

Jan Trzynadlowski

"Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920", Ireneusz Opacki, Lublin 1961, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Rozprawy doktorskie, magisterskie i seminaryjne... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/4, 631-641

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

presja" różnorodnych zjawisk zachodzących w obrębie życia literackiego i przede wszystkim świadomości literackiej.

Jak się zdaje, takie możliwości nadania badaniom reprezentowanym przez Czesława Zgorzelskiego szerszego wymiaru daje zasadnicza także w jego studiach kategoria podmiotu lirycznego. Ów podmiot liryczny jest bowiem zjawiskiem złożonym i prowokuje do ujęcia — by tak powiedzieć — wieloaspektowego. Stawowi niewątpliwie, jako podmiot wypowiadający, zasadniczy element strukturalny utworu lirycznego. Rozważania o nim otwierają więc możliwość analizy wiersza jako swoistej i odpowiednio zorganizowanej kompozycji. Dają jednak także możliwości ujęcia go — tak jak się wyraża w strukturze wiersza — jako reprezentanta określonych postaw społecznych, filozoficznych, najogólniej — światopoglądowych. Analiza struktury obejmowałaby wtedy, nic nie tracąc ze swego dotychczasowego stanu posiadania, zjawiska szersze, a zakres działania poetyki historycznej okazałby się nieopisanie rozleglejszy niż ten, którym dysponuje ona obecnie. Sądzę, że badania Czesława Zgorzelskiego, które u nas właściwie inaugurują ten typ rozważań o liryce i praktycznie go systematyzują, otwierają możliwości tego rodzaju amplifikacji. W tym więc także, a nie tylko w jej konkretnych rezultatach, upatrywałbym znaczenie omawianej książki.

Kiedy już mowa o znaczeniu opisywanych tu studiów, to widziałbym je jeszcze w czym innym. Wydaje się bowiem, że zaspokajają one pewne określone zapotrzebowanie społeczne, zapotrzebowanie na konkretną wiedzę o utworach lirycznych, odpowiadającą współczesnym tendencjom w nauce o literaturze. A więc wiedzę, która byłaby daleka zarówno od impresjonizmu krytycznego, jak psychologizmu, wiedzę, która by pokazywała lirykę we właściwych jej postaciach. Zapotrzebowanie to daje się odczuć tak ze strony tych, którzy czynnie zajmują się historią literatury, jak również ze strony różnego szczebla dydaktyków, tak uniwersyteckich, jak gimnazjalnych. Ten ostatni wzgląd wydaje mi się szczególnie istotny, albowiem wobec kryzysu różnych dotychczasowych sposobów popularyzowania literatury (szkolnego i pozaszkolnego) — rzeczowa analiza konkretnych utworów zajmować będzie z pewnością coraz ważniejsze miejsce. I tutaj właśnie eseje i studia Czesława Zgorzelskiego mogą być wzorem analizy wnikliwej, rzeczowej, sprawdzalnej i jednocześnie — przystępnej.

Michał Głowiński

Ireneusz Opacki, EWOLUCJE BALLADOWEJ OPOWIEŚCI. ZAGADNIENIE NARRATORA I NARRACJI W BALLADZIE LAT 1822—1920. Lublin 1961, s. 98, 2 nlb. Katolicki Uniwersytet Lubelski, „Rozprawy doktorskie, magisterskie i seminaryjne” — Wydział Nauk Humanistycznych [nr] 9.

BALLADA POLSKA. Opracował Czesław Zgorzelski przy współudziale Ireneusza Opackiego. Wrocław—Warszawa—Kraków (1962). Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, s. LXXXV, 844, 2 nlb. „Biblioteka Narodowa”. Seria I, nr 177.

Dość dużemu zainteresowaniu sprawami teorii literatury w Polsce towarzyszy charakterystyczne zjawisko stosunkowo szczupłej ilości prac z tego zakresu. Faktem tłumaczyć można różnymi przyczynami, przede wszystkim zaś chyba zwiększonymi wymaganiami stawianymi rozważaniom teoretycznoliterackim. Współczesny racjonalizm myślenia wymaga w badaniach literackich i gruntownego uhistorycznienia przedmiotu badań, i zasadniczego uściślenia tradycyjnie stosowanych

pojęć. Praca uhistoryczniająca odbywa się od szeregu już lat w tym m. in. sensie, iż przebadaniu podlegają coraz to nowe zespoły materiałowe (por. ogromny ruch edytorski w zakresie źródeł literackich), obok tego zaś rozważania teoretyczne, na tym materiale oparte, w wyższym niż dawniej stopniu nabierają charakteru aposteriorycznego. I w tym właśnie miejscu zaczyna zawodzić dotychczas stosowana aparatura pojęć teoretycznoliterackich. Konfrontacja teoretycznego stanu posiadania z faktami natury historycznoliterackiej zmusza do nieustannych niemal rewizji tradycyjnego arsenału pojęć, rewizje te zaś wymagają dla swego udokumentowania dalszego materiału dowodowego, co wprawdzie pogłębia rozważania teoretyczne, ale też je wyraźnie opóźnia.

Tu właśnie ma swe źródło uzasadniona ostrożność tych badaczy, którzy, nie dowierając zastanemu arsenałowi pojęć wobec ich widocznej niewystarczalności, mają do czynienia z bogatym materiałem tekstowym nie mieszczącym się w dotychczasowych kategoriach teoretycznych. Ostrożność ta wyraża się w roboczym przyjęciu pewnych kryteriów natury najogólniejszej, mogących pomieścić w sobie badany materiał z możliwie najmniejszym niebezpieczeństwem błędu, przy równoczesnym poniechaniu tego rodzaju precyzacji szczegółowych, które jako dotychczas należycie nie zweryfikowane grozić mogą błędem dowolności i przypadkowości.

