

Malgorzata Anna Packalén

ADAM MICKIEWICZS BALLAD FLYKTEN – EN SEMIOTISK ANALYS

Den polske romantikern Adam Mickiewicz skrev sin ballad *Uciezka* (*Flykten*¹) någon gång under åren 1830-31². Diktens huvudhandling bygger på det från många länders folkvisor välkända motivet om en ung flicka som hämtas av sin döde älskade och följer honom – mer eller mindre ovetande – till graven. Både motivet och genren stämmer väl överens med de romantiska programförklaringarna, som ju har sina rötter i bland annat den medeltida poesin och folkdiktningen. Som närmaste förebild och källa brukar man i det här fallet ange Gottfried August Bürgers kända spökballed *Lenore*. Den utkom 1773 och översattes snabbt till de flesta europeiska språk. Bortsett från att båda dessa ballader tar upp samma motiv, skiljer de sig ganska mycket från varandra, både vad gäller bearbetningen av själva motivet och den lyriska framställningen. Mickiewicz dikt anses dock både ha mer av den anda som utmärker de folkliga balladerna och även till stil och form vara överlägsen Bürgers *Lenore*³.

Det är inte min avsikt att jämföra de båda dikterna, inte heller att analysera likheter och skillnader mellan den polska originaltexten och dess svenska, både originaltrogna och skickliga översättning av Alfred

¹Båda dikterna, dvs. den polska originaltexten och dess svenska översättning, återfinns i appendix på s. 26-35.

²Se: Lennart Kjellberg, *Adam Mickiewicz. Liv och verk*, Norrtälje 1981, s. 63.

³Jfr. ib., s. 64.

Jensen⁴ (här enbart använd som klargörande komplement till den polska texten). Däremot vill jag presentera Mickiewicz's verk ur ett perspektiv som gör det möjligt att klarlägga det system av tecken som *Flyktens* narrativa struktur bygger på. Detta teckensystem förefaller vid första genomläsningen vara väl kamouflerat, vilket lätt kan ge intryck av vissa "ojämnheter" på samtliga textnivåer: den versifikatoriska, narrativa, fiktiva och slutligen den etisk-ideologiska nivån. Samtidigt verkar teckensystemet dock vara underordnat vissa strikta regler. Denna skenbara paradox låter sig utan svårigheter förklaras genom att man blottlägger en rad oppositioner i texten, vilka är utmärkande för balladens kompositionsprinciper. Den första oppositionen finner man redan på den versifikatoriska nivån, d.v.s. däri att **manligt** versus **kvinnligt rim** nästan genomgående är underordnat den konsekvent iakttagna trokéiska versfoten. Den narrativa strukturen bygger till stor del på oppositionen **narration** versus **dialog**. Den tredje och mest intressanta motsättningen är vad man kan beteckna som den "reella världen" versus den "metafysiska", vilket utgör balladens s.k. "konstruktionspelare". I mina senare resonemang kommer jag att kalla denna opposition för **världen HÄR** versus **världen DÄR**. Den fjärde motsättningen är möjlig att formulera först efter beskrivningen av de ovannämnda strukturella komponenterna.

Det som särskilt slår en läsare även vid en ganska ytlig genomgång av texten är avsaknaden av de sedvanliga gränserna mellan balladens narrativa partier och själva dialogen. Vanligtvis brukar ju dialogen ingå i narrationen som ett självklart element: verkets narrator citerar vissa utsagor som givetvis får sin funktion i presentationen av den skildrade världen. Detta signaleras oftast (även om det inte behöver vara kons-

⁴Alfred Jensen, "Flykten", [i:] *Slavernas Diktvärld. Poetiska tolkningar*, Göteborg 1896, s. 95-102.

tant och konsekvent genomfört) av anföringsverb (*verba dicendi*). Så är också fallet i nästan alla ballader av Mickiewicz, dock inte i *Flykten*. Där förekommer nämligen inte en enda *verbum dicendi*, inte ens i de fragment som står under citationstecken. Den text som dessa anföringstecken omfattar, kommer plötsligt och utan berättarens kommentar:

Swadźba jedzie szumnie, tłumnie.
"Nie powiozą do ołtarza, [...]"

Sori och stim af gäster komma.
"Ej jag förs till vigseln ljuftva, [...]"

-- eller:

Przyszła kuma, widma stara:
Wypędź księdza, wypędź kleche, [...]"

Kom ock gammal, häxlik fadder:
"Bort med präst och böner dumma! [...]"

Här är dock dialogen, denna "inre" text, signalerad både genom citationstecknen och inte minst genom kolonen i föregående versrad. Vid sidan av sådana exempel finns det också en helt osignalerad typ av utsaga:

Ksiądz w konfesjonale siedzi,
Czas, o córko, do spowiedzi!"

Prästen sig i biktstoln vrider:
"Bikta, syster! tiden lider."⁵

Mellan dialogen och narratören sträcker sig ett slags "brygga" som för denne möjliggör en viss intervention i handlingen. Detta sker genom de flertaliga vändningar "till Flickan", som är inbakade i den narrativa

⁵I originalet förekommer som synes varken citationstecken eller kolon, vilket inte framkommer i den svenska översättningen.

texten, vilket för övrigt kännetecknar just folkliga dikter och sånger. Det som förtjänar uppmärksamhet här, är att det i balladen finns vissa textpartier, som kan tolkas både som den narrativa texten (i det fallet har berättelsen oftast opersonlig, krönikeaktig karaktär, vilket också ingår i den folkliga traditionen) eller som direkta vändningar "till Flickan" – som till exempel i den tvåradiga introduktionen i början av dikten:

Panno, szkoda mlodych lat,
Od Książęcia jedzie swat.⁶

Detta återges i den svenska översättningen genom att det invokativa ordet 'Flicka' ersätts med en kursivering av det personliga pronominet:

Hon, ännu i unga år,
af en furste anbud får

Här bör man ge akt på tre skenbart slumpartade egenskaper hos dessa direkta vändningar till Flickan. Alla avslutas de med ett manligt rim i slutversen (SsSsSsS), dessutom förekommer de i texten tre gånger och enbart i dess första del, nämligen förutom i den ovan citerade tredje versraden också i versraderna 39 och 60. Båda två innehåller samma retoriska fråga: Panno, Panno, czy nie strach? (Flicka, flicka! är du rädd?).

