

Edward Balcerzan

"Ballada", Ireneusz Opacki, Czesław
Zgorzelski, zeszyt pod redakcją Marii
Renaty Mayenowej i Zdzisławy
Kopczyńskiej,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1970,
Zakład Narodowy imienia
Ossolińskich... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 62/3, 352-361

1971

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.

lica), Wojciech de Pokorya Pęcherzewicz (*Matka*) czy Serafombyx (*Niepodległość trójkątów*) nie mogłyby w tej roli wystąpić. Zawsze w mniejszym lub większym stopniu musi zachodzić jakaś zgodność pomiędzy ogólnym charakterem stylistycznym utworu, jego poetyką, a nazwami, gdyż nie są one elementami samodzielnymi, lecz tylko pełnią funkcje służebne. Praca Wilkonja uwydatnia te związki i na tym m. in. polega jej znaczenie dla rozwoju badań z pogranicza poetyki i językoznawstwa. Autor daje przykład godzenia tych dwu różnych punktów widzenia w odniesieniu do wąskiego zagadnienia, jakim są nazwy. Połączenie to przynosi dobre efekty.

Magdalena Nowotna-Szybistowa

Ireneusz Opacki, Czesław Zgorzelski, BALLADA. Zeszyt pod redakcją Marii Renaty Mayenowej i Zdzisławy Kopczyńskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 180, 2 nlb. + errata na wklejce. POETYKA. Zarys encyklopedyczny. Komitet Redakcyjny: Lucylla Pszczółowska (red. naczelny), Zdzisława Kopczyńska (sekr. redakcji), Maria Dłuska, Maria Renata Mayenowa, Aleksandra Okopień-Sławińska. Dział I: Gatunki literackie. Tom VII: Nowożytnie gatunki fabularne. Część I: Gatunki wierszowane. Zeszyt I. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Ballada jest gatunkiem synkretycznym. Tak można najkrócej sformułować myśl przewodnią książki Ireneusza Opackiego i Czesława Zgorzelskiego; ich wspólny punkt wyjścia. W strukturze ballady spotykają się i współegzystują trzy podstawowe rodzaje literackie. Epika, dramat, liryka. Ballada wiąże rodzaje, przymierza do siebie różne — jak mówiono — „kształty” sztuki słowa (O 7)¹, skłania je do współdziałania, wymusza wzajemne ustępstwa, łagodzi zbyt ostre (a nieuniknione) kolizje, manifestując w ten sposób, zwłaszcza ballada romantyków oraz ich spadkobierców, „ideę o niepodzielnej jednolitości całego świata poezji” (Z 98). Tożsamość, trwałość gatunku jest więc wyznaczana poprzez „stan »idealnej równowagi rodzajowej«” (O 23).

Jednakże, jak wynika z ustaleń obydwu autorów, którzy przedstawiają najpierw synchroniczny opis gatunku (Opacki), a następnie kronikę jego diachronii historycznoliterackiej (Zgorzelski), owa równowaga „idealna” nie oznacza tu ani równowagi stabilnej, ani, by tak rzec, „sprawiedliwej”. Badacze widzą strukturę ballady jako dynamiczną grę przeciwieństw i napięć; równowaga trzech „kształtów” to jedynie pewien ideał teoretyczny, rodzaj modelu roboczego. W istocie bowiem przywileje i swobody każdego z rodzajów nie są w interesującym nas gatunku jednakowe. Najwięcej uprawnień w strukturze ballady uzyskała epika, której od romantyzmu w Polsce przysługiwała pozycja centralna (O 9); nieco mniej — dramat; stosunkowo najmniej — liryka.

Przywileje epiki. „Bez względu [...] na siłę oddziaływania tendencji lirycznych i dramatycznych na balladę, żywioł epicki tkwi w niej zawsze. Tkwi,

¹ Cytaty z rozprawy I. Opackiego *Ballada literacka — opis gatunku* oznaczono skrótem O, z rozprawy Cz. Zgorzelskiego *Dzieje ballady w Polsce* — Z; cyfra wskazuje stronicę. Tam gdzie kontekst wskazuje wyraźnie, który autor jest cytowany, zasada ta, rzecz jasna, nie obowiązuje.