W podobny sposób postąpił Ireneusz Opacki prezentując swój punkt wyjścia we wstępie do pracy *Ewolucje balladowej opowieści*. Aby przeanalizować złożone zagadnienia narratora i narracji w balladzie, należy wpierw zdefiniować samą balladę, zarysować choćby roboczą teorię tego gatunku. Ale teoria ta jest, zdaniem autora, wielce problematyczna, gdyż tradycyjna systematyka rodzajowa (liryka, epika, dramat) skonfrontowana z faktycznym, skomplikowanym układem treści utworu wydaje się dość sztuczna, co musi w zdecydowanie niekorzystny sposób rzutować i na systematykę gatunkową¹. Tak więc już na samym wstępie napotyka autor trudności niebagatelne: brak podstawowego kryterium teoretycznego dla ballady, przede wszystkim z racji chwiejności pojęć teoretycznych w ogóle. Jeśli do tego dodać dalsze źródła badawczych niepokoїв (sprzeczne wyróżniki ballady, noszące się nawzajem poglądy na zjawiska ciągłości tradycji literackich i niepowtarzalności artystycznych konkretów, gąszcz nieprecyzyjnego i wieloznacznego arsenału terminologicznego oraz brak podstawowej literatury przedmiotu) — pesymistyczność sytuacji będzie niemal zupełna. Aby wyjść z tego błędnego koła, autor pracy przyjmuje pewne własne dyrektywy postępowania: terminologię rodzajową przyjmuje w sensie tradycyjnym bez „nadawania stosowanym terminom znaczeń szerszych niż konkretne zjawiska nimi w pracy określone”; zakłada, że „słowo w poezji z epiką w sobie elementy epiki, liryki i dramatu”, a zastosowanie jednego z tych terminów określa nie istotę danego utworu, lecz daną funkcję w utworze dominującą; rezygnuje z przyjęcia jakiego-

¹ Dynamiczne i ewolucyjne traktowanie zjawisk gatunkowych w literaturze postulował I. Opacki w dyskusyjnym ekskursie pt. *Genologia a historycznoliterackie konkrety*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 2, z. 1, s. 91—96. Por. też replikę S. Skwarczyńskiej *Diskussionsbeitrag zu Problemen der genologischen Systematik*. *Ibidem*, t. 2, z. 2, s. 115—122. Rozważania na analogiczny temat podjął również autor tej recenzji w rozprawach: 1) *O zjawiskach międzygatunkowych w utworach literackich*, *ibidem*, t. 5, z. 1, s. 147—150; 2) *Zmienność i stałość gatunku literackiego*. „Prace Polonistyczne”, 1962, s. 3—8; 3) *Niektóre aspekty gatunku powieściowego*. „Prace Literackie”. T. 3. Wrocław 1962, s. 67—76.

kolwiek „zrygoryzowanego pojęcia gatunku”, zakładając (za Czesławem Zgorzel-skim) „jego płynność i zmienność w trakcie rozwoju”. Gatunkowym punktem odniesienia jest ballada mickiewiczowska (a więc zapewne i Mickiewicza, i jego naśladowców), a bezpośrednim przedmiotem badań „etapy przekształceń nowatorskich”; stąd usunięcie z pola obserwacji zarówno „odmian wymierających gatunku”, jak i „trwających bez zmian” (s. 7—8). Na uwagę zasługuje też w pracy Opackiego wyrugowanie z badawczego pola widzenia ballad pozbawionych elementu narracji (np. ballady pazia z *Marii Stuart* Słowackiego). To celowe zresztą zawężenie przedmiotu badań, nie pozbawione zalet metodycznych, kryje w sobie pewne niebezpieczeństwa interpretacyjne, o których wypadnie jeszcze parę słów powiedzieć.

Tak przeto już na wstępie swych rozważań autor zaskakuje nas (w pozytywnym sensie tego słowa) dwoma zagadnieniami: z całym naciskiem postawionym znakiem zapytania nad dotychczasową systematyką rodzajów i gatunków literackich oraz w dużej mierze płynącą stąd problematycznością gatunkowej definicji ballady.

Rzecz bezsprzecznie godna zastanowienia i szczegółowego przebadania najpierw na przykładzie pewnych charakterystycznych gatunków literackich (w tradycyjnym, acz wielce przydatnym roboczo rozumieniu), z kolei zaś, z tej bazy materiałowej wychodząc, w dążeniu do próby syntezy. Dla przykładu w tym zakresie warto wskazać na takie wybrane zespoły gatunkowo-problemowe, jak powieść, satyra, dramat, liryka (utwór liryczny). Rozpatrywanie gatunku powieściowego jest równocześnie analizą historii powieści (nie tylko z uzasadnionej potrzeby uhistorycznienia badań), lecz przede wszystkim z uwagi na konieczność krytycznego przeglądu historycznego ciągu dużej ilości odmian gatunkowych od antycznych form opowieści po współczesną „antypowieść”. Tym samym zjawisko jednolitości gatunkowej jest w tym wypadku problematyczne. Jeśli do tego dodamy znany fakt posługiwania się przez powieść innymi strukturami gatunkowymi, takimi np. jak dziariusz, pamiętnik czy też list, a więc na swym terenie odrębnymi gatunkami o swoistej poetyce, wyłoni się potrzeba zarówno dodatkowej systematyki gatunkowej w sensie strukturalnym i funkcjonalnym, jako też i rewizji pojęcia samego gatunku.