Låt oss nu återvända från den narrativa till den versifikatoriska nivån. Som jag redan nämnt ovan, är oppositionen manligt versus kvinnligt rim en av de fyra huvudkomponenterna i textens inre struktur. Versslut med manligt rim förekommer annars inte så många gånger. Balladens vanliga versmått bygger – med vissa obetydliga undantag –

⁶I en exakt översättning: Flicka, synd om unga år, / från en Furste kommer anbud.

på ett rytmiskt schema med underordnat kvinnligt rim: SsSsSsSs. Manligt rim med schemat SsSsSsS förekommer, utom i de redan nämnda direkta vändningarna "till Flickan" (såsom en bindande länk mellan narrators värld och handlingens värld) ytterligare fem gånger: när trollgumman uttalar sina magiska besvärjelser "Włosy jęgo w weża szałcz, [...]" ("Vrid hans hårlock till ett band! [...]). Dessutom, konsekvent, i de vid tre tillfällen förekommande direkta uppmaningarna med vilka Ryttaren vänder sig till sin häst: "W cwał, mój koniu, koniu, w cwał! [...]" / "Hopp! min häst! Hopp i galopp! [...]" / och – två gånger – "Stój, mój koniu, koniu, stój! [...]" / "Stopp, min ridhäst, halt och stopp! [...]" / samt i den tvåradiga slutversen:

Książdz nad grobem dżugo stal
I msze za dwie dusze dał.

Länge prästen där sågs stå
med en själabön för två.

Det är naturligtvis ingen slump att det förhåller sig så. Det rytmiska schemat, det vill säga den första oppositionens huvudkomponent (manligt slutvers) förekommer enbart på vissa särskilda ställen. Jag har valt att kalla dem för ÖVERGÅNGAR. Som sådana kan man alltså betrakta alla vändningar till Flickan, där vi har en övergång från narrators värld till narrationens värld (vilket avtecknar sig i relationen mellan den versifikatoriska och den narrativa nivån). Som en sådan övergång kan man också se trolldomsscenen och de fragment av balladen i vilka Ryttaren vänder sig till hästen. I båda dessa fall sker en tydlig övergång från världen HÄR till världen DÄR. Även själva diktslutet, där det sker en övergång från text till frånvaro av text, är en del av det rytmiska schemat.

Vändningarna till Flickan förekommer som sagt enbart i textens första del. Inte heller detta är någon tillfällighet. Den narrativa nivån

motsvarar där nämligen den tredje (efter den versifikatoriska) nivån den fiktiva, alltså den skildrande världens nivå. För att förtydliga detta kan man säga, att det inom den narrativa nivån finns opponerande komponenter, som i sig själv utgör olika typer av själva narrationen. Den skildrade världens (d.v.s. själva handlingens) konstruktion bygger i den här balladen (liksom i de flesta romantiska ballader) på en grundläggande opposition: världen HÄR versus världen DÄR. Eftersom världen DÄR i *Flykten* ganska snart börjar dominera världen HÄR, blir narrators intervention så gott som omöjlig. Detta gör att berättaren måste begränsa sin roll till den mest elementära narrationstypen: att helt enkelt föra bok över händelserna och att citera dialogerna.

Inte mindre än tre gånger förekommer dessa vändningarna till Flickan. Detta faktum är beaktansvärt, särskilt som det magiska tre-talet går såsom en ledtråd genom hela texten. Detta tal är framförallt kännetecknande för världen DÄR och just som sådant dyker det upp i flera skepnader. Här finns alltså tre trolldomselement (hår, ringar, blod) och därutöver tre dörrar som inte bara är, utan även öppnas en efter en⁷. Påtagliga är också Ryttarens tre vändningar till hästen, vilka innehåller ytterligare grupperingar av tre ting: klippor, floder och berg samt tre hinder på vägen: kullar, träd och klippor, och kyrkogårdens mur. Dessa hinder har sina motsvarigheter i de tre sakrala ting som Flickan blir tvungen att göra sig av med: bönboken, rosenkransen (d.v.s. radbandet) och korset.

Inom parentes kan man här tillägga, att det utöver trelstsystemet även finns decimala angivelser: hästen och Ryttaren måste forcera tio klippor och floder (dock bara nio berg, v. 70-71⁸). Något senare, efter

⁷Det framgår inte av den svenska översättningen. Verserna 48-49 lyder i ordagrann översättning: Tre dörrar öppnas, / Tre dörrar en efter andra.

⁸Nio-talet finns ej i den svenska översättningen.

det att Flickan kastat ifrån sig bönboken, lyckas hästen lyfta paret "över tio famnars klyfta" (v. 89-90) och efter att rosenkransen blivit bortkastad travar hästen fem mil i ett språng (v. 125-6)⁹. Även dessa med decimalsystemet sammanhängande hyperboler är karakteristiska för folkdiktningen.

Men låt oss nu gå tillbaka till den grundläggande motsättning som bär fram både narrationen och själva händelseförloppet: oppositionen världen HÄR versus världen DÄR. I den ingår alla de tre attribut som vanligtvis konstituerar en litterär värld, nämligen dess element (dvs. saker och ting samt litterära gestalter) och kategorierna tid och rum. I balladen finner man alltså saker och personer som hör till världen HÄR- och/eller DÄR, likaså tid HÄR och DÄR samt rum HÄR och DÄR. Jag ska försöka att kort analysera den funktionella rollen hos alla dessa attribut.

Världen HÄR omfattar palatset med Fursten, prästen, modern, gäster som kommer till lysningen, vakterna, hunden och klockan. Till HÄR hör också de sakrala tingen: bönboken, resenkransen, korset samt en verkligt existerande kyrkogård "på furst Mendogs bärg belägen" (v. 73-74) och till och med en reell väg på vilken Flickan färdas. Men mycket av detta finns också gestaltat i världen DÄR vilket dock inte innebär, att de två världarna kompletterar varandra. Snarare går de in i varandra, d.v.s. de finns inte bara parallellt utan påverkar också varandra åt ömse håll.

Den första signalen är Flickans provokativa klagan:

"Nie powiożę do ołtarza,
Powiożę mię do smętarza,

⁹Fem-talet framgår inte av den svenska översättningen: Liksom från en ångest kvitt, / hästen ökar hastigt ridt.

