*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, 72–75. Wrocław: Ossolineum, 2002.
- Opacki, Ireneusz. *Ballada literacka. Opis gatunku*. W: Ireneusz Opacki, *Odwrócona elegia: o przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice: Para, 1999.
- Piotrowiak, Miłosz. *Idylla/testament wiersze przebrane, testament/idylla wiersze przybrane*. Katowice: WUŚ, 2013.
- Piwińska, Marta. „Ballady i romanse”. *Teksty Drugie* 6 (1996): 32–43.
- Pluta, Paweł. *Polska ballada gotycka*. Warszawa: IBL, 2017.
- Schipper, Henryk. *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*. Lwów: Ossolineum, 1926.
- Śniedziwski, Piotr. „U źródeł romantycznej elegii: Elegia napisana na wiejskim cmentarzu Thomasa Graya”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 18 (2011): 83–102.
- Świderska, Emilia. „Balladyna” Juliusza Słowackiego w estetycznych kontekstach epoki. Białystok: Prymat, 2018.
- Wierzbicka-Trwoga, Katarzyna. „Cechy gatunkowe romansu”. *Terminus* 21/2 (2019): 197–214.
- Winiarski, Jerzy. „Nadniemeńskie wzgórze w *Balladach i romansach*”. *Pamiętnik Literacki* 96/4 (2005): 5–18.
- Witkowska, Alina. „Sławianie, my lubim sielanki...”. Warszawa: PIW, 1972.
- Zgorzelski, Czesław. Opacki, Ireneusz. *Ballada*. Wrocław: Ossolineum, 1970.
- Zgorzelski, Czesław. „O pierwszych balladach Mickiewicza”. *Pamiętnik Literacki* 38 (1948): 77–96.
- Zgorzelski, Czesław. *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa: PIW, 1976.



Jacek Bodzak, *Kobieta koło*