Analogicznie, choć z innego nieco stanowiska sprawę traktując, przedstawia się zagadnienie satyry. Mamy w tym wypadku do czynienia i z faktem natury gatunkowej, i ze swoistą metodą widzenia oraz interpretowania ukazanych treści, a więc z satyrą i „satyrycznością”. W ten sposób satyra może się realizować w samoistnym, autonomicznym gatunku literackim, a przy tym niejako nasycać swą metodą reprodukcji świata inne gatunki, takie np. jak powieść, szkic, artykuł, utwór dramatyczny i inne. Powstawałyby przeto swoiste alternacje typu: satyra, powieść, powieść satyryczna itp. Naturalną jest rzeczą, że w tych wypadkach, stojąc na stanowisku dotychczasowych rozgraniczeń rodzajowych i gatunkowych, można wskazywać na pewne gatunkowe konstanty i mutacje; wprawdzie uściśla to samo rozumowanie, ale bynajmniej nie likwiduje problemu².

W tym kontekście spraw dramat od dawna już budzi najbardziej zasadnicze dyskusje, od tezy o dramacie jako syntezie epiki i liryki, poprzez wyraźne rozgraniczenie dramatu jako określonej struktury literackiej oraz „dzieła teatralnego”, po przyznanie dramatowi rangi odrębnego, samoistnego działu sztuki, obok lite-

² Пор. Я. Зльсберг, *Некоторые вопросы теории сатиры*. W pracy zbiorowej: *Проблемы теории литературы*. Москва 1958. Zob. też recenzję tej pracy w: „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3, z. 1, s. 128—131.

ratury, architektury, plastyki i muzyki. Ponadto zaś dramatyzowanie jako metoda unoczniającej, ubezpośredniającej i uteraźniejszającej prezentacji danych treści w obrębie innych gatunków literackich, dodatkowo bogaci (ale i komplikuje) tę złożoną problematykę dramatu jako zjawiska o swoistej organizacji świata przedstawionego³.

Zupełnie skomplikowana jest sprawa z liryką. Również i tu, podobnie jak w satyrze, mamy do czynienia z charakterystyczną alternacją zjawiska gatunkowego i metody przedstawiania (wyrażania): liryka i liryczność. Znane zjawisko liryzowania epiki i dramatu w tradycyjnym usystematyzowaniu wskazuje również na płynność rozgraniczeń rodzajowych i zmusza do bacznego uwzględnienia tego aspektu sprawy. Tu zapewne leży źródło poglądu na niesamoistność liryki w jej rozumieniu rodzajowym⁴. Ponadto warto zwrócić uwagę na znamienne sytuację „liryki” w jej wydaniu parnasistowskim (liryka o cechach epickich) oraz we współczesnej poezji. W gruncie rzeczy określanie „liryka” od dłuższego już czasu straciło swą dotychczasową wartość identyfikującą czy też wyróżniającą na rzecz bardzo ogólnego i właściwie umownego określenia „poezja”.

Te luźne zresztą uwagi na temat perspektyw rewizji w obrębie systematyki dystynkcji rodzajowej i gatunkowej wydawały się celowe w świetle stwierdzeń wstępnych zawartych w pracy Opackiego. Stwierdzenia te uznać należy za dostatecznie ważne, by je specjalnie zaakcentować, obok tego jednak wypada wypowiedzieć pod adresem autora pewnego rodzaju pretensję, iż w toku swej pracy nie dał właściwie wyrazu temu stanowisku, choć rozdział VI, *Komentarz do ballad Leśmiana*, stwarzał po temu wyjątkowo sprzyjające okazyje, m. in. przy rozważaniu kształtu artystycznego i filozoficznego ballady lirycznej. I do tego trzeba będzie powrócić w dalszym ciągu niniejszych uwag.

Sprawa druga, również naszkicowana we wstępie do pracy — to spostrzeżenia o niewystarczalności tradycyjnie przyjętego wyróżnika gatunkowego ballady. Stąd też autor, co już zaznaczono, przyjął w swych rozważaniach mickiewiczowski punkt odniesienia. Jakkolwiek w ten sposób Opacki ujednoznaczył przedmiot swej naukowej ekspertyzy, to z drugiej strony, naturalnie z całą świadomością takiego postawienia sprawy, pozbawił się możliwych owoców swych poszukiwań. Jako punkt wyjścia takie postawienie sprawy było jedynie uzasadnione, jeśli się chciało uniknąć ryzyka dowolności. Jednakże w wyniku prześledzenia stu lat dziejów ballady polskiej w sposób tak systematyczny i wnikliwy, jak to uczynił Opacki, można było i należało chyba (nawet przy bardzo rygorystycznym traktowaniu podtytułu pracy) sformułować pewne dalsze dyrektywy definicyjne do przyjętych roboczo na wstępie rozważań. Jakkolwiek bowiem wyłuszczone uprzednio wątpliwości i trudności metodologiczne mogły powstrzymać przed nadmiernymi uogólnieniami, to z drugiej strony operowanie pewnymi dyrektywami jest konieczne wobec istnienia badanych zjawisk literackich w postaci przez historię literatury i samych poetów definiowalnego gatunku określanego jako ballada.

Zasadniczą część pracy ujął Opacki w sześć rozdziałów: I. *Spotkania z nieznanym światem* (w kręgu Mickiewiczowskiego świata balladowego, 1822—1831);

³ Zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu oraz Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu*: W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 95—121, 151—182. („Mówiąc o dramacie mamy na myśli nie dramat literacki, ale dramat sceniczny, którego pełną konkretyzację prezentuje teatr; dla niego bowiem powstał, i to decyduje o jego strukturze” — s. 151).

⁴ Por. W. Scherer, *Poetik*. Berlin 1888.

