

MAREK KURKIEWICZ

(Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

„Racjonalizacja” ballady w *Lenorze* Antoniego Langego

Ufajcie memu oku i szkiełku,
nic tu nie widzę dokoła...

(A. Mickiewicz, *Romantyczność*)

Kiedy Adam Mickiewicz w swojej słynnej balladzie pisał o konflikcie umysłu i doświadczenia z czuciem i wiarą, nie można było mieć wątpliwości, co oznacza jedno, a co drugie. Zestawienie symboli szkiełka i oka z postacią dziewczyny, rozmawiającej ze zmarłym kochankiem, jednoznacznie ustalało granicę między światem widzialnym a nadprzyrodzonym. W przypadku twórczości Antoniego Langego, powstałej kilkadziesiąt lat po ukazaniu się dzieł romantycznego wieszca, sprawy się skomplikowały. Autor *Rozmyślań* bowiem kwestię naukowości i wiedzy rozpatruje z nieco innej perspektywy niż ta, do której przyzwyczajony jest przeciętny, współczesny czytelnik.

Jakkolwiek oficjalna nauka stanowiła dla autora bogate źródło inspiracji, to jednak nie stronił on również od modnych i frapujących zjawisk będących domeną tzw. badań metapsychicznych, które dostarczały szczególnie wdzięcznych tematów literackich, odpowiadających gustom i zainteresowaniom ówczesnych czytelników¹.

Znając zapewne zapiski o doświadczeniach Mesmera, wizjach Swedenborga, fascynując się religiami Dalekiego Wschodu, Lange nie zawsze traktuje naukę w ortodoksyjny sposób. Stąd, mimo oczywistych wątków fantastycznych w jego

¹ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 140.

wersji *Lenory*, mógł on w przedmowie do jednego ze swoich zbiorów napisać, iż „*Lenora* pragnie zjawiska »balladowe«, spirytystyczne wytłumaczyć sposobem racjonalnym”². Wszystko oczywiście zależy od tego, jakie ramy wyznacza nauce pisarz, gdzie, według niego, leży granica pomiędzy nauką a fantazją. W dużej mierze wiąże się to z poglądami Langego (nieobcymi zresztą w tamtych czasach)³, iż zjawiska parapsychologiczne są na tyle szeroko rozpowszechnione i popularne, że mimo ich tajemniczości, powoli stawać się będą kolejną dziedziną nauki⁴. Stąd więc racjonalizacja, stąd unaukowianie balladowego charakteru opowieści o Lenorze, poprzez wpisanie jej w kontekst zjawisk telepatii, hipnozy etc. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej, jak wypada konfrontacja noweli Langego z wcześniejszymi, popularnymi wersjami ballady o nieszczęśliwej dziewczynie, czekającej na kochanka, który nie wraca z wojny⁵. Zobaczmy,

² A. Lange, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] tenże, *W czwartym wymiarze*, Kraków 2003, s. 5. Por. „Dziś, powiedzmy sobie szczerze, ów »racjonalny sposób wyjaśniania« może budzić niemałe zdziwienie czytelnika przyzwyczajonego do innych metod uzasadniania fantastycznych zjawisk. Jeśli jednak zważyć na wczesny etap rozwoju science-fiction, wówczas już sama chęć naukowego motywowania zdarzeń wydaje się godna podkreślenia”, [w:] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 141.

³ Nie tylko w Polsce, także bowiem na wyspach brytyjskich na początku XX wieku wielu naukowców „wpadło w sidła tej manii [parapsychologii]”. Zob. M. Gardner, *Einstein i parapsychologia*, przeł. P. Sitarski, Łódź 1995, s. 155. O ówczesnych fascynacjach zjawiskami paranormalnymi wspomina również A. Smuszkiewicz, dz. cyt. (rozdz. *W kręgu mediumizmu i parapsychologii*).

⁴ Tego typu poglądy obecne są do dnia dzisiejszego, nie słabną, a w niektórych środowiskach zyskują na sile. Dowodem na to jest mnóstwo książek poważnie traktujących wszelkiego rodzaju przypadki określane mianem „parapsychologicznych” czy też wypowiedzi, takie jak ta profesora fizyki W. Franklina: „Kiedy zrozumiemy prawa naturalne rządzące takimi rzeczami, zrozumiemy również zjawiska parapsychiczne tak jasno, jak prawo grawitacji”. Asekuracyjnie i bez zbytej pewności podchodził do tego typu zjawisk Albert Einstein, którego zdanie przytaczają zwolennicy parapsychologicznych teorii: „W każdym razie wydaje mi się, że z pozycji fizyki nie mam prawa *a priori* zaprzeczać możliwości telepatii. Dla takiego bowiem rodzaju zaprzeczenia podstawy naszej nauki są zbyt niepewne i niedoskonałe”. Cyt. za: M. Gardner, dz. cyt., s. 143, 204.