przejawiony przez trzy podstawowe elementy fabuły epickiej: postaci, zdarzenia oraz tło [...]” (O 10). Zatrzymajmy się tymczasem przy dwóch pierwszych wyznacznikach epickości, które organizują balladę: przy rysunku postaci i montażu akcji. (Sprawa „tła” jest bowiem dyskusyjna; zajmijmy się nią w dalszej kolejności.) Opacki poświęca wiele wnikliwej uwagi mechanizmowi redukcji żywiołu epickiego. Ukazuje w sposób nader sugestywny działanie rozmaitych ograniczeń, takich jak: napięcie między pozorną rozrzutnością a faktyczną oszczędnością informacji w przedstawianiu bohaterów balladowych (12); zasada: mało znaczeń — dużo znaków; ustawiczne przeploty „streszczeń” i elips, zarówno w planie zdarzeń aktualnych jak i w retrospekcji (14—15), rytmizacja czasu balladowego (16) itp. Epika, dowodzi Opacki, podlega w strukturze omawianego gatunku daleko idącym redukcjom i mimo to nie ginie w niej nigdy. Zanik epiki to śmierć ballady. Jest to teza całkowicie przekonywająca. Można by, sądzę, pójść dalej, odwrócić tę prawidłowość, można powiedzieć, iż z kolei rozrost żywiołu epickiego nie jest w stanie, jak to często określa Zgorzelski, „wyprowadzić ballady poza jej gatunkowe granice” (165). Ograniczenia bowiem, jakim podlega epika, są natury technicznej: „decyduje szczupłość miejsca” (O 10). I dlatego też, należy przypuszczać, nasilenie epickości w balladzie, regulowane czynnikiem tak prostym, ilościowym w gruncie rzeczy, uchwytnym i jednoznacznym, nie zagraża zagładą gatunku. Prawda, ani Opacki, ani Zgorzelski nie wyrażają tego przekonania wprost, *expressis verbis*, ale też nigdzie nie zdradzają zaniepokojenia, iż nadmiar epiki mógłby spowodować transformację ballady w „nie-balladę” czy zgoła „anty-balladę”. (Inaczej, o czym później, oceniają siły destruktywne liryki.) Słowem, epickość ballady to gwarancja jej genologicznej tożsamości.

W rozważaniach Opackiego zastanawia nieobecność kategorii epickiego narratora. Wygląda na to, że epika użycza balladzie modelu postaci i modelu akcji, przyjmijmy na chwilę, że użycza jej także modelu zabudowy „tła”, nie potrafi natomiast utrzymać w strukturze gatunku „własnego” opowiadacza? Tak jest rzeczywiście.

Ballada to gatunek synkretyczny. Rodzaje literackie w strukturze ballady prowadzą grę o dominantę. Otóż każdy „kształt”, każdy rodzaj sztuki słowa ma w sobie założoną — dialektyczną — sprzeczność. Dzięki sprzeczności owej, poprzez nią, za jej pośrednictwem, w jej napięciach wewnętrznych, istnieje. Opacki nie zajmuje się wprawdzie problemem antynomii wewnątrzrodzajowych, ale interpretuje udział epiki w balladzie tak, jak gdyby „czuł” sprzeczności żywiołu epickiego i z „odczuć” tych wyciąga interesujące wnioski. (Powiadam „jak gdyby”, ponieważ „wyczucie” antynomii zawodzi w analizie liryki.) Z chwilą tedy, gdy ten czy inny rodzaj literacki wchodzi w układ synkretyczny, wielorodzajowy, wnosi do danego układu nie tylko własne elementy i nie tylko własne cechy — wnosi bowiem również własne antynomie. Następuje gra o dominantę. Gra, w której „partnerzy” atakują wzajem swe sprzeczności, rozdarcia, szczeliny. Wykorzystują pęknięcia. Wcisną się w nie. Tropią to, co najsłabsze. Epika w strukturze ballady ujawnia swoją sprzeczność podstawową. Oto świat przedstawiony w utworze epickim jest opowiadany przez narratora — i jednocześnie ten sam świat chce być wobec narratora niezależny. (Autonomię rzeczywistości przedstawionej w epice Opacki akcentuje wielokrotnie — zob. 16, 18, 20, 23.) Inaczej mówiąc: aby zaistniał świat epiki, potrzebny jest narrator, i aby ów świat mógł po epicku istnieć, narrator w nim nie jest potrzebny. Opowiadacz tym intensywniej „jest”, im wyraźniej go „nie ma”. Jego wysiłek prowadzi go do samounicestwienia, aż po „przezroczystość”, aż po „niewidoczność” dla odbiorcy. Postaci zatem i wydarzenia epickie stanowią mocną stronę struktury rodzaju; narrator w niej to strona słaba. Nic też

dziwnego, że „partnerzy” epiki, liryka i dramat, usiłują opanować właśnie strukturę narracji ballady.

Ale: co w tej grze wygrywa ostatecznie? Liryka czy dramat? Odpowiedź Opackiego w pierwszej chwili zaskakuje. Oto, powiada badacz, „miejsce” po narratorze epickim opanowuje rodzaj dramatyczny.

„Kształt dramatu”. Widowiskowa geneza ballady wydaje się faktem bezspornym. Wiele interesujących świadectw przytacza w związku z tym Zgorzelski (zob. 86—87), zwracając słusznie uwagę na to, iż ballada dzisiejsza, zadomowiwszy się na scenkach kabaretu i estrady, wraca niejako do swych praźródeł (zob. 169—172)². Narrator balladowy nie dysponuje epicką wszechwiedzą. Nie znajduje się „wszędzie i nigdzie”, wśród postaci, w ich najtajniejszych myślach i jednocześnie ponad ich losami. Nie jest Bogiem. Opowiadacz ballady, „sprawozdawca” (39), spełnia skromną rolę obserwatora wydarzeń, które przypominają spontaniczne widowisko. Wiedza-niewiedza narratora bywa z reguły ograniczana, jak w każdej obserwacji widowiska, przez przestrzeń (O 42—43) oraz przez usytuowanie w czasie teraźniejszym. „Sprawozdawca” śledzi bieg wydarzeń, które łączą się jak oś z przeszłością: nie wyjaśnioną do końca, ciemną, przemilczaną, zaledwie domyślną.