II. *Romantyczne kształty dziwów* (literacki benefis ballady romantycznej: *Ucieczka Mickiewicza, Rusałka Słowackiego, Dziwy Zmorskiego*); III. *W powstańczym mundurze* (ballada powstańcza); IV. *Ballada jakich wiele* (ballada społeczna); V. *Przez pryzmat baśni* (baśniowe przesianki subiektywizmu ballady młodopolskiej); VI. *Komentarz do ballad Leśmiana*.

Ten bardzo konsekwentny podział książki — i problematyki zawartej w książce — ma kilka zalet, przede wszystkim zaś wiąże w organiczną całość i pewnego rodzaju periodyzację ballady, i źródło tej periodyzacji, zmiany zachodzące w strukturze świata balladowego. Wypada zresztą zaznaczyć, iż subtelnie zaprezentowany historyzm autora pracy pozwala na domniemanie co do odmiennego pokazania przyczyn i skutków w tym zakresie. Periodyzacja historyczno-literacka (a więc i historyczna z uwagi na okresy, w których występuje dany typ ballady, i literacka, bo związana z różnymi okresami literatury) jest pewnego rodzaju punktem wyjścia dla zarejestrowania różnych form ballady.

Analiza ballad Mickiewicza (z tomu *Ballady i romanse*) to pełen precyzji spis interpretacyjny utworów będących nakreśleniem programu romantycznego, stawiających problem romantyzmu w kategoriach „filozofii serca”, odwrotu od klasycystycznej typizacji, dążności do widzenia historycznego, logiki ludowej fantastyczności i cudowności naiwnej.

Wychodząc od fabularnej tkanki balladowej autor pracy analizuje metody poetyckiej narracji i interpretuje jej artystyczne i filozoficzne motywy. Uderzającą jest w balladach Mickiewicza zmienność istoty, charakteru i punktu widzenia narratora, dalej konkretność spojrzenia, a wreszcie środowiskowe i historyczne skonkretyzowanie osobowości postaci relacjonującej. Na takie ujęcie zagadnienia należy się zgodzić, zwłaszcza w świetle zwięzłych a klarownych wywodów argumentacyjnych. Są wszakże w stwierdzeniach autora takie, dość centralne, które mogą wywoływać dyskusje. Wymienione determinanty narratora balladowego określają dość jednoznacznie jego pozycję literacką, artystyczną (by w ten sposób niejako utożsamić ten aspekt samej kreacji narratora). Autor pracy wymienia ponadto i inne determinanty — pośrednio, przez relację do przedmiotu opowieści: niepojętość zjawisk i ich niedostępność określa i narratora, który wobec takiego stanu rzeczy może jedynie za pośrednictwem naiwnych zabiegów do tej niepojętości i niedostępności się zbliżyć.

Właśnie w tym miejscu, zdaniem piszącego te słowa, dotykamy centralnego zagadnienia narracji balladowej w ogóle, ze szczególnym podkreśleniem tego „chwytu” czy też punktu formatywnego w balladzie Mickiewiczowskiej okresu programowego. Niepojętość i niedostępność — tak, ale jaka i dla kogo? Na początku przypomnijmy zarzut i wyrzut sformułowany przez Mickiewicza: „Nie znasz prawd żywych...” Wynikałoby z tego, że stojący po stronie przeciwnej (naturalnie z poetą włącznie!) prawdy te znają i mogą być prawd tych rewelantami. Ale takie programowe, z całym naciskiem wypowiedziane przeciwstawienie, a więc o dużych konsekwencjach filozoficznych i światopoglądowych oraz artystycznych, bynajmniej nie załatwia sprawy. Jest ono jedynie programową teorią, za którą pójść musi poetycka i filozoficzna praktyka.

Praktyka ta polega przede wszystkim na specyficznym uformowaniu postaci bohatera ballady; jest on zawsze inny niż odbiorca, żyje w jakimś innym świecie niż świat zamieszkały przez tych, do których ballada jest adresowana. Fabularyzując zagadnienie można powiedzieć, iż niełatwo zostać bohaterem ballady. W istocie rzeczy trzeba być bohaterem, aby stać się ośrodkiem ballady. Trzeba się odznaczać swoistą niezwykłością („niepojętością”), wyrastać ponad otoczenie, niejako wytworzyć wokół siebie mit, baśń i legendę, aby móc z kolei

ukształtować własny świat balladowy. Bohater ballady i bohater pieśni (a pamiętajmy, że ballada jest szczególną formą pieśni!) właśnie dlatego ewokują te gatunki, iż odznaczają się walorami domagającymi się przede wszystkim uwznioślającego utrwalenia, a z kolei i wyinterpretowania tej wzniosłości. Interpretatorem i rewelatorem owych treści jest właśnie narrator.

Tak przeto ukształtowanie świata balladowego przedstawia się następująco. Bohater niezwykły lub w specjalny sposób niezwykły, zależnie od ideowej, filozoficznej lub artystycznej postawy autora, koncentrując w sobie różnorakie treści o szczególnych walorach, staje się ośrodkiem ballady. Dystans między światem ballady a światem odbiorców (w szerokim tego słowa znaczeniu) niweluje narrator, który jedyny ma kontakt ze światem bohatera balladowego. Ballada jest pieśnią prostej wzniosłości, apeluje do wyobraźni i wywołuje wzruszenie każdego odbiorcy, musi przeto operować środkami swoiście uproszczonymi, dlatego też tak często w balladzie narrator jest „naiwny”: Wie on więcej niż odbiorca, właściwie wie wszystko, a jeśli styka się z czymś, co ma wartość tajemnicy, umie wprawdzie powiedzieć „ja nie wiem”, ale równocześnie relacjonuje okoliczności, które mogą być znane tylko wtajemniczonym (przeto w gruncie rzeczy on jednak „wie”).