⁵ O recepcji niemieckich ballad w polskiej literaturze, z uwzględnieniem *Lenory* Bürgera, pisała Z. Ciechanowska we wstępie do antologii *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. LXXIX–CIII. Ponadto postacią *Lenory* zajmował się również Julian Klaczko, zestawiając obok siebie wersje tradycyjne z *Ucieczką* Mickiewicza. Por. J. Klaczko, *Lenora i Ucieczka*, [w:] *Juliana Klaczki zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, zeb. i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912. Najdokładniejsze studia przeprowadza jednak Tadeusz Cieszewski w artykule *Bürger w Polsce*, [w:] *Księga pamiątkowa Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1922–1932*, Wilno 1932, s. 67–106 (tutaj także szczegółowa bibliografia polskich przekładów, przeróbek i naśladownictw tekstu Bürgera, jak również tekstów oryginalnych z wątkiem lenorowym, reminiscencji z Bürgera oraz, co najważniejsze, polskich ludowych wersji lenorowych).

gdzie młodopolski pisarz ulega tradycji, a w których fragmentach puszcza wodze fantazji.

Na początek przede wszystkim należałoby podkreślić fakt rezygnacji Langego z formy ballady, odrzucenie romantycznego dziedzictwa na rzecz niemal pozytywistycznej noweli⁶, chociaż tematyka nie pozwala na pełne ich utożsamienie. Lange nie tylko rezygnuje z formy tekstu, ale odrzuca także motywację wydarzeń pojawiających się w poprzednich wersjach tej historii. Jak już wspominałem, to, co romantycy tłumaczyli na sposób baśniowy, autor *Elfrydy* przenosi w sferę fenomenów psychicznych. Kochanek to nie upiór, a emanacja jaźni, natomiast kontakt pomiędzy młodymi zapewnia nie głos ducha, a zjawisko telepatii⁷. Mimo wszystko jednak przyznać trzeba, że i młodopolskiemu poecie zdarza się sięgać po tradycyjne nawiązania do sfery irracjonalnej, np. poprzez wróżby karciane i kabałę, których w naukowy (paranaukowy) sposób uwiarygodniać nie próbuje.

Już pierwsze zdania noweli wskazują na znaczne różnice pomiędzy wersją młodopolską a ludowymi korzeniami historii Lenory, wersją angielską Percy’ego, romantyczną balladą Bürgera czy Mickiewiczowską *Ucieczką*⁸. Lange pokazuje bowiem moment poznania obojga kochanków, czytelnik jest naocznym świadkiem spotkania młodych ludzi w jednym z weneckich muzeów. Wiele tradycyjnych wariantów rozpoczynało się podczas rozłąki narzeczonych, kiedy młodzieniec brał już udział w wojnie. Lange odchodzi od „oryginału”⁹, także po

⁶ Choć oczywiście wersja Langego niepozbawiona jest pewnych nawiązań do tradycyjnej ballady, zwłaszcza w zakresie mrocznego klimatu utworu, jak i prezentacji „inności”. Zob.: *Niemiecka ballada romantyczna*, s. VIII–X.

⁷ Podobne historie, w których telepatyczna więź między ludźmi sprawia, że „widzą” bądź są w stanie przewidzieć śmierć bliskiej osoby, można odnaleźć w książkach popularyzujących zjawiska parapsychologiczne. Por. R. S. Broughton, *Parapsychologia. Nauka kontrowersyjna*, przeł. P. Korombel, Białystok 1994, s. 17–18.

⁸ Streszczenie najstarszego opublikowanego w Polsce wariantu ludowego historii Lenory (pióra Krystyna Lacha Szyrmy z roku 1819) zamieszcza M. Janion, *Panna i miłość szalona*, [w:] *taż, Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 104; *Duch lubego Williama*, [w:] *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, spolszczył E. Porębowicz, Lwów 1909, s. 57–59; J. G. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, s. 43–52; A. Mickiewicz, *Ucieczka*, [w:] *Ballady polskie*, wyb. A. Wojda, Kraków 2002, s. 38–43.