Ponoć rudy handlarz pereł i brylantów

Coś o tym wie, lecz milczy [...].

(F. Przysiecki, *Czarny brylant*, 37).

— albo gwałtownie ucieka w niewiadomą przyszłość:

Co było potem? Nie wiem sam.

(J. Tuwim, *Ballada o śmierci Izaka Kona*, 36).

Niewiedza staje się, w miarę rozwoju gatunku, czymś w rodzaju mody czy pozy balladowych narratorów. W balladzie dobrze jest czegoś nie wiedzieć, o czymś nie mieć pojęcia, czegoś nie dostrzegać.

Koncepcja Opackiego, wyłożona jasno, olśniewająca kunsztem interpretacyjnym, wreszcie: urzekająca doborem przykładów, zawsze celnych, zawsze wyrazistych, budzi jednak — sygnalizowane wcześniej — wątpliwości. Są to wątpliwości terminologiczne zrazu, które w końcu, jak to bywa w humanistyce, przeradzają się w spór merytoryczny.

Oto, powiada badacz, w strukturze narracji balladowej żyje dramat. Dramat zaś, rozwija swą myśl dalej, to nic innego, jak zamknięty w słowach tekstu teatr. (Nie „widowisko”, jak pisałem, lecz „teatr”.) Balladę należy odczytywać jako spektakl teatralny, i to w całym komplecie teatralnych elementów. Miejsce akcji nazywa się tu „sceną” (24), wydarzenia dzieli się na „ukazane na scenie” i „poza sceną” (51). Kim jest narrator? Oczywiście, „mniej lub bardziej aktywnym widzem teatralnym” (37), „teatralnym widzem o określonym przestrzennie i czasowo stanowisku obserwacyjnym” (47). Teatr, teatralność ballady można pojmować jako metaforę interpretacyjną Opackiego; w naszej dyscyplinie metaforyka ma pełną rację bytu. Wszelako metafora „teatr” rozrasta się w analizowanej rozprawie na sposób niemal barokowy. Oto na scenie widzimy grę światła, „środek bardzo już teatralny” — z satysfakcją dodaje Opacki (44). Powtarzalność rekwizytów i kostiumów „prowadzi do nadania im ustalonego znaczenia — jak maskom w starogreckiej tragedii” (45).

² Na uwagę zasługuje fakt, iż ballady estradowe (np. W. Młynarskiego) zalicza się do tzw. piosenki literackiej.

Dramatyzacja kompozycji balladowej okazuje się „przeplotem aktów i antraktów” (28). Ballada to teatr, teatr i jeszcze raz teatr.

Rozumiemy teraz, dlaczego wśród elementów fabuły epickiej badacz wyodrębnił — obok „akcji” i „postaci” — „tło”. Pojęcie mylące, nieostre. Mylące dlatego, że zakłada jednoznaczny, prawie reistyczny podział świata na ludzi i rzeczy, podczas gdy ani w najstarszych formach epiki, ani w balladzie zwłaszcza podział taki nie istnieje; sam Opacki w swej wcześniejszej pracy, cytowanej przez Zgorzelskiego, pisał, że w balladzie kobiety „zaczynają zamieniać się w sarny, a drzewa mówić” (152). Czy wiarołomny panicz przemieniony w kamień „należy” już do „tła”, czy jeszcze do świata postaci? A czy ludzie, którzy w *Pani Twardowskiej* „zlewają się w tłum” (10), którzy „Jedzą, piją, lulki palą”, są istotnie postaciami, a nie zaledwie „tłem”? Samo pojęcie „tła” wydaje się nieostre typologicznie, ponieważ ma charakter ściśle funkcjonalny. W funkcji „tła” może wystąpić każdy składnik świata przedstawionego, więc i postać, i tłum, i opis wydarzenia, i przestrzeń. Skoro zaś „tła” gotowego nie ma, „tło” się staje w narracji i w narracji zmienia, nie stanowi ono — samo w sobie — elementu tego samego rzędu co „postać” czy „akcja”. Równorzędnym, typologicznie umotywowanym elementem fabuły epickiej jest, by powołać się w tym miejscu na Romana Ingardena, nie „tło”, lecz „przestrzeń”. (A zarazem też i „czas”.) Rzecz znamienita: Opacki prędko rozstaje się z „tłem”, w dalszych partiach swej rozprawy mówi już o „przestrzeni” właśnie — organizowanej teatralnie (42). Jak powiadam, rozwijana w pracy Opackiego metafora „ballady-teatru” wyjaśnia, po co było mu potrzebne „tło”. Było potrzebne po to, aby przejść do opisu „scenerii” (20), planów sceny, scenografii itd. Analizując „tło” epickie, autor już zawczasu zaczął przygotowywać czytelnika do przyjęcia wizji „teatralnej”.

Jakież wątpliwości owa wizja rodzi?