W każdej więc balladzie jest jakaś niepojętość: przedmiotu, okoliczności, walorów etycznych, emocjonalnych, heroiczych lub lirycznych — niepojętość niezwykłości. Typ niepojętości zależy od historyczności czasu powstania danej ballady, od postawy autora (narratora), gdyż każda epoka ma swój ideał bohatera pozytywnego, także i w balladzie, każda epoka ma własne wyobrażenie o charakterze niezwykłości świata zasługującego na to, by stać się światem balladowym, każda epoka przynosi własne interpretacyjne rewelacje świata ballady.

Wydaje się przeto, iż ustalenie typu owej uwznioślonej, lecz prostej niezwykłości oraz ocena walorów świata balladowego niezwykłość tę kształtujących, a więc określenie funkcji narratora — mogą być kluczem do rozszyfrowania filozoficznych i artystycznych założeń ballady danego okresu historycznoliterackiego.

Ze szczerym uznaniem wyrazić się trzeba o precyzji i subtelności, z jaką przeprowadzane są analizy opisowe narracji, pokazane w książce Opackiego. Autor śledzi z wielką starannością wszelkie mutacje zachodzące w strukturze stylistycznej i semantycznej narracji w poszczególnych okresach ballady. Badania tekstowe pokazują, jak ballada z biegiem czasu coraz bardziej traci wyrazistość „osobistą” przez narratora (s. 37, przypis 31), podlega wszelkim konsekwencjom stylizacyjnym, nasycy się zmiennością stylistyczną form podawczych i rygorów widzenia baśniowego (*Ucieczka Mickiewicza*, *Rusałka* Słowackiego, *Dziwy Zmorzkiego*); jak „autentyzm i żywotność, które opuściły balladę »cudowną«, wkraczają z rokiem 1830 z dużą siłą do ballad powstańczych” (s. 46); jak kształtuje się literacki nurt ballady społecznej i jakimi formami artystycznymi wyraża się prezentacja świata obiektywnie bliskiego narratorowi (*Ballada jakich wiele* Jaśkowskiego i *Pocztylion* Syrokomli); jak czarowność filozoficzna przechodzi w czarowność baśniową, w liryczną metodę wyrażania treści zdecydowanie subiektywnych (ballada młodopolska).

Ze szczególnym uznaniem należy odnotować ważne wnioski wysnute z przeciwstawienia filozoficzności ballady romantycznej subiektywizmowi ballady modernistycznej. Przekonująco pokazał Opacki artystyczną konieczność ucieleśniania zjawisk „zazmysłowych” w balladzie romantycznej, wynikająca z „ambicji pokazania tajemnic świata” (s. 62). Metodę tę, tłumaczoną konsekwencjami stylizacyjnymi, a nawet kwestionowaną z uwagi na rzekomą niezgodność ładunku pojęciowego z nadmierną zmysłowością przedstawienia, pckazuje Opacki we wła-

ściwych wymiarach, motywując z jednej strony realizm, z drugiej zaś odkonkretnienie ballady młodopolskiej.

Sledząc bardzo interesującą analizę opisową dokonaną przez autora książki można ponownie zgłosić uwagi natury dyskusyjnej. Romantyczna tendencja do ukazania „nieskończoności” zaprezentowana jest w pracy zbyt mało jednoznacznie. Może właśnie filozofia „prawd żywych” oraz szerokie perspektywy dyrektyw moralnych połączone z poetyką narracyjnej poezji ludowej dają w rezultacie tak właśnie skonstruowany świat ballady romantycznej. Kształtuje się swoista mitologia balladowa na wzór wszelkich mitologii: zestrój ukonkretnionych układów zdarzeniowych, zawsze nacechowanych semantycznie i emocjonalnie, prezentuje wartości fabularne o względnej autonomii, pod ich powierzchnią pulsuje nieodmiennie jakaś zasadnicza warstwa znaczeniowa o mało czytelnej funkcji pierwotnej, jednakże dość wyrazista, jeśli chodzi o aspekt filozoficzno-moralny⁵. Ballada romantyczna, swobodnie adaptująca różnorodne wątki pieśni ludowych, staje się swego rodzaju mitologią i literacką, i światopoglądową. Własny kształt artystyczny przyporządkowuje systemowi filozoficzno-etycznemu znajdującemu się w pozycji kontrwersyjnej w stosunku do systemu zastanego.

Wspominaliśmy już o tej charakterystycznej właściwości ballady (pieśni!), która niejako awansuje daną postać lub zdarzenie (konflikt) do godności bohatera balladowego. Wspominaliśmy też o próbie filozoficznej i artystycznej interpretacji tej właściwości. Pozostaje do krótkiego rozważenia sprawa ściśle z tymi dyrektywami związana, a mianowicie literackie konsekwencje tego „awansu”: pozycja narratora, stylistyczna struktura narracji. Naszym zdaniem, czemu daliśmy już wyraz, narrator balladowy, w odróżnieniu od narratorów w innych gatunkach literackich, zawsze wie bardzo wiele o przedmiocie swej narracji, a jedynie w zależności od charakteru wyjaśnianej lub ukazywanej tajemnicy zajmuje stanowisko naiwne, niepewne lub też nacechowane ujawnioną wiedzą. W balladzie, inaczej niż to bywa niejednokrotnie w powieści, noweli lub w opowiadaniu, mamy tylko narratora i zdarzenie, bo nawet postaci „mówiące” należą do zdarzenia. Wiedza narratora w swych elementach zademonstrowanych może się literacko ograniczać do uproszczonego, skrótowego pokazania niejako zewnętrznego kształtu tajemnicy, do wrażenia w świadomości odbiorcy samego zarysu zdarzenia, bez interpretacji i wyjaśniania. Dzieje się tak wówczas, gdy ważny jest sam kierunek działania, gra filozoficznych lub moralnych motywów, gdy chodzi o sygnał istnienia spraw nie przeczuwanych. Tak wygląda konstrukcja ballady romantycznej, tu chyba leżą przyczyny pozornej ograniczoności wiedzy (i nieograniczoności widzenia!) narratora balladowego, w tym może mieści się ta emocjonalna perspektywa, którą Opacki nazywa „nieskończonością”. Tu też mamy zapewne przyczyny różnorodnych wariantów narracyjnych. Lapidarna, eliptyczna, pełna niedomowień i pomijająca wszelkie zbędne szczegóły narracyjna relacja *Ucieczki* Mickiewicza jest właśnie konsekwencją obranego punktu widzenia. Temat baśniowy jest sam przez się dostatecznie czytelny, motywacja etyczna i filozoficzne założenia wymagają niejako tylko wypunktowania elementów w zdarzeniu najistotniejszych. Rzecz przedstawiona jest niejako metodą skrótu filmowego, a narrator ogranicza się wyłącznie do wskazywania walentnych momentów zdarzenia; bardziej szczegółowy opis nie jest mu potrzebny.