A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje,
Ciebie, matko, żal zabije!"

"Ej jag förs till vigseln ljufva,
men till kyrkogårdens tufva,
och i kista skall jag somna.
Är han död, mitt hjärta brister.
Moder, du din dotter mister."

Flickan hör till världen HÄR och befinner sig i den nästan ända till slutet. Det är just på hennes övergång från den ena till den andra sfären som balladens huvudkonstruktion vilar. Den gamla trollgumman, "häxlik fadder", är en förmedlare DÄRIFRÅN som samtidigt finns som en reell gestalt i HÄR-verkligheten. Trollgumman vet, att för att få Flickans älskade, som redan hör till världen DÄR, att komma, måste man använda sig av magiska besvärjelser. Till detta behöver hon saker och ting HÄRIFRÅN, vars magiska kraft och verkan når ända DIT. Det är inte bara hår, ringar och blod vars magiska funktion är av mer sekundär karaktär, som utövar magisk verkan. Trollgumman äger också tillbehör som är primärt magiska: ormbunksblad och laktuk ("kwiat paproci" och "car-ziele", v. 26-27). Dessutom måste sakerna HÄRIFRÅN underkastas en viss procedur, för att kunna bli användbara på riktigt:

Włosy jego w węza splącz,
Dwie obrączki razem złącz,
Z lewej ręki krwi usącz,
A na węza bedziem kląć, [...]

"Vrid hans hårlock till ett band!
smält hans ringar uti brand!
sug ditt blod af vänster hand!
Läs i bandet ödets svar, [...]"

Besvärjande och äkta klingar de från folksagorna kända gamla svartkonsterna: man smälter ringar, droppar blod etc. Särskilt guldringen och ormen (den älskades hår ska vara tvinnat och ihopslingrat på ormars

vis¹⁰⁾ tillskrivs ju i den folkliga tron många magiska egenskaper.

Trollgumman har gjort sitt. Nu återstår bara att vänta tills "måningsorden locka ryttaren ur jorden" (v. 36-37). Här kan man göra en intressant iakttagelse: hela slottsgården, som ju är påtagligt verklig, börjar i och med Ryttarens ankomst bli spelplats för hemlighetsfulla och spöklika skeenden:

Już odemknął zimny gmach:
Panno, Panno, czy nie strach?

Ucichł, usnął dwór zamkowy;
Panna czuwa. — Na zegarze
Bije północ — milczą strażę, [...]

Skrzypnęły dolne podwoje,
Stąpa ktoś w przysionkach długich
I otwiera się drzwi troje;
Troje drzwi, jedne po drugich. [...]

Redan öppnas grafvens bädd.
Flicka, flicka! är du rädd?

Lugnet ej i slottet störes.
Flickan vakar. Klockan dofva
tolfslag ljuder. Alla sofva. [...]

Plötsligt höres porten knarra,
och på gården fotsteg vandra.
Sakta lås och dörrar darra,
öppnas långsamt på hvarandra. [...]

Allt är tyst och spöklikt, till och med:

Brytan, jakby głosu nie miał,
Zawył z cicha i oniemiał.

¹⁰⁾I den svenska översättningen byts ordet 'orm' till 'band'.

Doggar morra doft och brumma,
tills de åter blifva stumma.

Till Flickans bädd skyndar Ryttaren, som i hennes närhet inte byter skepnad utan förblir ryttare och även i diktens fortsättning kallas så av berättaren. Det är bara Flickan som kallar honom 'älskling' och – enbart en gång – 'käre'. Detta visar att banden mellan Ryttaren och hans häst är mycket starkare och egendomliga än de brukar vara, ja rentav kusliga. Utan tvivel är hästen balladens mest fasaväckande skepnad i all sin egenartade spöklighet.

Under själva ritten vänder sig Ryttaren tre gånger till sin häst, men dessa vändningar har närmast en retorisk karaktär. Hästen snarare för det älskande paret än att själv blir tyglad och körd. Innan springaren vid diktsslutet "med ett hänskratt gnäller" och sedan genomgår den slutliga fasansfulla personifieringen¹¹, ger den under färden upphov till några situationer som är betecknande. Så till exempel när Flickan ber sin älskade att hejda hästen som "stegrar sig och skenar" (v. 114), varpå Ryttaren uppmanar henne att kasta bort rosenkransen:

"Sznur przeklęty! sznur znieńca
Rumakowi mię w oczy,
Patrz, jak zadrżał, bokię skoczy.
Moja luba, rzuć te cacka!"

"Det fördömda snöret! Glansen
hästens öga ej kan lida.
Se, han skenar jämt åt sida.
Kasta bort den dumma kransen!"

– betyder detta inte att det är hästens rädsla för kransen som gör att den ska kastas bort. Tvärtom, genom att "skena jämt åt sidan" tvingar hästen Flickan att göra sig av med de sakrala tingen. Något senare

¹¹I originalet skrattar hästen med en "mänsklig stämma"!

börjar hästen darra, en signal, som Ryttaren bara kan tolka på ett sätt:

[...] A tuś zadrzał, koniu mój?
Wiem ja, koniu, czemu drzysz:
Mnie i tobie boli krzyż."

[...] Men hvi darrar hästens kropp?
Liksom jag, så också han
inga kors fördraga kan."

Denna förbindelse mellan Ryttaren och hans springare är otvetydigt av rent "centaurisk" karaktär. Man kan här tillägga, att ryttaren som förde bort flickan i en av de folkliga polska versionerna av detta motiv själv förvandlas till häst.

Det är emellertid inte bara hästen som kommer DÄRIFRÅN: innan klockans slag sätter en gräns för Ryttarens och Flickans karesser, är det förutom hästen som gnäggjar, också en uggle som skriar (v. 53) — båda två påminner Ryttaren om att tiden rinner i väg. Senare under färden leds hästen av spöklika irrbloss över gravarna (v. 94). Dessutom har vi en del andra varelser som alla bidrar till den alltmer växande spänningen:

[...] Tu i ówdzie wystraszona
W suchej jodle kracze wrona,
Po łożach wilcze źrenice
Migają się jako świeće.

[...] Endast skrämnda kråkor flaxa
mellan grenarna och kraxa,
och som bloss i nattens dimma
ulfvaögon hotfullt glimma.