Jeżeli narrator balladowy znajduje się w sytuacji widza, powinien „zachowywać się” jak widz, tj. poprawnie reagować na inscenizację. Jego przeżycia muszą z grubsza odpowiadać modelowi przeżyć teatralnych. I po drugie, nie powinien postępować jak nie-widz, tj. w sposób zasadniczo sprzeczny z modelem odbiorcy spektaklu. Balladowy narrator tych podstawowych warunków nie spełnia.

A. Nie jest widzem. Odbiorca teatralny, choćby był człowiekiem nader prymitywnym, bez ambicji krytycznych, bez „tęsknot” recenzenckich, nie zapomina, że na deskach sceny odbywa się gra. Udawanie, nieprawda. Rzeczywistość inscenizowaną, świat gry, przeżywa tak, jak gdyby to, co udawane, działa się naprawdę, i jednocześnie pamięta przecież, iż pokazują mu wypadki nieprawdziwe. Patrzy na aktora, widzi postać. A zarazem: patrzy na postać, widzi aktora. Gdyby dostrzegał tylko postać, a nie dostrzegał aktora, nie mielibyśmy podstaw twierdzić, iż dostrzega on w ogóle teatr. Tymczasem narrator ballady ani nie podejrzewa w świecie obserwowanym jakiegokolwiek udawania czy aktorstwa. Jego przeżycie wydarzeń jest, z teatralnego punktu widzenia, niepoprawne, jednostronne, „niemodelowe”, w konsekwencji zaś — nieteatralne. On święcie wierzy w to, co widzi. Zgorzelski, jakby na przekór Opackiemu, stwierdza w pewnym miejscu, iż w dumie (poprzednicze ballady) nie dopuszczano racjonalistycznej refleksji nad światem „cudów”, duchów, zwidów: „Upiory pozostawały upiorami naprawdę” (90). W balladzie owo „naprawdę” obowiązuje nadal.

Kim jest dziewczyna dla narratora *Romantyczności* Mickiewicza? Czy aktorką, która gra jakąś postać fikcyjną? Czy też „dziewczyna” to imię postaci, którą gra jakaś aktorka?

Dziewczyna czuje, — odpowiadam skromnie —
A gawieź wierzy głęboko;

Właśnie tak! Narrator, pamiętamy, odrzuca podejrzenie Starca ze „szkiełkiem i okiem”, jakoby zachowanie się bohaterki było jednak grą, „grą” w szerszym sensie, grą nerwów, pokazem hysterii. Nie, duchy, zwidy, Jasieniek z zaświatów — dla narratora to są „prawdy żywe”. Gdzież tu teatr, gdzie scena, gdzie aktor?

B. Jest nie-widzem. Oto, powiada Opacki, narrator balladowy „staje się czymś na wzór głośno rozumującego d e t e k t y w a [...]” (38). Widz-detektyw? Jak pogodzić dwie tak różne role? Detektyw nie może, jak widz teatralny, siedzieć w krześle, poza sceną, musi ingerować w świat obserwowany, rozmawiać z ludźmi, ba, sam winien grać, inscenizować sytuacje, w których dojdzie do takich czy innych ujawnień. Opacki trwa z uporem przy koncepcji narratora-widza-detektywa; oto jego rozwiązanie:

„Jednym z biegunów rozwiązań w balladzie udratyzowanej staje się pozycja widza skrajnie naiwnego, który stara się »radzić« z widowni aktorom, co mają czynić [...]” (39).

Przyjmijmy w dobrej wierze, iż widz bardzo naiwny, np. widz-dziecko, może się w ten sposób zachowywać. Ale oto czytamy dalej, że tenże widz zaczyna na własną rękę... podreżyserowywać spektakl: „udziela on głosu postaciom” (49). Nie dość na tym. Zaczyna prowadzić „analizę informacji uzyskanych od świadków ubocznych” (47)! Tu już metafora Opackiego pęka w szwach. Cóż się bowiem dzieje? Widz wypada z roli widza. Nie może usiedzieć w krześle. Wbiega na scenę, kręci się między ludźmi (aktorami? postaciami?), zbiera informacje od jakichś „ubocznych świadków” — kimże oni są? Słowem, postępuje jak detektyw, jak nie-widz.

Obserwacje Opackiego ułożyłyby się w system spoisty, gdyby wykreślić „teatr” i wpisać w to miejsce „widowisko”. Przez „widowisko” proponowałbym rozumieć każdy spłot wydarzeń spontanicznych, naocznych, dających się zaobserwować i opisać. Widowisko jest tworzywem teatru i jednocześnie tworzywem ballady. Ma w sobie coś z inscenizacji, ale nie podlega regułom sztuki teatru. Mam na myśli takie sytuacje międzyludzkie, jak: ceremoniał zaślubin, uroczystość rodzinna, uczta dworska, przyjęcie dyplomatyczne, zabawa publiczna, sąd, samosąd, skandal, wypadek uliczny, rozruchy, turniej, pogrzeb, mecz, zajęcia uniwersyteckie itp. Narrator usytuowany w takim widowisku może być i widzem, i reżyserem, i detektywem, i sprawozdawcą. Ograniczenia, którym podlega jego pole obserwacji, mają charakter n a t u r a l n y, nie zaś ściśle teatralny. Zawsze widzimy jakiś pierwszy plan i domyślamy się planów drugich i trzecich; na to nie potrzeba „tła” kulis. Obserwujemy wydarzenia z boku, z tłumy, z ukrycia. Narrator tak pojmowany może, oczywiście, udzielać ludziom swoich „porad” i może zbierać informacje od świadków „ubocznych”. Jednym ze źródeł informacji jest dla niego plotka, cudzy domysł, obca wiedza-niewiedza; ballada nader często korzysta z frazeologii plotki, famy, „wieści”, która to czy owo „niesie”. Przykłady zebrał sam Opacki (zob. 36—37); szkoda, że na jawnie „plotkarski” charakter ballady nie zwrócił uwagi.