⁵ Na temat koncepcji mitu jako podstawy układu literackiego por. H. and H. A. Frankfort, J. A. Wilson, T. Jacobsen, *Before Philosophy — the Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East*. London 1961.

Inaczej zupełnie ma się sprawa w balladzie uautentyczniającej wydarzenia jednostkowe (od np. Syrokomli do Szenwalda). W balladzie romantycznej ważna jest autentyczność określonego motywu, w balladzie zdarzeniowej natomiast autentyczność osobistego doświadczenia. Właśnie dlatego ten drugi typ ballady ma charakter relacjonujący, opisowy; narracja występuje w postaci bardziej jednoznacznej, a narrator jest niejednokrotnie bohaterem zdarzenia lub przynajmniej kimś, kto w balladzie zyskuje prerogatywy naocznego świadka. Stąd też zmienia się i stylistyczny kontur narracji: ballada nabiera cech bardziej epickich, liryczność płynie nurtem wtórnym, pieśń przechodzi w recytację.

Precyzując swe wątpliwości i założenia teoretyczne Opacki nie dokonał jednej rzeczy: nie zdefiniował podstawowych dla swych rozważań pojęć — narracji i narratora. Aby ukonkretnić tę recenzyjną pretensję, należy przypomnieć, że autor zagadnienia tego bynajmniej nie przeoczył; stwierdza wyraźnie, iż przyjmuje „tradycyjne pojęcie narratora jako podmiotu relacjonującego” z równoczesnym „położeniem nacisku na jego człowieczą osobowość” (s. 9). O cóż więc chodzi? A właśnie chodzi m. in. o nieco dokładniejsze i bardziej wszechstronne rozumienie istoty narratora i narracji. Zagadnieniu temu od pewnego czasu poświęca się coraz więcej uwagi od strony historycznoliterackiej, teoretycznej i językowo-stylistycznej, śledząc kontur narracji w coraz bardziej zamaskowanych formach, rozbijając niejako językową warstwę utworu na elementy składowe celem ujawnienia bardzo złożonych i bogatych form narracyjnych⁶. Recenzyjna pretensja jest naturalnie tylko częściowa, gdyż autor pracy założył sobie inne cele badawcze. Odnosi się jednak wrażenie, że przy zastosowaniu dalszych teoretycznych dystynkcji można by nieco inaczej spojrzeć np. na balladę pазia z *Marii Stuart* Słowackiego. Rzecz w tym, że balladowy dialog matki i syna posiada swoiste wewnętrzne powiązanie tłumaczące się istnieniem narratora, który dla pieśniowej autentyzacji sytuacyjnej ogranicza się do powtórzeń, rezygnując z opisu i szerszej interpretacji.

Ważny głos do dyskusji nad poezją Leśmiana stanowi rozdział VI: *Komentarz do ballad Leśmiana*. Ważny jest on podwójnie, raz jako próba „balladowych ustaleń”, po drugie jako interpretacja.

Wiadomo, iż interpretacje są bardzo złożonym procesem wynikającym ze złożoności utworu literackiego, szczególnie tam, gdzie w grę wchodzi dość wieloznaczna substancja liryczna. Substancja ta, choć ma w utworze walor autonomiczny, wynika z przesłanek nielirycznych, ze stosunku odczuwającego i obserwowającego podmiotu do zjawisk przedmiotowych. Filozoficzność liryki polega na indywidualnej metodzie interpretacji obserwowanego świata. Ballada liryczna w ujęciu Leśmiana odznacza się bardzo specyficzną strukturą: podnosi do rangi bohatera balladowego nie człowieka w ogóle, nie człowieka „pewnego”, lecz człowieczą reakcję na pewne zjawiska, ludzkie uwikłanie w konflikt z sobą i ze światem. Zdarzeniowość tego typu ballady jest zupełnie pozorna; jest to przeżycie, postawa i ocena przetransponowane na strukturę zdarzeniowości. Stąd też i bardzo swoista forma narracji, swoisty punkt widzenia narratora, który

⁶ Z obszernej literatury przedmiotu wymienić należy przede wszystkim następujące prace: K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin 1910. — R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934. — E. Lämmert, *Die Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955. — F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien 1955. — W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1956.

czyste przeżycie, postawę emocjonalną i moralną uzewnętrznia językiem pseudo-fabuly. Ten formatywny punkt wyjścia ballady lirycznej zmajoryzowany został w pracy Opackiego przez interpretacyjny i analityczny opis.