⁹ Trudno wszak znaleźć jeden oryginał. Korzenie opowieści o Lenorze odnajdujemy już bowiem w szesnastowiecznej literaturze włoskiej (nowela *Tragiczna miłość* O. Lando), później motyw ten (w różnych odmianach) pojawia się także w folklorze skandynawskim, literaturze angielskiej, wreszcie niemieckiej, rosyjskiej i oczywiście polskiej. Piszą o tym m.in. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 590; A. Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000, s. 428–429. Warto też wspomnieć o Homerze jako patronie wszystkich wersji lenorowych, bowiem, jak pisał Tadeusz Cieszewski, to jego wzmianka o perypetiach

to, ażeby wprowadzić magiczny *leitmotiv* utworu, czyli obraz czternastowiecznego malarza Lorenza Veneziana przedstawiający Madonnę. Motyw ten powraca później w noweli w kluczowych dla niej momentach. On też w pewien sposób charakteryzuje przyszłą ukochaną poprzez wyobrażenie dziewictwa, świętości i piękna. Zarówno w tej scenie, jak i w ogóle w całym tekście, ważne jest też odejście pisarza od charakterystycznej dla większości ballad nieokreśloności czy niedookreśloności czasu i miejsca. Lange nie pozostawia marginesu dla domysłów – miejsca i daty podawane są bez najmniejszych nieudomówień. Wenecja, Ukraina, Mińskie, Mandzuria; luty, lipiec, październik 1905 roku – tego typu informacje pojawiają się dość często, uwiarygodniane dodatkowo wydarzeniami historycznymi, które towarzyszą bohaterom¹⁰. Wprawdzie i u Bürgera w przybliżeniu można określić czas fabuły¹¹, jednakże poeta niemiecki nie robi tego w tak wyraźny sposób jak Lange.

Młodopolski pisarz zmienia również przynależność narodową bohaterów (oczywiście w zestawieniu z wersjami obcojęzycznymi) – są oni Polakami. To wszakże nie jest czymś specjalnie dziwnym, bowiem w zależności od tego, z jakich terenów pochodziło podanie, przedstawiciele tychże narodowości byli jego bohaterami (Percy, Bürger, Mickiewicz, Lange)¹². Mimo umieszczenia w określonej rzeczywistości, nadania statusu społecznego i podania wieku bohaterów, pisarz nie wyposaża ich jednak w konkretne nazwiska. I choć najczęściej postaci jego nowel nosiły zarówno imię, jak i nazwisko, w tym przypadku Lange ogranicza się do zwyczajowego „N”. To zachowanie pewnego rodzaju dowolności, swoistej uniwersalności. Warto jednakże mieć na uwadze, że o ile Lenora przywołuje szeroki, europejski kontekst literacki, o tyle Konrad sięga wyłącznie po polską tradycję. Nieprzypadkowo właśnie to imię nosi bohater Langego, jak bowiem obaj Mickiewiczowscy bohaterowie (Konrad z *Dziadów*, Konrad Wallenrod) porzuca miłość romantyczną na rzecz spraw państwowych¹³.

Protesilaja i Laodamji stanowiła kanwę kolejnych historii o pannie wzywającej kochanka z krainy zmarłych. Por. T. Cieszewski, dz. cyt., s. 68. Motyw ten wykorzystał w końcu XIX wieku także Stanisław Wyspiański w dramacie *Protesilaos i Laodamia* (1899).

¹⁰ Mowa choćby o wojnie rosyjsko-japońskiej, w której uczestniczy bohater.

¹¹ Na podstawie pojawiającego się w tekście imienia króla pruskiego – Fryderyka II, toczącego wówczas wojny z Austrią (XVIII w.).

¹² Także u innych: Niemcewicza (Malwina i Henryk), Lach-Szyrmy (Kamilla i Leon), Zana (Neryna) czy rosyjskiego twórcy – Wasylego Żukowskiego (Ludmiła).