Bezsprzecznie, każdy typ widowiska ma w sobie pewien moment teatralności. Raz większy, raz mniejszy. Są widowiska o stałych, skodyfikowanych „partyturach”, które wyznaczają uczestnikom ściśle określone role: role-maski, role-kwestie, role-gesty. Msza, wesele ludowe, turniej rycerski. I są widowiska czysto spontaniczne, w których nie ma gotowych ról, każdy uczestnik jest sobą — jak w idealnym „kinie prawdy”. Bójka uliczna, żywiołowy wiec. Ballada korzysta z przeróżnych modeli widowiska. Zwróćmy jednak uwagę na doniosłą prawidłowość: ilekroć ballada

wpisuje się w model widowiska „z partyturą” bliską teatralnej, tylekroć dąży do złamania zasad danej „partytury”. Spontaniczność triumfuje tu nad „teatralnością”. Maski zostają zerwane.

Spójrzmy na *Rękawiczkę* Schillera w tłumaczeniu Mickiewicza. Oto odbywa się wielkie igrzysko, krwawy spektakl. Król, księżęta i panowie Rada oglądają walkę dzikich zwierząt. Na środku placu lew, tygrys, dwa lamparty. „Partytura” (uświęcona obyczajem) wyznacza role wszystkim uczestnikom widowiska. W chwili gdy „nadobna Marta” rzuca między zwierzęta swoją rękawiczkę i gdy domaga się, aby Emrod dowiódł swej miłości, wynosząc jej tę rękawiczkę z placu walki, „partytura” obowiązuje nadal. Marta gra pewną rolę i Emrod także będzie musiał zagrać pewną rolę. Nadal jesteśmy w „teatrze”, wciąż jeszcze nie mamy ballady. Wszystko zależy teraz od Emroda. Kochanek Marty musi wybrać: skoczyć albo nie skoczyć. Jeżeli skoczy „pomiędzy potwory”, podda się dyrektywom „partytury”. Jeżeli nie skoczy, złamie „partyturę”, ale złamie ją przedwcześnie: zostanie wprowadzicie bohaterem ballady, będzie to jednak „ballada o tchórze”. Skacz! „Śmiało rękawiczkę bierz”. W chwale wstępuje na krużganki. Marta szaleje z radości i dumy. Wciąż trwa „teatr”, wciąż nie ma ballady. Wszelako Emrod ma do podjęcia jeszcze jedną istotną decyzję. Może wręczyć rękawiczkę Marcie, przyjąć jej „dzięki”, zagrać swą rolę do końca. Przy takim rozwiązaniu tekst Schillera będzie nie-balladą: „obrazkiem” rodzajowym, opisem pewnego spektaklu. Rycerz może też rzucić w twarz kochanki tę nieszczęsną rękawiczkę i powiedzieć: „Pani, twych dzięków nie trzeba mi wcale”. Emrod, pamiętamy, zachował się w ten właśnie sposób. „Tak rzekł i poszedł, i więcej nie wrócił”. Spontaniczność reakcji bohatera zniweczyła całą teatralność widowiska. Rycerz zdecydowanie „wypadł z roli”. Zerwał maskę. Sobie i ko-chance. Dopóki obowiązywała „partytura”, dopóty Marta nie była kobietą złą, okrutną, pustą: ona jedynie grała niewiastę okrutną i złą. Był „teatr”. Marta zachowywała się jak persona dramatu, nie jak człowiek. W momencie zaś gdy rzucono jej w twarz rękawiczkę, nieoczekiwanie została „wyrzucona” z roli. Stała się człowiekiem. I oto czytelnik, wraz z narratorem-sprawozdawcą, sądzi ją jako człowieka.

Nie, świat balladowy nie jest kopią świata sceny teatralnej. A jeżeli niekiedy taką „scenę” udaje, to po to, aby w końcu wybuchł na niej pożar. Przykładem może być finał *Lilii*: skodyfikowany, niby-teatralny ceremoniał wesela kończy się katastrofą, jakiej żaden „scenariusz” weselny nie przewiduje. Kiedy czytamy w *Liliach*:

Wstrzęsła się cerkwi posada,
Z zrębu wysuwa się zrąb,
Sklep trzeszczy, głąb zapada,
Cerkiew zapada się w głąb.