Interpretacja podana przez Opackiego bezspornie zasługuje na baczność uwagę, choć może być uznana za sporną. Odczytując sformułowane przez Opackiego wnioski interpretacyjne wyprowadzone z bardzo gruntownej analizy utworów odnosi się wrażenie, że autor zbyt zaufał pojedynczym sformułowaniom zwrotów Leśmiana. Jako przykład: zdaniem Opackiego, drewniana kula (*Ballada dziadowska*) uwolniona od kaleki „odnalazła własną drogę” („I we żwawych podskokach podyrdała przez fale...”) (s. 82—83). Zaiste, trudno się zgodzić z tego rodzaju interpretacją! Wszak kula (szczudło) chyba tylko w ścisłej symbiozie z kaleką znajduje własną drogę, swoje uzasadnienie. Uwolniona od człowieka staje się czymś potwornym, zwłaszcza *en liberté!* Własna droga kuli jest tylko i wyłącznie drogą posługującego się tą kulą człowieka.

Być może powyższy wywód ma pewne cechy wulgaryzatorstwa, ale chodziło w nim nie o interpretację *sensu stricto*, ale o wgląd w obraz skonstruowany przez poetę. Przy dokonywaniu podobnych wglądów należy zachować daleko posuniętą ostrożność, szczególnie gdy chodzi o nadbudowę interpretacyjną.

Rozważając strumień obrazów Leśmiana i tok jego myśli odnosi się wrażenie, że poeta nieustannie usiłuje zgruntować jakąś zasadniczą kontrowersyjność pomiędzy dążeniem do pełni i syntezy a fatalną koniecznością uchwycenia fragmentu — w pragnieniu, osiągnięciu, psychologii, etyce, biologii, w zmysłowym i emocjonalnym ogarnięciu świata. Ta kontrowersyjność czyni zeń nieustannego poszukiwacza i pielgrzyma, karmi go wiecznym nienasyceniem.

Książka Ireneusza Opackiego zasługuje na wielorakie uznanie oraz na stwierdzenie, iż stanie się walną pomocą w dalszych badaniach nad dziejami i teorią polskiej ballady.

Poważnym wydarzeniem naukowym i wydawniczym jest imponująca pod względem materiałowym i systematyzacyjnym księga ballad polskich: zebrana i opracowana przez wybitnego znawcę przedmiotu, Czesława Zgorzelskiego, *Ballada polska*, stanowiąca tom 177 serii I „Biblioteki Narodowej”. 129 autorów w jednej antologii „gatunkowej” tego szczegółowego typu to zjawisko zgoła niecodzienne, zasługujące na szczególne podkreślenie.

Balladowe zainteresowania Zgorzelskiego, jego poszukiwania historyczno-literackie i teoretyczne predestynowały go w sposób wyjątkowy do opracowania tego rodzaju antologii⁷. I rzeczywiście, *Ballada polska* zyskuje trwałe miejsce w nauce.

W niniejszym omówieniu interesują nas przede wszystkim zagadnienia teoretyczne związane z balladą. Sprawom tym poświęca Zgorzelski z natury rzeczy dość miejsca we wstępie do antologii. Rozdział II wstępu nosi tytuł *Teoria ballady*.

Z całą słusznością wskazuje Zgorzelski na strukturalne konsekwencje pieśniowej genezy ballady oraz na znamiennej tendencję do ograniczonego w niej zespalania elementów liryki, epiki i dramatu. Ta proweniencja ludowa bezspornie zaważyła na społeczno-literackiej lokacie gatunku oraz na jej znaczeniu

⁷ Cz. Zgorzelski: 1) *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949; 2) *O pierwszych balladach Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki”, 1948, s. 72—149; 3) *Über die Struktur Tendenzen der Ballade*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 4, z. 2, s. 105—129.

w nowatorstwie literackim epoki romantyzmu. Stąd i swoista podwójna prostota ballady — formy literackiego ukształtowania oraz postawy narratora, stąd też odmawianie balladzie prawa do „wzniosłych myśli” i „wytwornego stylu” (choć literatura zna ballady wcale nie proste). W poprzednich rozważaniach nad książką Opackiego poświęciliśmy uwagę temu aspektowi wydobywając inny atrybut ballady: prostotę w swoisty sposób uwznioślającą nie za pośrednictwem gry stylem, lecz szczególną rangą emocjonalną przysługującą bohaterom balladowym. Jest to prostota zwracająca na siebie uwagę, prostota eliminacji elementów zbędnych, prostota zasługująca na uwiecznienie w pieśni, prostota prawd zasadniczych, treści szczególnie ważnych, nie wymienionych w sekwencji zdań kunsztownych, lecz w uderzającym zestroju zdarzeń wyjątkowo godnych uwagi.

Z wielką trafnością zwraca Zgorzelski uwagę na pieśniowość ballady i płynące stąd konsekwencje natury formalno-znaczeniowej. Powtarzalność układów stroficznych i wersetowych stwarza charakterystyczną regularność wewnętrzną utworu, a pozorna naiwność narratora daje nie tylko możliwość szczerego reprezentowania opinii powszechnej w sprawach natury zasadniczej, lecz również wytwarza warunki do uznania ballady za gatunek pochodzenia ludowego. Ścisłe zespolenie elementów liryki, epiki i dramatu nie daje gatunkowej preferencji żadnemu z nich, natomiast dopuszcza dominowanie jednego w różnych okresach historycznoliterackich, co z kolei prowadzi do powstawania odmian gatunkowych ballady.