Som vi sett hade Flickan vissa föremål i sin ägo som hon fått av sin älskade och som gjorde det möjligt för henne att kalla honom till sig, rent ut av tvinga honom att komma: "Musci przyjść i ciebie wziąć!"¹²

¹²I en exakt översättning: "Han måste komma och ta dig!"

Men hon bär även med sig ett antal sakrala ting vars magiska kraft hindrar flykten HÄRIFRÅN — DIT. För att denna flykt ska lyckas måste de skaffas undan. Håsten klarar språnget över diket först efter att Flickan har kastat bönboken och den slutar inte skena förrän hon lydigt lämnat ifrån sig rosenkransen. Slutligen hoppar den över kyrkogårdsmuren, men inte förrän hon kastat bort korset. De föremål som användes till trolldomen börjar verka just i det ögonblick när de tas i bruk, medan de sakrala tingens kraft sträcker sig längre tillbaka i tiden. De helgad sakerna kan däremot inte, när de väl blivit bortkastade, längre förhindra flykten DIT.

För att få Flickan att göra sig av med de sakrala föremålen ändra Ryttaren deras namn. Detta utgör ett av de mest påfallande karaktäristika i oppositionen HÄR versus DÄR. 'Bönboken' ('Ołtarzyk Złoty') är först "oigenkännlig" och kallad för en 'väska', senare helt enkelt för en 'bok' (v. 83-89). 'Rosenkransen' blir i Ryttarens mun en 'kedja' och 'de fördömda snöret' (v. 118-124). Det heliga korset slutligen omskriver han med ordet 'stålbit' (v. 147). Bönboken hindrar Flickan från att hålla sig i sadeln, rosenkransens glans "hästens öga ej kan lida" och korset förorsakar Ryttaren "sår och marter". Allt detta tynger de båda gestalterna: DÄRIFRÅN och därför måste de kastas. Denna profanering av *sacra* har alltså, åtminstone som en förevändning, också andra och inte blot vanhelgande funktioner.

Denomineringen gäller inte enbart de sakrala föremålen. Ryttaren för Flickan inte till kyrkogården utan, enligt vad han själv säger, "hen till gården" till sitt slott "af tegel och en slottsport — utan regel" (v. 77-78). Han fortsätter envetet ombenämningen även när Flickan kallar de i verkligheten synliga sakerna och tingen vid deras rätta (ur henne perspektiv sett) namn:

"Co to za smętarz? mój miły!" —
 "To mur, co mych zamków strzeże." —

"A te krzyże, te mogily?" –
 "To nie krzyże, to są wieże. [...]"

"Skymta där ej kyrkogårdar?" –
 "Nej, det är min borggårds murar." –
 "Men här synas kors och vårdar?" –
 "Det är torn och skyllerkurar. [...]"

Det framstår tydligt att sakerna HÄR och sakerna DÄR skiljer sig markant från varandra. Särskilt tingen HÄR har betydligt mer dominerande funktion. Samtidigt är de ju – inom en viss dimension – likartade, åtminstone fram till det ögonblick när det sker en ÖVERGÅNG från den ena världen till den andra. Det är då de byter benämning, alltefter de olika världarnas perspektiv.

Tiden DÄR är begränsad av tidens HÄR ramar. Tidpunkterna bestäms ju av världen HÄR: det är först efter att klockan har slagit tolv som man hör "hästtraf" (v. 43). Också den tidpunkt när det är dags för Ryttaren att ge sig i väg (med eller utan Flickan), är markerad av klockans slag, även om hans bundsförvanter (hästen och ugglan) redan tidigare givit honom varningssignaler. Färden ska ta minst två timmar: "Om en timme hanen gal" (v. 72) – säger Ryttaren för att påskynda hästen. Samtidigt, och det vill jag särskilt betona, föregås Ryttarens tidsangivelse av en reell tidssignal: "Månen har gått ned i moln" (v. 68). Något längre fram upprepas denna situation, den här gången dock parallellt med två andra element hörande till tiden HÄR – soluppgången och kyrkklockorna:

"W cwał, mój koniu, koniu, w cwał!
 Błyska zorza z wschodnich stron,
 Za godzinę bije dzwon.
 Nim uderzy ranny dzwon,
 Mamy sadzić parę skał,
 Parę rzek i parę gór:
 Za godzinę drugi kur."

"Hopp, min häst! hopp i galopp!"

Snart i öster solen står;
om en timme klockan slår.
Men förrn morgonklockan slår,
nå vi tvänne kullars topp,
tvänne floder och en dal.
Om en timme hanen gal."

Flykten ryms slutligen i de för den från början utmätta tidsramarna:

"Stój, mój koniu, koniu, stój!
Przebyłeś, nim zapiał kur.
Tyle rzek, i skal, i gór, [...]"

"Stopp, min riddhäst, halt och stopp!
Innan hanen galit re'n,
hann du öfver bärg och sten. [...]"

Och strax efter det:

[...] Przeskoczyli cwałem mury
Biją dzwony, pieją kury.
Nim ksiądz przyszedł na mszę ranną,
Zniknął koń z jeźdźcem i Panna. [...]"

[...] Genom muren de sig prässä;
klockan slår vid hanegället.
Och då prästen kom till mässa,
syntes ingen mer på stället. [...]"

Tiden HÄR överensstämmer i dessa verser alltså med tiden DÄR, säke
därför, att det återigen är fråga om en ÖVERGÅNG. Å andra sidan fi
man som läsare aningen om en annan dimension av tiden DÄR, antyd
av Ryttaren vid ett par tillfällen – två gånger genom åberopandet a
evigheten: "Min du är för evig tid." (v. 57) / "I na wieki moją bądź!"
och "Här för alltid vägen slutar." (v. 132) / "Tu na wieki koniec drogi."
samt en gång genom att diktaren kontrasterar dag och natt:

[...] W dzień otwarta wszystkim droga,
W nocy jeździm po kryjomu." [...]"

[...] Lätt på ljusa dan man når den,
men om natten svår är vägen." [...]

Genom att säga *vi*¹³ antyder alltså Ryttaren, att det utom honom, som ju är "herre" över slottsgården, även finns andra för dagsljuset rädda personer. Antonymin *dag* och *natt*, som ju är mycket vanlig för det magiska tänkesättet, ger naturligtvis en vink om de olika dimensionerna av tiderna HÄR och DÄR. Men även den reella tiden är i hög grad relativ, vilket även det stämmer med de konventioner som kommer oss till mötes i den folkliga texttraditionen. I balladens inledning får man uppfattningen att tiden i *Flykten* omfattar det år som Flickan har väntat på sin älskades återkomst från kriget:

On wojuje – rok upłynął,
On nie wraca – może zginął. [...]