¹³ W przypadku noweli Langego, właśnie raczej „państwowych” niż „narodowych”, bowiem w grę wchodzi nie działalność patriotyczna, ale udział w wojnie rosyjsko-japońskiej. Inaczej, bliżej Mickiewicza, jest już w ironicznej, burzącej romantyczne mity *Anty-Lenorze*: „O, nie płacz, niebogo, cóż łzy nam pomogą, / O, nie płacz i troskę zdejm z czoła, / Wszak moją znasz duszę, to rzucić cię

Co ciekawe, ten wzorzec romantycznej miłości jest widoczny w młodopolskiej *Lenorze*. Jedność dusz, cudowne zrządzenie losu, które pozwoliło spotkać się dwojgu Polaków w Wenecji, tajemne „przyciąganie” ich ku temu samemu obrazowi, wreszcie siła uczucia, ogrom tęsknoty i potrzeba „bycia razem” za wszelką cenę – wszystko to sprawia, że Konrad i jego kochanka jawią się rzeczywiście jako bohaterowie romantyczni¹⁴. Nie ma w nich wyrachowania, nie ma zazdrości, co wszak było elementem wizerunku postaci innych wersji *Lenory*. Tylko czysta, wysublimowana miłość, tylko szczerze oddanie i wspólnota dusz:

I poczuli od razu i jednocześnie, że w tej miłości jest coś, czego nie zwycięży ani czas, ani przestrzeń; że będą zawsze i wszędzie ze sobą, choćby byli na dwóch krańcach ziemi.

Rozkosz obcowania była dla nich w tym momencie jakby kołysaniem się na falach nieskończoności – tak, iż wszystko, co ich otaczało, wydawało się im rzeczą bezwzględnie małą, prawie że samym niebytem. Świat się zaczynał i kończył na nich dwojgu. Przenikali się wzajem, jedno stawało się drugim, przestawało być sobą, wcielało się wzajemnie...” (s. 114).

Warto raz jeszcze podkreślić, że u Langego irracjonalne spotkanie kochanków, poza granicami ludzkiego rozumu, odbywa się nie z powodu zazdrości czy zawiści, nie z woli zemsty, a właśnie jako wyraz wielkiego uczucia. Widmo kochanka nie jest złowieszcze, nie rysuje się jako demon z piekła rodem, ale jako nieszczęśliwiec, któremu śmierć jego fizycznej postaci odbiera nadzieję doczesnego życia we dwoje. Zresztą warto zauważyć, że to nie on nawiązuje kontakt mediumiczny – jest pretekstem, ale to Lenora odgrywa ważniejszą rolę. Nie ma też mowy u Langego o najmniejszej sugestii niewierności młodzieńca, jaką starała się zaszczerpić dziewczynie matka z wersji Bürgera czy z młodzieńczego wiersza Wyspiańskiego:

Może twój rycerz już zapomniał ciebie,
On pewnie inną przed ołtarz prowadzi!¹⁵

Czystość Konrada nie pozostawia wątpliwości, bowiem zarówno bezpośrednie spotkanie z przyszłą teściową, jak i „wywiad”, którego nie omieszkała zrobić o nim w odpowiednich środowiskach, wystawiają narzeczonemu jak najlepszą opinię. Z drugiej strony, jego nieobecność nie jest też na tyle długa (jak

muszę, / Bo na mnie kraj woła – Bóg woła!”. Cyt. za: K. Ujejski, *Anty-Lenora*, [w:] *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1962, s. 444.

¹⁴ Choć równocześnie nie sposób nie zauważyć, że między nimi „w powietrzu krąży fluid uczucia” (s. 114), zatem jednoznacznie pisarz próbuje miłość sprowadzić do terminu z zakresu badań spirytystycznych.

¹⁵ S. Wyspiański, [*Lenora*], [w:] *Dzieła zebrane*, t. 14, *Pisma prozą. Juwenilia*, Kraków 1966, s. 85.

w starszych odmianach historii), aby pojawił się konkurent do ręki Lenory. Lange nie daje się więc skusić możliwością dodatkowej komplikacji opowieści. A warto pamiętać, iż właśnie „ten trzeci”, obok tradycyjnych składników „wątku lenorowego”, w dużej mierze decydował o fabule *Ucieczki* Mickiewicza i *Anty-Lenory* Ujejskiego.