W tym właśnie miejscu porusza autor sprawę o dużej doniosłości dla badań interpretacyjnych nad balladą, a mianowicie problem „przejawów tendencji gatunkowych ballady”. Punktem wyjścia staje się definicja Juliusza Kleinera: „Ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”⁸. Zgorzelski z wielką wnikliwością i dociekliwością śledzi wszelkie możliwe następstwa epickości ballady, ograniczonej zarówno rozmiarami, jak i tendencjami do liryzowania i dramatyzowania, oraz wewnętrzne sprzeczności gatunku polegające na ścieraniu się owych różnych przecie tendencji epickości, liryczności i dramatyczności. Jakkolwiek tak ustawiony i przeprowadzony wywód uznać należy za nienaganny i zgodny z historycznoliteracką praktyką, to jednak recenzent pozwala sobie na niewielkie dopełnienia natury raczej precyzacyjnej. Znamienny fakt ścierania się w balladzie różnych tendencji rodzajowych wskazuje na zjawisko zaznaczone na wstępie tych rozważań, na płynność systematyki rodzajowej i gatunkowej. Z drugiej wszakże strony owa płynność odznacza się w balladzie pewną prawidłowością. Prawidłowość ta polega na dominancie bądź to elementu epickiego, bądź też epickiej proveniencji struktury balladowej, zaznaczającej się nawet w balladach lirycznych. To rozróżnienie między elementem epickim a epicką proveniencją wynika z dającego się zauważyć w balladzie jako gatunku stopnia uprzedmiotowienia treści balladowej. Może to być uprzedmiotowienie niejako kształtujące tok zaprezentowanych zdarzeń lub sytuacji, względnie tylko inicjujące treści ballady; pierwszy wypadek obserwujemy w kręgu ballad w zasadzie dominujących w w. XIX, drugą zaś w balladach np. młodopolskich.

Jakie powody skłaniają nas do tego rodzaju wniosków płynących m. in. i z definicji podanej przez Kleinera? Przede wszystkim z prześledzenia toku treści

⁸ J. Kleiner, *Ballada. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”*, t. 1, s. 196. W dziale: *Materiały do słownika rodzajów literackich*.

balladowych oraz z rozumienia istoty epiki wynika, iż w balladzie, w odróżnieniu od utworu lirycznego, nie sytuacja jest pretekstem do zaprezentowania treści emocjonalnych ani też sytuacja nie bywa wyłącznie jak gdyby środkiem pomocniczym do wydobycia odpowiedniego nastroju, lecz sytuacja (cykl zdarzeniowy) posiada konstrukcję stwarzającą warunki do zaistnienia odpowiedniego nastroju względnie do ukształtowania określonego systemu ocen. Ballada jest epicka, gdyż wychodzi od zdarzenia, a jej ewentualna liryczność jest następstwem samej struktury zdarzenia. Innymi słowami — w balladzie epickość jest przyczyną, a liryczność skutkiem. Stąd też ballada opiera się zdecydowanie na technice epickiej, jednakże z uwagi na emocjonalne walory prezentowanego zdarzenia bardzo chętnie posługuje się metodami właściwymi liryce, również w zakresie form wierszowych.

Najbardziej chyba dyskusyjna w ogóle jest sprawa dramatyczności ballady. Konfliktowość w kompozycji oraz dialogowość formy podawczej naturalnie nie wyczerpuje zagadnienia choćby dlatego, że ujęcia te (celowo prymitywizując sprawę) nie są bynajmniej specyficzne wyłącznie dla dramatu. Chyba że terminu „dramatyczność” będziemy używali w znaczeniu czysto konwencjonalnym, bez wyraźnego nacechowania rodzajowego.

Analitycznie przedstawiona historia ballady w Polsce jest zarysem wzorowym. Uszeregowanie faktów literackich rządzi się nie samą mechaniką chronologii, lecz prawem wyrazistego sproblematyzowania, zasadą narastania form artystycznych i metod kompozycyjnych. Imponujący zestaw antologiczny, piękne świadectwo erudycji i pracowitości, to nie tylko ciekawy materiał lekturowy, ale i *corpus* przydatne do studiów. Co do niektórych utworów można się wprowadzić spierać, czy słusznie uznane zostały za ballady (np. *Żołnierz polski* Broniewskiego); jednakże autor antologii mógłby bez trudu odeprzeć ten ewentualny zarzut przytoczeniem dających się wskazać cech balladowych.

Świat polonistyczny przyjmie z wdzięcznością *Balladę polską* w opracowaniu Czesława Zgorzelskiego.

Jan Trzynański

Tomasz Weiss, FRYDERYK NIETZSCHE W PIŚMIENICTWIE POLSKIM LAT 1890—1914. Wrocław—Kraków 1961. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 100, 2 nlb. Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie. Prace Komisji Historycznoliterackiej. Nr 4.

Badanie związków literatury z dziejami i prądami myśli filozoficznej należy niewątpliwie do przedsięwzięć naukowych niesłychanie interesujących i atrakcyjnych, co więcej, jest, dla pewnych zwłaszcza epok, postulatem badawczym wprost oczywistym i pierwszorzędno znaczenia. Bywają okresy w historii literatury, w których owe powiązania są tak ściśle i organiczne, ciśnienie pewnych abstrakcyjnych koncepcji intelektualnych tak silne i nieodparte, że niepodobna po prostu zrzucić pewnych zjawisk literackich i klimatu duchowego epoki bez odwołania się do owej filozoficznej nadbudowy. Przełom w. XIX i XX może być tu przykładem wyjątkowo pouczającym, prawie klasycznym, ponieważ tak filozofię, jak literaturę okresu w równej mierze animują ten sam wielki niepokój i ta sama świadomość załamania się wartości uchodzących dotąd za niewzruszone i wynikająca wreszcie z tego duchowego i społecznego zamętu tendencja z jednej strony do bezwzględnej i bezkompromisowej walki z istnieją-