Året redan löpt till ända;
Han i kriget föll kanhända. [...]

Detta är dock inte möjligt, för senare i dikten kommer ju furstens anbud och lysningen. Hela den här tiden ter sig på något sätt komprimerad medan den för diktsammanhanget nödvändiga händelseintroduktionens tid underkastas helt andra regler. Inte ens trolldomen tar något större tidsutrymme. Hela den tid, som enbart har sin verkan HÄR, tas upp på ett annat sätt än den "parallella", d.v.s. den tid som både verkar HÄR och DÄR (även om det är tiden HÄR som är utgångspunkten). Denna tid, d.v.s. själva flyktens tid, är lätt att mäta, den har sin början och sitt slut. Däremot förefaller tiden "enbart HÄR" liksom förkortad, den är på något sätt "punktuell", ja endimensionerad.

Så slutligen den sista kategorin: rummet HÄR versus rummet DÄR.

¹³I ordagrann översättning: "På dagen är vägen öppen för alla, / På natten smygåker vi dit."

Vi vet hur lång tid Ryttarens och Flickans flykt tar, men vet vi hur långt de färdas? Det framgår av texten, att vägen slutar och gör det för evigt på "Mendogs bärg" (v. 74), d.v.s. på kyrkogården. Däremot vet man ingenting om avståndet mellan Furstens palats från ballader början till berget på slutet. Fastän flykten tar minst två timmar, kan man dock inte undgå tanken att prästen, som i finalen står vid paret grav, är identisk med den person, som under introduktionen satt biktstolen. Det är därför naturligt att fråga sig i fall rummet HÄ underkastas andra regler än rummet DÄR?

Låt oss lägga märke till vissa detaljer i beskrivningen av den vägen som paret färdas på. Både Ryttaren och hans häst känner väl till den:

[...] A nim zejdzie miesiąc z chmur,
Mamy sadzić dziesięć skal,
dziesięć rzek och dziewięć gór; [...]

[...] innan han [månen] gått fram ur moln,
nå vi tio klippors topp,
bärgs och floders total. [...]

Denna beskrivning ingår dock snarare i en överenskommelse mellan Ryttaren och hästen än i en konventionell bild av den givna vägen. För trots att denna uppräknings¹⁴ upprepas ytterligare två gånger (senare bara 'några'¹⁵ floder, klippor och berg och slutligen, efter färden, 'många' floder, klippor och berg¹⁶), står det ingenstans i texten någ

¹⁴I originalet räknas det upp: tio klippor, tio floder och nio berg.

¹⁵I den svenska översättningen: "tvänne kullars topp, / tvänne floder och en dal" (v. 110-111).

¹⁶Det framgår inte tydligt av den svenska översättningen: "hann (öfver bärg och sten" (v. 135).

närmare om dessa floder och berg. Vad klipporna beträffar så är de små och obetydliga¹⁷ liksom de träd som hästen kan hindras av. Det förhåller sig så därför att färdvägen från början är bestämd och dess riktning underkastad världen DÅR. Om man utgående från Jurij Lotman skulle ge begreppet *väg* olika betydelser¹⁸ och skilja mellan 'väg' (DOROGA) såsom en viss typ av det konstnärliga rummet och 'väg' (PUT') såsom en litterär gestalts målmedvetna rörelse i detta rum, ja, då rör det sig här snarare om en 'PUT' än om en 'DOROGA'.

Det är också viktigt att uppmärksamma de många enskilda tecken som tyder på vägens *öppenhet* i alla riktningar. Hästen springer ju genom skogen, över ången¹⁹, hoppar över en "avgrund" för att slutligen bära paret över mossen. Det är tydligen inte fråga om en upptrampad led. För Flickan, som under hela flykten hör till världen HÄR (vid slutet av färden klagar hon till och med över att "Iskall dag mig öfversköljer", v. 140) verkar denna väg, där man inte ser ett spår av en mänsklig varelse, högst besynnerlig. Sådana spår finns naturligtvis inte. Ryttaren släpper ju inte in gäster som kommer till fots ("Ej mitt slott till fots man hinner", v. 102), dessutom är det en väg avsedd för den som flyr. Med andra ord är den bestämd av själva flykten: "Då man flyr, man söker småren" (v. 101) eller, exakt översatt från polska, "Snett åker den som flyr".

¹⁷På svenska översattes t.o.m. i det här sammanhaget ordet 'klippa' till 'sten' (se fotnot 16).

¹⁸Jurij M. Lotman, "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja" /Frågan om det konstnärliga rummet i Gogols prosa/, [i:] *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, Vol.XI, *Literaturovedenie*, Tartu 1968, s. 5-50.

¹⁹Frångår ej av den svenska översättningen.

För Flickan är vägen 'sned'. För Ryttaren däremot, även om det är just han som beskriver den på det viset, är den i allra högsta grad 'rak'. Detta är ett ytterligare exempel på olika nominerings- och uppfattningsregler i diktvärldens HÄR och DÄR. Man får hålla i minnet att irrblossen som leder Ryttaren och hästen över mossen ju flyttar sig mellan gravarna (v. 91-97)!

Det finns alltså två vägar: en väg HÄR, för Flickan sned, tom och besynnerlig och för narratorn riktninglös och öppen samt en väg DÄR för Ryttaren och hans häst känd och bestämd från början till slutet. Man kan kort säga att om tiden DÄR domineras av tiden HÄR, är vägen HÄR starkt dominerad av vägen DÄR. Rent kompositionsmässigt råder det alltså en polaritet i balladens handlingsförlopp mellan världarna HÄR och DÄR, där de oavbrutet påverkar och påverkas av varandra och där motsättningen *jordisk – icke jordisk* gäller alla sfärer: gestalterna, tingen, tiden och rummet.