Inaczej u Langego poprowadzony jest także wątek religijny. Podobnie jak u jego romantycznych poprzedników, Bürgera i Mickiewicza, pojawiają się różne oblicza „wiary”: jest Bóg religii chrześcijańskiej, ale są również pogańskie gusła i czary. W *Lenorze* niemieckiego romantyka bluźnierstwa rzucane Bogu były jedną z przyczyn porażki kobiety¹⁶, w *Ucieczce* polskiego wieszczka wyzbycie się symboli religijnych także sprowadza na kochankę nieunikniony koniec. Lange nie korzysta z żadnej z tych sugestii; mało tego, jego bohaterka prosi Boga: „O Boże spraw, aby Konrad powrócił!” (s. 117), równocześnie odrzucając ludowe, pogańskie czary, które proponuje jej stara piastunka:

Stara Maciejowi, dawna nianka Lenory, czuwała z nią razem [...]. Zapewniała ona też, że można by, zrobiwszy świecę z żyły dziś zmarłego nieboszczyka – **sprowadzić czarem Konrada, aż pod ten dom**¹⁷, [...] Konrad, choćby był nie wiedzieć jak daleko – musi przyjść – i pokłon oddać. Ale panna Lenora i słyszeć nie chciała o takiej praktyce...” (s. 120).

Przekracza więc Lange tradycję balladową, w której podobne zabiegi były rzeczą oczywistą i często praktykowaną. Neguje jeden z podstawowych elementów opowieści wykorzystującej „wątek lenorowy” (przywiedzenie pod dom widma zmarłego kochanka). Wiąże się to oczywiście z odrzuceniem przez młodopolskiego autora motywów baśniowych, „zabobonów” na rzecz naukowości, nawet, jeśli jest to quasi-naukowość albo dziedzina, która dopiero stara się być postrzegana jako nauka¹⁸. Równocześnie w swoich zabiegach Lange wydaje się zmierzać w podobnym kierunku, co Ujejski w *Anty-Lenorze*. Nie może być mowy o utożsamieniu dążeń i postaw, wszak z czego innego ironizuje romantyczny poeta, a czego innego chce dowieść autor *Rozmyślań*, jednakże łączy ich polemiczny stosunek do tradycyjnego wzorca. Ujejski posługuje się formą ironiczo-żartobliwą, Lange, zgodnie z niektórymi młodopolskimi tendencjami – raczej patetyczną; obaj kwestionują tradycyjną wizję romantyków. Łączą ich też szczegóły, drobiazgi, jak choćby nieobecna w innych wersjach romantyczna scena pożegnania kochanków, nim młodzieniec wyruszy

¹⁶ Podobnie w *Malwinie* Niemcewicza, gdzie po bluźnierstwach bohaterki rzucanych Bogu przybywa duch kochanka i porywa ją do grobu. Por. T. Cieszewski, dz. cyt., s. 70.

¹⁷ [Podkreślenia w tekście – M. K.]

¹⁸ Wszak za początek postrzegania parapsychologii jako profesjonalnej nauki jej zwolennicy uważają dopiero rok 1927. Por. R. S. Broughton, dz. cyt., s. 72.

na wojnę, albo sposób obrazowania – wykorzystywania podobnych rekwizytów, motywów, symboli. To przestrzeń nocy, zapewniająca odpowiedni nastrój, kryjąca w swoich ciemnościach tajemnice życia i śmierci, czy symbol księżycy, kreujący atmosferę rodem z gotyckich powieści grozy. W tej „nocno-księżycowej”¹⁹ scenerii jest więc zarówno niepokój, jak i wielkie, romantyczne uczucie.

Wracając do tekstu Langego, Konrad i tak, bez pomocy czarów, przybywa pod okno kochanki. Zjawia się, choć jego obecność nie jest tak jednoznaczna, z jednej strony bowiem Lenora słyszy wyłącznie jego wołanie, krzyk rozpacz, z drugiej zaś:

Pod sztachetami ogrodu leżały, przykucnięte i wystraszone, dwa czarne tęgie kundlo-brytany, przeznaczone do straży nocnej koło dworu: skamlały żałośnie, jakby zatrwożone **niewidzialną, zbliżającą się tu zmorą**” (s. 121).

Czy zmorą jest kobieta idąca ku kochankowi w somnambulicznym transie, czy też może widmo, niewidzialne dla zmysłów ludzkich, ale wyczuwalne przez zwierzęta?