— możemy fragment ten rozumieć również tak:

Wstrzęsła się sceny posada,
Z zrębu wysuwa się zrąb,
Sklep trzeszczy, głąb zapada,
Teatr zapada się w głąb.

Szanse liryki. Miejsce po narratorze epickim zajmuje dramat, żywioł widowiskowy, natomiast sam sposób prowadzenia narracji, a także sposób wypowiadania monologów przez postaci określa trzeci „partner”: liryka. Autorzy *Ballady* wyodrębniają cztery podstawowe cechy liryki. Po pierwsze — subiektywizm (O 52), nastawienie na nadawcę, przy czym nastawienie owo może ciążyć bądź ku ekspresji

uczuć, namiętności, podporządkowując monolog „dyrektywom mowy emocjonalnej” (O 58), bądź ku refleksji intelektualnej, która o tyle reprezentuje „kształt” liryczny, o ile rozpoznajemy ją jako „nie-epikę” i „nie-dramat”, tj. „nie wnosi informacji epicko czy dramatycznie wartościowych, nie posuwa naprzód toku akcji” (58). Po drugie — „uczulenie muzyczne” ballady (O 61), śpiewanej przecież niegdyś i obecnej także dziś w repertuarze wielu piosenkarzy estradowych, poszukującej więc zarówno czytelnika jak i słuchacza. Po trzecie — poetyckość, nastawienie na sam tekst, autonomizacja słowa; tu trzeba powiedzieć, iż mechanizm poetyckości ballady analizuje Opacki (zob. 65—72) ze znakomitą wprost wyczuciem estetycznej urody języka; jest nie tylko badaczem wiersza, ale i, co bardzo ważne, autentycznym miłośnikiem sztuki słowa! Po czwarte wreszcie — sytuacyjność, tj. częsta redukcja fabuły epickiej do jakiejś jednej sytuacji bohatera (Z 156).

Ocena szans liryki w strukturze gatunku jest tu ambiwalentna. Z jednej strony liryzacja ballady oznacza transformację „ballady epicko-liryczno-dramatycznej w utwór wyłącznie liryczny” (Z 164), a — czytamy w innym miejscu — „Większe wzmoczenie żywiołu lirycznego ballady wyprowadza już ją właściwie poza granice gatunku” (119). Z drugiej strony natomiast liryka może balladę odrodzić. Oto dziś, stwierdza Zgorzelski, rośnie nam nowa, „wyłącznie liryczna generacja balladowa”. „Jej też wróżyć wypada w przyszłości, która staje się już dniem dzisiejszym, rolę głównego nurtu w dalszych dziejach gatunku [...]” (172).

Liryka niszczy strukturę ballady — liryka tworzy strukturę ballady. Jest to sprzeczność; chcę wykazać, iż jest to sprzeczność pozorna; polemizując z autorami obu rozpraw, będę starał się we wnioskach końcowych przyznać im rację.

Jak wspominałem na wstępie tej recenzji, każdy rodzaj literacki wnosi do struktury synkretycznej, wielorodziejowej, nie tylko własne cechy, ale także własne antynomie. Autorzy *Ballady* dostrzegają w epice i jedno, i drugie. I osobliwości „kształtu” epickiego, i wewnętrzne sprzeczności w tym „kształcie”. (Prowadzi to do nader ważkich rezultatów interpretacyjnych.) Natomiast w liryce zdają się widzieć wyłącznie zbiór „cech”, które rzekomo współistnieją bezkolizyjnie. Tymczasem tak nie jest. Rodzaj liryczny odznacza się ewidentną kolizją „nastawień”, mianowicie nastawienie na nadawcę „kłóci się” tu z nastawieniem na tekst. Mowa emocjonalna przeciwstawia się mowie poetyckiej.

(Owo „skłócenie nastawień” skłócało kiedyś, a i nadal skłóca, całe szkoły metodologiczne wiedzy o literaturze. Ileż namiętnych ataków przeprowadził formalizm rosyjski na koncepcję sztuki słowa jako „mowy uczuć”! ileż manewrów obronnych wykonali teoretycy „emocji” poetyckich!)

Nastawienie na tekst, o czym wspomina Opacki, daje słowom w wierszu autonomię. Nastawienie na nadawcę, o czym już Opacki nie wspomina, autonomię tę „rozbraja”, niszczy, pogwałca. Słowo autonomiczne zatrzymuje na sobie uwagę odbiorcy, staje się „nieprzezroczyste”. Słowo mowy emocjonalnej, odwrotnie, „przezroczyscieje”, nie dla rzeczywistości przedstawionej wprawdzie, jak to się dzieje w epice, lecz dla uczuć podmiotu wypowiadawczego. Inaczej mówiąc: tekst podległy funkcji poetyckiej istnieje na prawach, przede wszystkim, przedmiotu — tekst będący ekspresją uczuć funkcjonuje na prawach, przede wszystkim, znaku.