Vägen avslutas vid graven. Men i själva finalen, där kyrkogården stillhet och tystnad står i tydlig kontrast till flyktens dramatiska slutackord (Ryttarens "eld ur mun och öga", hästens hänskratt och klorens slag "vid hanegället"), dyker prästen åter upp. Genom honom blottläggs här balladens fjärde och sista motsättning: den "officiella" versus den "inofficiella" tron, d.v.s. den kyrkliga religionsutövningen versus den folkliga vidskepelsen. Som vi kommer ihåg antyddes denna opposition redan i början av balladen:

Ksiądz w konfesjonale siedzi,
Czas, o córko, do spowiedzi!

Przyszła kuma, widma stara:
"Wypędź księdza, wypędź klechę,
Bóg i wiara, sen i mara,
Kuma w biedzie ma pociechę, [...]"

Prästen sig i biktstoln vrider:
"Bikta, syster! Tiden lider."

Kom ock gammal, häxlik fadder:
 "Bort med präst och böner dumma!
 Gud och tro – blott skrock och pladder!
 Tröst dig bjuds af kunnig gumma. [...]

Det var ju där trollgumman tog över och det var som en följd av hennes konst flykten överhuvudtaget kom till stånd. Prästens uppdykande vid historiens slut signalerar däremot en återvändning till det konventionella sättet att se på saker och ting. Detta innebär dock inte att det inom den skildrade diktvärldens tänkesätt inte skulle finnas utrymme för "trolldomshäfvor", ty här rör det sig ju om romantisk ballad, med all dess dragning till folklig visdom och vidskepelse. Så till exempel i en av Mickiewiczs tidiga ballader, den välkända *Romantyczność* (*Romantik*), där vi möter en ung flicka, som nyss har förlorat sin älskade. Galen av sorg talar hon med den döde i en folkhop mitt på ljusa dagen. Av alla som står runt omkring tvivlar ingen det minsta på hennes förmåga att se sin käre, utom en vis gammal man. Medan denne försöker övertyga folket om flickans vansinne, får han följande, ofta citerade svar av diktens berättare:

"Men flickan känner", vågade jag svara,
 "och folkets tro är mer än tomma villor.
 För mig kan tro och känsla mer förklara
 än all din visdoms skarpa blick och brillor.²⁰

Mot förnuftstänkandet tar berättaren här otvivelaktigt parti för det enkla folkets "hedniska" övertygelser. Balladen *Romantik* skrevs 1822 och var då på grund av sitt budskap en öppen utmaning av den dåtida läsekreten. Tematiskt kan man föra *Flykten* till Mickiewiczs tidiga verk, men det finns vissa tecken i dikten som skiljer den från dem. Dessa signaler är tydligast i balladslutet. I detta möter vi återigen en ÖVER-

²⁰Övers. av Alfred Jensen, *Romantik*, [i:] *op. cit.*, s. 9.

GÅNG, men nu är det prästen som står mellan världarna HÄR och DÄR. Man kan jämföra hans roll med den gamla trollgummans: sårdigt som hon var en reell gestalt i HÄR-världen, var hon också förmedlare DÄRIFRÅN. Även prästen är starkt förankrad i HÄR-veligheten, men hans kunskaper omfattar samtidigt och accepterar även viss mån världens DÄR förunderliga lagar. Hur kunde denne annars veta vad som hade utspelats på kyrkogården, då det ju när han kom till mässan inte syntes någon mer på stället (v. 158-159)? De enda spår efter den gångna nattens "drama" var ju en ny grav som inte hade funnits där tidigare:

Na smętarzu cisza była,
Stoja krzyże, glazy leża:
Jedna bez krzyża mogiła
I ziemia ruszona świeżo.

Tyst det är på kyrkogård.
Kors och stenar fylla kullen.
Utan kors och minnesvård
ses en graf med färska mullen.

Prästen tycks inte vara särskilt förvånad över detta. Det tycks också vara klart för honom vem eller vilka det är som på ett sådant besynnerligt sätt begravdes där:

Ksiądz nad grobem długo stał
I mszę za dwie dusze miał.

Länge prästen där sågs stå
Med en själabön för två. [min understr.]

Prästen gestaltar och återspeglar inte enbart berättarens toleransinställning till den urgamla folkliga tron och vidskepelsen, utan också viktiga (och nya jämfört med Mickiewiczs övriga romantiska ballader) är, att det är just prästen som har den sammanbindande rollen i mötet mellan världarna HÄR och DÄR. Som representant för

etisk-ideologiska nivån i den strukturella hierarkin för prästen in det överordnande reella värderingssystemet. Han vet i egenskap av organisatör och själasörjare mer än andra och kan just därför återställa tingens 'normala' ordning. Genom att prästen läser Bibelns ord för de två själarna, återförs slutligen alla diktvärldens element till den dimension av lagar och tecken, som vålnaden DÄRIFRÅN så konsekvent förnekade och undanröjde under flykten. Samtidigt jämförs den folkliga vidskepelsen med den offentligt sanktionerade religiösa koden på ett sätt som förmodligen kan verka provocerande på sinnena ännu i våra dagar.

APPENDIX

Adam Mickiewicz, *UCIECZKA*²¹

- (1) On wojuje – rok upłynął,
On nie wraca – może zginął.
Panno, szkoda młodych lat,
Od Książęcia jedzie swat.
- (5) Książę ucztuje we dworze,
A Panna płacze w komorze.

Jej źrenice, błyskawice,
Dziś – jak dwie mętne krynice,
Jej lica, pełnia księżycy,
(10) Dziś mkną jak księżyc w nowiu;
Biada wdziękom, biada zdrowiu!

Matka troszczy się i biedzi,
Książę dał na zapowiedzi.
- (15) Swadźba jedzie szumnie, tłumnie.
"Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do smętarza,
A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje,
Ciebie, matko, żal zabije!"
- (20) Ksiądz w konfesjonale siedzi,
Czas, o córko, do spowiedzi!

Przyszła kuma, widma stara:
"Wypędź księdza, wypędź klechę,
Bóg i wiara, sen i mara,
(25) Kuma w biedzie ma pociechę,
Kuma stara umie wiele,
Ma kwiat paproć i car-ziele,
A ty masz kochanka dary:

²¹Adam Mickiewicz, "Ucieczka", [i:] *Wiersze*, Warszawa 1972, s. 291-297.

Przyszłam zrobić możne czary.

- (30) Włosy jego w weża splącz,
Dwie obrączki razem złącz,
Z lewej ręki krwi usącz,
A na weża będziem kłać,
W dwie obrączki będziem dąć:
(35) Musi przyjść i ciebie wziąć!"