Jednocześnie i tym razem, jak to było u Bürgera, Mickiewicza i innych – kobieta przemierza nieprawdopodobne odległości, chcąc połączyć się z ukochanym. Trafia aż na front rosyjsko-japoński do Mandżurii²⁰. W tym miejscu wersja Langego po raz kolejny różni się od innych, charakter odmienny jest tej wędrówki. Jednym z kluczowych elementów opowieści o *Lenorze* i równocześnie tym, który zapewniał o atrakcyjności tej historii, był bowiem obraz końskiej galopady, obraz rycerza uwożącego kobietę w szaleńczym biegu na grzbiecie konia²¹. Poza tym przy okazji romantycznych wersji można było mówić o porwaniu niewiasty przez upiornego kochanka. U Langego podróż Lenory jest dobrowolnym przeniesieniem „ja” astralnego setki kilometrów od miejsca, w którym znajduje się ciało medium. Co ważne, podróży widma towarzyszy ruch ciała fizycznego, Lenora bowiem z frontu w Mandżurii w rezultacie trafia pod bramę miejscowego cmentarza – bez wiedzy, bez czucia, balansując na krawędzi życia i śmierci²². Przyciągana magnetycznie przez Konrada ulega jego wpływom, chcąc tego: bez krętactw, szantażu, podejrzeń.

¹⁹ Termin przytaczam za M. Janion, dz. cyt., s. 107.

²⁰ To kolejna różnica pomiędzy wersjami romantycznymi i tą Langego. W tych z połowy XIX wieku wojna kończy się, Lenora dowiaduje się o śmierci ukochanego, bowiem nie ma go pośród wracających żołnierzy. Młodopolski pisarz kieruje kroki kobiety na front, gdyż wojna wciąż trwa, a wiadomość o śmierci Lenora otrzymuje telepatycznie.

²¹ Por. J. Klaczko, dz. cyt., s. 269.

²² Tzn. jej astral dociera do Mandżurii, natomiast ciało – na cmentarz.

Zresztą w finałowej scenie widmo kochanka znika bez śladu, nie usiłując zniewolić kobiety ani wciągnąć jej w sferę niebytu. Podobnie jak u Bürgera, w finałowej scenie cmentarnej, po przybyciu Lenory na miejsce czar przestaje działać, jednakże konsekwencje zniknięcia ukochanego są inne. Duch mężczyzny nie jest w żadnej mierze postacią negatywną – brakuje tej kreacji złośliwości, agresji, zaborczości. Poza tym nie jest to typ upiора rodem z gotyckich powieści grozy, nie przypomina on postaci śmierci, towarzyszącej Lenorze w wersji Bürgera:

Straszliwy czar!
 W kawały sukno pęka,
 kolet rajtara spada z bark
 jak łach w zetlałych strzępach.
 Zlatuje z głowy harcap, czub - - - -
 I nagą czaszką świeci trup.
 Już szkielet się wyłonił:
 Klepsydra – kosa w dłoni - - -²³

U Langego (podobnie jak u Mickiewicza) nie ma naturalistycznych okropności, nie ma przesadnie dosłownych opisów upiора czy trupów, brakuje ingerencji mocy piekielnych²⁴. Ta łagodniejsza wersja podania może więc mieć swoje źródła nie tyle w tradycji niemieckiej, ile raczej w przekazie angielskim, o którym Maria Janion pisała, jako o utworze „cichym prostym i rzewnym”²⁵.

Młodopolskiej Lenorze nie grozi więc nic zarówno ze strony Konrada, jak i ze strony Boga. Nie będzie też potępiona, wszak nie uległa demonowi, nie bluźniła, nie dała się ovladnąć pokusom odprawiania czarów²⁶. Mało tego,

²³ G. A. Bürger, dz. cyt., s. 51–52. Nieprzypadkowo Czesław Zgorzelski pisał o „upiorowej romantyce” niemieckiej *Lenory*. Por. tenże, *Wstęp*, [do:] *Ballada polska*, s. XXXVII.

²⁴ Por: „Charakterystyczne, że w *Ucieczce* nie ma ani grozy, ani śmierci, ani piekła, czyli tego, czego jest tyle w *Lenorze* – wielu sądziło, że nawet za dużo”. Cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 133.

²⁵ Badaczka przeciwstawiała tę angielską łagodność niemieckiej „dzikości i skłonności do okrucieństwa”. Tamże, s. 113.