Dlatego „kolizja nastawień” jest istotnym momentem w strukturze ballady? Dlatego że „wzmoczenie żywiołu lirycznego”, o którym pisze Zgorzelski, nie ma charakteru wyłącznie ilościowego, ma charakter także jakościowy. „Wzmógł się żywioł liryczny” — to jeszcze nic nie znaczy; w samym żywiole, „w środku”, mogło zwyciężyć nastawienie na nadawcę i mogło dojść do głosu nastawienie na tekst. Jak się zdaje, tylko pierwsze z nastawień zagraża „balladowości” ballady. Mowa uczuć

jest niebezpieczna dla epiki. Sprowadza fabułę do roli pretekstu; wydarzenia liczą się o tyle, o ile prowokują wylew emocji. Subiektywizacja monologu jest zarazem groźna i dla widowiska. Narrator-detektyw, który krąży po zakamarkach własnej psyche, miast mieć oczy otwarte na to, co się dzieje w otaczającym go świecie, nie jest dobrym detektywem. Jeżeli zatem „wzmoczenie żywiołu lirycznego” pojmować jako wygraną nastawienia na nadawcę, wówczas bez zastrzeżeń można przyjąć tezę Zgorzelskiego, iż taki właśnie liryzm (nie zaś „liryzm w ogóle”) wyprowadza balladę poza jej granice genologiczne. Ten liryzm, istotnie, zabija. Natomiast drugie z nastawień, nastawienie na tekst, w żaden sposób gatunkowi zagrozić nie może — i „nie chce”, a choćby się wznagało po granice kunsztu, aż do wyżyn wirtuozerii językowej, ballady przeciw w „nie-balladę” przeistoczyć nie jest w stanie. Może natomiast, owszem, zrodzić nowy typ ballady, ową „wyłącznie liryczną generację balladową”, jak pisze Zgorzelski. Trzeba podkreślić jednak, aby nikt nie miał wątpliwości, iż w grę wchodzi tutaj inny liryzm, w którym mowa emocjonalna została pokonana przez poetycką nadorganizację tekstu. Przykład: *Ballada od rymu* Mirona Białoszewskiego³. Inny przykład: *Wypadek prawdziwy* tegoż autora. Oto tekst:

dawniej obrywały się lodowce
teraz przyszła kolej na balkony
na rogu Wspólnej i Poznańskiej
przyjechał do niej

(rozwódka)
(40 lat)
(przeszło 40)

wyszli na balkon
oberwał się

z nimi

12 piętnaście
w nocy

takiego Romea i Julii jeszcze nie było
takiej Weronei

i zaraz oberwał się

drugi

na samej Wspólnej
też dwie (osób)
bo to po dwie
widocznie

i tylko na Wspólnej

tylę, że ten drugi
to nie balkon
a sama balustradka

— — — — —

nie wiadomo czy to zapowiada
to wszystko, czy to wszystko
zapowiadało te balkony⁴.

³ *Balladę od rymu* analizuje J. Sławiński w tomie *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1966.

⁴ M. Białoszewski, *Wypadek prawdziwy*. W: *Było i było*. Warszawa 1965, s. 57—58.

Wypadek prawdziwy mieści się w tradycyjnej poetyce ballady. Jest zapisem wydarzeń, które nie są wprawdzie po epicku wydłużone w czasie, ale są po epicku paralelne. Gdyby oberwał się jeden balkon, opowieść Białoszewskiego byłaby nieciekawa i „nieballadowa”. Rzecz w tym, że po pierwszym balkonie oberwał się zaraz drugi, że na obydwu stały po dwie osoby („bo to po dwie / widocznie”), że zdarzył się ten — podwójnie podwójny! — wypadek na tej samej ulicy. Opowiadacz nie rozumie mechanizmu opowiadanych wydarzeń. Nie wie, co się za czym kryje, gdzie tkwią przyczyny, gdzie skutki. Usiłuje swą niewiedzę uporządkować w pewien system irracjonalny, bliski romantyczno-balladowej „cudowności”. Być może tak już w świecie jest, że coś się musi pod kimś raz po raz oberwać. Np. dawniej obrywały się lodowce. Teraz przyszła kolej na balkony.

Ballada Białoszewskiego stanowi także zapis widowiska. Nie spektaklu; analogie z teatrem prowadzą do zaprzeczenia teatralności: „takiego Romea i Julii jeszcze nie było”. Mowa o wypadku prawdziwym. Obowiązują nadal, jak w *Romantyczności* Mickiewicza, „prawdy żywe”. Sam zaś zapis ma coś z plotki, coś z notatek reporterskich, coś z milicyjnego protokołu:

(rozwódka)
(40 lat)
(przeszło 40 lat)
12 piętnaście
w nocy
też dwie (osób)

Liryzmu emocjonalnego tutaj nie ma. Opowieść jest natrętnie aemocjonalna. Dygresje narratora służą albo dramaturgii wiersza (refleksja o Romeo i Julii), albo podkreślają epickość zdarzeń (refleksja o dwóch balkonach i o dwójkach osób). A przecież *Wypadek prawdziwy* należy bez wątpienia do nowej generacji ballad; rozpoznajemy w nim — charakterystyczne dla nowej liryki — typy operacji językowych.