Panna grzeszy — jeździec spieszy,
Kłęto ducha — kłatwy słucha;
Już odemknął zimny gmach:
Panno, Panno, czy nie strach?

- (40) Ucichł, usnął dwór zamkowy;
Panna czuwa. — Na zegarze
Bije północ — milczą straże,
Panna słyszy — dźwięk podkowy,
Brytan, jakby głosu nie miał,
(45) Zawył z cicha i oniemiał.

- Skrzypnęły dolne podwoje,
Stąpi ktoś w przysionkach długich
I otwiera się drzwi troje;
Troje drzwi jedne po drugich.
(50) Wchodzi jeździec cały w bieli
I usiada na pościeli.

- Słodko, prędko czas ucieka,
Wtem koń zarżał, jęła sowa,
Zegar wybił. — "Bywaj zdrowa!
(55) Koń mój zarżał, koń mój czeka;
Albo wstawaj, na koń siadź
I na wieki moją bądź!"

- Miesiąc świeci — jeździec leci
Po zaroślach i po krzaczach:
(60) Panno, Panno, czy nie strach?

- Rumak polem jak wiatr niesie,
Niesie lasem — głucho w lesie;
Tu i ówdzie wystraszona
W suchej jodle kracze wrona,
(65) Po łożach wilcze źrenice
Migają się jako świece.

- "W cwał, mój koniu, koniu, w cwał!
Miesiąc na dół schodzi z chmur,
A nim zejdzie miesiąc z chmur,
(70) Mamy sadzić dziesięć skał,
Dziesięć rzek i dziewięć gór;
Za godzinę pieje kur."
- "Gdzie mnie wiesz?" – "Gdzie? – do domu.
Dom mój na górze Mendoga
(75) W dzień otwarta wszystkim droga,
W nocy jeździm po kryjomu."
"Czy masz zamek?" – "Tak jest, zamek,
i zamczysty, choć bez klamek."
- "Mój kochanku, konia wstrzymaj!
(80) Ledwie dosiedzę na lęku." –
"Moja luba, siodła imaj
Prawą ręką – co masz w ręku?
Czy to worek do roboty?"
"Nie, to jest Ołtarzyk Złoty."
- (85) "Nie czas wstrzymać, pogoń bieży,
Słyszysz pogoń, tętnią błonia;
Już przed koniem przepaść leży,
Rzucaj książkę! puszczam konia."
- (90) Koń, jak gdyby zbył ciężaru,
Przemknął dziesięć sążni jaru.
- Lecą bagnem przez manowiec
Pusto wkoło. Błędny ognik
Tuż przed nimi, jak przewodnik,
Od grobowca na grobowiec
(95) Przelatuje; gdzie przeleci,
Ślad błękitny za nim świeci,
A tym śladem jeździec leci.
- "Mój kochanku, co za droga?
Tu nie znać śladu człowieka." –
(100) Dobra droga, kiedy trwoga;
Krzywo jedzie, kto ucieka.
Śladów nie masz do mych włości,
Bo nie wpuszczam pieszych gości:
Bogatego wiozą cugi,
(105) Ubogiego niosą sługi."

- (110) "W cwał, mój koniu, koniu, w cwał!
 Błyska zorza z wschodnich stron,
 Za godzinę bije dzwon.
 Nim uderzy ranny dzwon,
 Mamy sadzić parę skał,
 Parę rzek i parę gór:
 Za godzinę drugi kur."
- (115) Mój kochanku, wstrzymaj wodze!
 Koń się lęka, bokiem sady,
 Pełno skał i drzew na drodze,
 Koń o drzewo mię zawadzi." —
 "Moja luba, jakie sznurki,
 Jakie wiszą tam kieszonki?"
- (120) Mój kochanku, to paciórki,
 To szkaplerze i koronki." —
- "Sznur przeklęty! sznur zniecka
 Rumakowi miga w oczy,
 Patrz, jak zadrzał, bokiem skoczy.
 Moja luba, rzuć te cacka!"
- (125) Koń, jak gdyby pozbył trwogi,
 Ubiegł prosto pięć mil drogi.
- "Co to za smętarz? mój miły!" —
 "To mur, co mych zamków strzeże." —
 "A te krzyże, te mogiły?" —
 (130) "To nie krzyże, to są wieże.
 Mur przeskoczym, przejdziem progi,
 Tu na wieki koniec drogi."
- (135) "Stój, mój koniu, koniu, stój!
 Przebyłeś, nim zapiał kur.
 Tyle rzek, i skał, i gór,
 A tuś zadrzał, koniu mój?
 Wiem ja, koniu, czemu drżysz:
 Mnie i tobie boli krzyż."
- (140) "Czegoś stanął, mój kochanku?
 Zimna rosa mię splukała,
 Zimno wieje wiatr poranku,
 Okryj płaszczem, bo drzę cała."
- "Moja luba, przytul skronie!
 Na twych piersiach głowę złożę.

(145) Głowa moja ogniem płonie
I kamienie ogrzać może.

Jaki masz tam ćwiek ze stali?" —
"To krzyżyk, co matka dała." —
"Ten krzyżyk ostry jak strzała
(150) Twarz mi rani, skronie pali.
Precz mi z tym ćwiekiem ze stali!"

Krzyż na ziemię padł i zniknął,
Jeździec Pannę wpoły ścisnął,
Z oczu i ust ogniem błysnął,
(155) Rumak ludzkim śmiechem ryknął.
Przeskoczyli cwałem mury,
Biją dzwony, pieją kury.
Nim ksiądz przyszedł na mszę ranną
Zniknął koń z jeźdźcem i Panną,
(160) Na smętarczy cisza była,
Stoją krzyże, głowy leżą:
Jedna bez krzyża mogiła
I ziemia ruszona świeżo.

(165) Ksiądz nad grobem długo stał
I mszę za dwie dusze miał.

Adam Mickiewicz, *FLYKTEN*²²

(1) Året redan löpt till ända;
han i kriget föll kanhända.
Hon, ännu i unga år,
af en furste anbud får.

(5) Fursten i palatset glammar.
Fröken gråter i sin kammar.
Tårar hennes kinder skölja
likasom en grumlad bölja.