²⁶ Jednakże interpretując zachowania Lenory wzorem Klaczki, już sam dobrowolny kontakt z duchem zmarłego (umierającego) kochanka, podważa prawdziwość jej wiary – Lenora Langego bowiem „grzeszy” nieświadomie. Por. „Porównajmy [...] dziewczynę naszej [Mickiewicza] i niemieckiej ballady; jakaż uderzająca różnica! Lenora grzeszy słowami, których znaczenie jest jasne i bezbożne; nasza dziewczyna grzeszy czynem, z którego sobie żadnej wcale nie zdaje sprawy; tamtej grzech jest bez celu, jest bluźnierczym acz bolesnym wykrzykiem zranionego, lecz namiętnego serca; tej występki ma cel, cel sprowadzenia i widzenia kochanka; jedynie w tym celu czyn cały jest podjęty; a cel ten znowu jest tak rzewny, tak naturalny, tak czystym niewieścim uczuciem czystego niewieściego serca, że prawie zakrywa źródło złego, z którego wypłynął...”, w: J. Klaczko, dz. cyt., s. 264–265.

Lange nie zabija swojej bohaterki – nie ma mowy o jej śmierci. W tekście pojawia się wyłącznie notka, że długo chorowała, kilka miesięcy wracała do świata żywych. Zatem i tutaj autor *Rozmyślań* odchodzi od romantycznych pierwowzorów.

Nie rezygnuje za to z fascynacji sferą oniryczną²⁷. Tak jak Bürgerowską Lenorę „ciężkie trwożyły sny”, jak z ciężkiego snu budziła się bohaterka Wyspiańskiego, tak i przecucia postaci z wersji Langego osadzone są jakby w sferze sennych majaków. Niepokój tęsknoty, obecność kochanki na polu walki, wreszcie finałowa scena na cmentarzu nieprzypadkowo przypominają wizję senną. Tylko przypominają, ponieważ żadna z wersji *Lenory* nie przyznaje się otwarcie do poetyki snu, bazując na baśniowości, ludowości (romantycy) bądź zjawiskach parapsychologicznych (Lange).

Prosty pomysł Langego na „racjonalizację” tradycyjnej opowieści o *Lenorze* mógłby budzić kontrowersje. Wszak większość baśniowych wydarzeń można tłumaczyć parapsychologicznie albo widzieć je z tej perspektywy. Bez trudu dałoby się odczytać Lenorę w tym kodzie: pojawienie się ducha byłoby materializacją sfery astralnej człowieka (ciała eterycznego), zachowania kobiety nazwać by można mediumicznymi, dodatkowo określając kontakt między kochankami mianem telepatii. Chcąc więc napisać oryginalny tekst, musiał Lange wprowadzić weń coś więcej niż tylko zmianę terminologii²⁸. Stąd właśnie, między innymi, tak duże różnice pomiędzy tradycyjnymi przekazami a nowelą autora *Rozmyślań*. Dlatego tekst Langego nie uzurpuje sobie miana nowego, oryginalnego odczytania motywu *Lenory*, ale jest tylko kolejną fantastyczną wariacją, w mniejszym bądź większym stopniu, wykorzystującą go.

Tak jest również, na przykład, w przypadku tekstów Allana Edgara Poe, który zarówno w słynnym *Kraku*, jak i w *Lenorze*, posługuje się imieniem bohaterki, daleko odchodząc od pierwotnego przesłania historii. Bohaterka angielskiego mistrza niesamowitych opowieści jest martwa – to nie kochanek, a właśnie ona zmarła, pozostawiając tylko wspomnienia. U Poego widać znamienne różnicę – w *Kraku* panna wśród ludzi jest już „marą smętną”,

²⁷ Lange parokrotnie w swoich tekstach odwoływał się do tego typu fenomenów, m.in. w nowelach *Sen* i *Nowe mieszkanie* [z tomu *W czwartym wymiarze*, 1912]. Pisarz zdawał sobie sprawę, iż sny „zawsze były normalnym środkiem paranormalnego przekazu informacji”, co siłą rzeczy pasowało do jego koncepcji niekonwencjonalnego „racjonalizowania” ballady o *Lenorze*; cyt. za: R. S. Broughton, dz. cyt., s. 96.