Słowa analizowanego wiersza egzystują jak gdyby na granicy dwóch światów. Potoczne, notowane „byle jak” obsługują fabułę i widowisko i jednocześnie organizują wymianę znaczeń, która już ani epice, ani żywiołowi dramatycznemu nie służy. Służy sobie, własnej, ściśle już poetyckiej autonomii. Zwróćmy uwagę na mikrodialog takich oto sformułowań:

teraz przyszła kolej [...]
przyjechał do niej
(przeszło 40)

Słowo „przyjechał” samowolnie, ponad sprawozdaniem narratora, łączy się ze słowem „kolej”; słowo „przyszła” nadaje frazeologizmowi „przeszło 40 [lat]”, obok znaczenia „ponad 40 lat”, znaczenie nowe: „przeminęło 40 lat”. Aby nie było wątpliwości, że gra znaczeń odbywa się istotnie wokół pola wyrazowego z hasłem „iść”, Białoszewski pisze zaraz: „wyszli na balkon”. Sensy słów „przyszła”, „przeszło” i „wyszli”, stłoczonych na niedużym odcinku wiersza, zaczynają, jak dziś mówimy, „migotać”. Analogiczny chwyt i efekt „migotania” uzyskuje autor w zakończeniu wiersza:

nie wiadomo czy to zapowiada
to wszystko, czy to wszystko
zapowiadało te balkony

Jak w nowej liryce: świat przedstawiony coraz więcej znaczy (u Białoszewskiego — „zapowiada”), słowa coraz bardziej są, istnieją na prawach przedmiotów. Czytelnik przyuczony do innej konwencji reaguje na tego typu utwory gestem zniecierpliwienia: „nie rozumiem!” Bo też wiersz-przedmiot domaga się specyficznego rozumienia: rozumie się w nim sposób uporządkowania słów. A zatem to, jak został wykonany.

Zwróćmy jeszcze uwagę na grę nazw „Weroneja” i „Wspólna”. Jest szczególnie interesująca. Balkony obrywają się „na rogu Wspólnej” i „na samej Wspólnej”. Bo to widocznie, powiada narrator, może się lub powinno dziać „tylko na Wspólnej”. Trzy razy powtórzona nazwa „Wspólna” zaczyna wreszcie znaczyć tyle, ile słowo „wspólna” znaczyło pierwotnie. I teraz już nazwa ulicy okazuje się aktywnym czynnikiem wydarzeń! Balkony spadają wspólnie, ludzie na nich — też wspólnie. Działa magia nazwy! Oczywiście, „magia” słowa jest twórczym dowcipem, jak w większości tekstów Białoszewskiego. Ale nie przestaje być „magią”. Owa zaś wspólność, wielość, jednoczesność „scen balkonowych”, ich cała lawina („lawina” tkwi w „lodowcach”) każe mówić nie o nowej Weronie, lecz o „Weronei”, o eposie balkonowych lawin, bliskim „Odysei”.

Interpretacja ballady Białoszewskiego miała na celu wykazać szanse liryki w tym gatunku. Ale nie tylko. Była także próbą zwrócenia uwagi na dzisiejsze rozwiązania balladopisarskie, którym autorzy *Ballady* użyczyli bardzo mało miejsca. Tak np. Białoszewski, razem z Gajcym, Grochowiakiem i Baczyńskim, „pojawił się” na kartach omawianej książki jeden tylko raz. W przypisie (s. 165).

Edward Balcerzan

KRÓTKIE FORMY EPICKIE W BADANIACH LITERACKICH Z NIEMIECKIEGO KRĘGU JĘZYKOWEGO

Prace, które będą tu omawiane, traktują w zasadzie o noweli i tzw. *short story*, przy czym bądź nie przywiązują większej wagi do rozróżnienia pomiędzy nimi, bądź — jak rozprawa Ruth Kilchenmann — od rozróżnienia tego wychodzą zakreślając krąg swych zainteresowań w rozległej domenie narracyjnych form literatury.

Książka Hansa Hermanna Malmedego *Wege zur Novelle*¹ ukazała się w znanej serii „Sprache und Literatur”. Jest to nie tyle autonomiczne studium naukowe przedmiotu, co raczej krytyczny przegląd informacyjny nowszych prac poświęconych gatunkowi noweli i jego teorii w literaturoznawstwie niemieckim, przegląd sprobmatyzowany pod kątem założeń metodologicznych oraz stopnia ich owocności dla badań nad gatunkiem.

Punktem wyjścia jest, według autora, system pojęć dotyczących struktury i sposobu istnienia utworu literackiego, gdyż pozwala to obserwować cechy gatunkowe jako element ukształtowania dzieła zamiast je arbitralnie zakładać. Jakkolwiek wśród intelektualnych wierzycieli na pierwszym miejscu został wymieniony Nicolai Hartmann i dług zaciągnięty wobec jego *Estetyki* jest jawny, Malmede dostrzega równocześnie w fenomenologicznym pojmowaniu warstw dzieła elementy irracjonalizmu. Stwierdza, że zarówno właściwości owych warstw jak wzajemne stosunki

¹ H. H. Malmede, *Wege zur Novelle*. Stuttgart 1966. W. Kohlhammer.