(10) Nyttänd månes strålar hölja
med sin blekhet hennes ämne,
förr så soligt. Ve! ve henne!

Moder springer kring med ifver;
fursten lysningsbrevet skrifer.

(15) Sorl och stim af gäster komma.
"Ej jag förs till vigseln ljufva,
men till kyrkogårdens tufva,
och i kista skall jag somna.
Är han död, mitt hjärta brister.
Moder, du din dotter mister."

(20) Prästen sig i biktstoln vrider:
"Bikta, syster! Tiden lider."

(25) Kom ock gammal, häxlik fadder:
"Bort med präst och böner dumma!
Gud och tro – blott skrock och pladder!
Tröst dig bjuds af kunnig gumma.
Gammal gumma mycket minnes;
ormbunksblad och laktuk finnes,
och du har din älsklings gåfvor.
Jag vill ge dig trolldomshåfvor:

(30) "Vrid hans hårlock till ett band!
smält hans ringar uti brand!
sug ditt blod af vänster hand!
Läs i bandet ödets svar,

²²I översättning av Alfred Jensen, [i:] *op. cit.*

- (35) blås i dina ringars par:
då han kommer och dig tar!"
- Flickan trollar; maningsorden
locka rytturen ur jorden.
Redan öppnas grafvens bädd.
Flicka, flicka! är du rädd?
- (40) Lugnet ej i slottet störes.
Flickan vakar. Klockans dofva
toflslag ljuder. Alla sofva.
Flickan lyssnar. Hästraf höres.
- (45) Doggar morra doft och brumma,
tills de åter blifva stumma.
- Plötsligt höres porten knarra,
och på gården fotsteg vandra.
Sakta lås och dörrar darra,
öppnas långsamt på hvarandra.
- (50) Ryttarn, svept i hvita kläder,
fram till flickans läger träder.
- Hastigt rinner mötesfesten.
Hästen gnäggar, ugglan skriar,
klockan slår. "Jag dig befriar.
Re'n med gnäggning manar hästen.
Skynda upp och med mig rid!
Min du är för evig tid."
- (55)
- Månen lyser. Ryttarn flyger
genom snår vid afgrundsbrädd.
Flicka, flicka! är du rädd?
- (60)
- Pilsnabbt ilar springarn trogen
genom skogen; tyst är skogen.
Endast skrämde kråkor flaxa
mellan grenarna och kraxa,
och som bloss i nattens dimma
ulfvaögon hotfullt glimma.
- (65)
- "Hopp! min häst! Hopp i galopp!
Månen har gått ned i moln;
innan han gått fram ur moln
nå vi tio klippers topp,
bärgs och floders tiotal.
Om en timme tuppen gal."
- (70)

- (75) "Säg, hvart förs jag?" – "Hem till gården,
på furst Mendogs bärg belägen.
Lätt på ljusa dan man når den;
men om natten svår är vägen." –
"Har du slott?" – "Ja, ett af tegel
och en slottsport – utan regel."
- (80) "Älskling! håll din häst tillbaka!
jag förlorar tygelbanden." –
"Närmare till mig dig maka!
Men hvad har du där i handen?
tyckes mig en väska vara." –
– "Nej, det är min bönbok bara."
- (85) "Nu är ingen tid att rasta.
Hofvar bakom blifva hörda.
Här en afgrund hotar. Kasta
bort din bok, som blott är börda!"
- (90) Lättad häst dem lyckas lyfta
öfver tio famnars klyfta.
- (95) Öfver diken hästen trafvar.
Allt är öde. Genom mossen
visas vägen utaf blossen,
irrande omkring på grafvar.
Spöklikt dessa irrbloss glimma
öfver tufvor. Deras strimma
lyser dem i nattlig timma.
- (100) "Älskling! hvarför denna vägen?
Är du rädd för mänskospåren?" –
"Kära vän, var ej förlägen!
Då man flyr, man söker snären.
Ej mitt slott till fots man hinner;
därför inga spår du finner.
- (105) Ty med vagn de rika äras
men de fattige – de bäras.
- (110) "Hopp, min häst! hopp i galopp!
Snart i öster solen står;
om en timme klockan slår.
Men förrn morgonklockan slår,
nå vi tvänne kullars topp,
tvänne flodar och en dal.
Om en timme hanen gal."

- "Käre, käre! Häjda hästen!
Se, han stegrar sig och skenar.
(115) Fullt det är af trän och stenar;
foten mister bygelns fästen."
"Älskling, hvad betyder fransen
vid din flicka? Är det kedja?" —
(120) "Käre, det är rosenkransen,
hvarmed vi ju pläga bedja."
- "Det fördömda snöret! Glansen
hästens öga ej kan lida.
Se, han stegrar jämt åt sida.
Kasta bort den dumma kransen!"
(125) Liksom från en ångest kvitt,
hästen ökar hastig ridt.
- "Skymta där ej kyrkogårdar?" —
"Nej, det är min borggårds murar." —
(130) "Men här synas kors och vårdar?" —
"Det är torn och skyllerkurar.
Lustigt öfver mur och knutar!
Här för alltid vägen slutar.
- "Stopp, min ridhäst, halt och stopp!
Innan hanen galit re'n,
(135) hann du öfver bärg och sten.
Men hvi darrar hästens kropp?
Liksom jag, så också han
inga kors fördraga kan."
- "Älskling, ämnar här du stanna?
(140) Iskall dagg mig öfversköljer;
iskall blåst har kylt min panna.
I din kappa jag mig höljer." —
"Kära! här du värme finner.
(145) Till min bröst ditt hufvud närma!
Med en glöd mitt hufvud brinner,
som kan själfva stenen värma.
- "Vid ditt bröst en stålbit hvilar?" —
"Det är korset, moder gett mig." —
(150) "Detta kors är hvasst som pilar;
sår och marter det beredt mig
Bort med skarpa kors och filar!"

- Ned i jorden korset rycktes.
Ryttarns arm kring flickan trycktes;
eld ur mun och öga välldes;
(155) med ett hänskratt hästen gnällde.
Genom muren de sig prässas;
klockan slår vid hanegället.
Och då prästen kom till mässa,
syntes ingen mer på stället.
(160) Tyst det är på kyrkogård.
Kors och stenar fylla kullen.
Utan kors och minnesvård
ses en graf med färska mullen.
- Länge prästen där sågs stå
(165) med en själabön för två.