²⁸ Tym bardziej, iż w jego *Lenorze* nie brakuje wątków baśniowych i symbolicznych, motywów rodem z ballad: ptaków (kawek) zwiastujących nadchodzące nieszczęście; przyrody o cechach empatycznych itp.

w niebie, dokąd trafia – „promiennym duchem”²⁹; natomiast w *Lenorze*, arystokratyczny młodzieniec – romantyczny Guy de Vere, cierpi, płacząc za przedwcześnie zmarłą kochanką³⁰, która trafiwszy do nieba – jest szczęśliwa. Bohater zмага się ze smutkiem i usiłuje pokonać własną rozpacz spokojem duszy i radością z wniebowzięcia panny. Poe nie jest wiernym naśladowcą ludowej opowieści – nie zmarły kochanek, ale wręcz przeciwnie – pamięć kochanki nawiedza pogrążonego w smutku. Jak w innych wersjach, w *Kruku* również pojawia się nocny gość podchodzący pod okno, ale to tytułowy ptak, a nie zabity na wojnie kochanek.

Na koniec, wracając do noweli Langego, jeszcze kilka słów o ludowości w jego wersji *Lenory*. Bazując na repetytorium Krzyżanowskiego³¹, możemy stwierdzić, iż mamy w niej do czynienia z tematem: *Umarły porywa narzeczoną*. Dokładnie opisuje to Maria Janion:

Najczęściej pojawiające się w przekazach ludowych jednostki fabularne Krzyżanowski określa i łączy w sposób następujący: (a) Zmarły narzeczony przyjeżdża (b) na wezwanie dziewczyny i (c) wiezie ją na cmentarz. Niezmiernie istotne wydaje się to, że swoje działanie umarły podejmuje na wezwanie dziewczyny. To ona jest sprawczynią tego powrotu, to ona wymusza – bez względu na konsekwencje – jego przybycie na ten świat. Wola dziewczyny zatem znajduje się u podstaw dokonanej przez umarłego transgresji³².

Widzimy więc, jak blisko wersji ludowej jest bohaterka Langego – wszak, co zauważyliśmy już wcześniej, to ona „wzywa” kochanka, prowokuje pojawienie się jego głosu pod swym oknem. Młodopolski pisarz z pewnością tak „wśluchiwał się” w podania ludowe, jak i parafrazował wcześniejsze „literackie” wersje opowieści. Zresztą jedno nie wyklucza drugiego, wszak i Bürger, i Mickiewicz powoływali się na „zasłyszane”, gminne opowieści³³. Lange, w odróżnieniu od swoich romantycznych poprzedników, nie daje wyjaśnienia źródeł, z których przyszło mu korzystać, ale myślę, że w jego przypadku nie było to istotne, bowiem z założenia przecież pragnął uciec z ludowej fantazji i magii w naukę.

²⁹ A. E. Poe, *Kruk*, [w:] *Poezje wybrane: przekłady zebrane*, przeł. i wyb. P. Wróblewski, Toruń 1995, s. 15.

³⁰ To jakby profetyzm Poego, bowiem, o ile wiersz *Ulalume* (1847) jest rzeczywistym wyrazem cierpienia po przedwczesnej śmierci młodej żony, o tyle napisana w roku 1831, czyli szesnaście lat przed zgonem 24-letniej Virginii, *Lenora* może być tylko wizją, poetycką kreacją angielskiego twórcy.

³¹ J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, cz. 2, *Baśń magiczna*, Warszawa 1947, s. 54. Cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 102–103.

³² M. Janion, dz. cyt., s. 102–103.

³³ Por. A. E. Odyńec, *Przypisek do ballady „Lenora”*, [w:] *Tłumaczenia*, t. 1, Warszawa 1897, s. 429; A. Mickiewicz, *Objaśnienie [do „Uciezki”]*, [w:] *Ballada polska*, s. 176.

Nawet jeśli dla wielu była to tylko „pseudonauka”³⁴ i sposób ucieczki w nowy, po śmierci Boga, wymiar duchowości³⁵.

³⁴ Lange wpisuje się tym samym w jeden z nurtów fantastyki, ten zbliżony „do *science-fiction*, bo starającej się zjawiska uznawane za nadprzyrodzone wyjaśniać z punktu widzenia ówczesnego stanu wiedzy i przy zastosowaniu naukopodobnych reguł rozumowania”. Cyt. za: A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 125.

³⁵ Por. L. Brogowski, *Czwarty wymiar: między hipotezą naukową i „science-fiction”*, Wstęp, [do:] P. D. Uspienski, *Czwarty wymiar. Przegląd najważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*, przeł. H. Prosnak, Gdańsk 2001, s. 6.