

IRENEUSZ OPACKI

NARRATOR I ŚWIAT NIEZNANY

KSZTAŁT I FUNKCJE DRAMATYZACYJNE NARRATORA
W POLSKIEJ BALLADZIE EPICKIEJ *

1

Fabula *Rusałek* Ignacego Kułakowskiego (1829) mieści się całkowicie w granicach konwencjonalnych wątków rusańczanych ballad romantycznych. Nie stanowi też w najmniejszym nawet stopniu „wydarzenia artystycznego” w dziejach gatunku — ot, niezbyt udana przeróbka słynnej ballady Goethego *Erlkoenig*. O zachodzie słońca, gdy cała „wiejska drużyna” zeszała już z pól do domów, Halina z dzieckiem wraca do wsi. Ze całodzienna praca w polu była męcząca, kobieta postanawia skrócić sobie drogę przejściem przez zagon żyta. Ale w życie — oczywiście — przesiadują złośliwe rusałki, stworzenia kusicielskie, które szczególnie na działwę parol zagięły. Toteż ciąg dalszy wydarzeń toczy się zgodnie z oczekiwaniami nawykłego do rusańczanych obyczajów czytelnika: rusałki poczynają wabić dziecinę, która — nim strwożona matka zdołała przebiec żytni łąn — zmarła nieuchronnie, duszyczką swą powiększając grono płasających w zbożu rusałek.

Jest wszakże w tej banalnej balladzie fragmencik dla badacza balladowej struktury frapujący. Otóż w momencie, gdy znużona Halina podejmuje zamiar przejścia przez zboże, obiektywny dotychczas narrator, poprzestający na skromnej, epickiej funkcji, w miarę dokładnego relacjonowania wydarzeń — nieoczekiwanie traci panowanie nad sobą i podnosi ostrzegawczy lament:

Nie przechodź łąnku, nie przechodź żyta!
Smiałość niejeden przyplacił śmiałek!

* Odmienne w kilku miejscach, przede wszystkim zaś w zakresie przytoczonego materiału, wersja tego szkicu ukazała się w języku niemieckim w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” (t. 6, z. 2 (11), s. 72—107) pt. *Die Gestalt und dramatisierende Funktion des Erzählers in der polnischen epischen Ballade*.

Już żyto w kłosie, a w życie skryta
Gromada błędnych, strasznych rusałek!

Halina, jak wiemy, nie doceniła tego sympatycznego przejawu narratorskiej troskliwości i w żyto weszła. Nie doceniła — gdyż okrzyku po prostu nie usłyszała. Ba, nawet subtelnym uchem obdarzonych rusałek hałas ów ani na chwilę nie przepłoszył, choć pora była cicha, tak cicha, że nieomal można było usłyszeć „kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła”. Nie mamy wszak powodu nie wierzyć narratorowi, gdy zapewnia: „A w życie c i c h e s ły c h a ć s z e p t a n i e”. Co więcej — narratorowi ani przez myśl nie przejdzie, że mógłby być przez Halinę słyszany. Gdy zacznie wyrzekać na to, że w żyto weszła, ani przez moment nie ujawni zdenerwowania dziwaczną głuchotą bohaterki. Decyzję jej złoży na karb zgoła innych przyczyn:

Czy zapomniała? czy nielekliwa,
Że weszła w żyto w tak strasznej chwili?

Wolno więc sądzić, iż z góry wiedział, że daremnie wiażdła głosowe wyteża — skoro nie dziwi się, że skutku nie osiągnął. Ale czytelnika to dziwi, bo w tym kontekstowym zestawieniu słyszalności szeptu i niesłyszalności okrzyku panuje bezprzykładny brak logiki.

Nie logiki wszakże „zdrowego rozsądku” oczekujemy od strukturalnych zabiegów w dziele literackim, przywykliśmy do tego, że takie „nielogiczne” konstrukcje pełnią w literaturze bardzo określone i bardzo celowe funkcje. Miast więc dziwić się — lepiej zapytać o strukturalny sens tego daremnego okrzyku, o to, jakim tendencjom balladowego gatunku poezji daje on świadectwo. A balladę Kułakowskiego, dostatecznie mizerną i dostatecznie banalną, by nie interesowała jako przedmiot godny sobie poświęconych rozważań — ale dostatecznie też konwencjonalną, by uznać ją za typową, oraz dostatecznie nieporadną, by uznać ją za zszywaną wyraziście, grubymi nićmi — potraktujmy jako punkt wyjścia dla dociekań nad zagadnieniem charakterystycznym dla epickiej ballady udramatyzowanej¹ w ogólności: nad zagadnieniem kształtu narratora w tej balladzie.

¹ Problematykę dramatyzacji utworu epickiego oparto o kategorie, proponowane przez I. Sławińską w rozprawie *O prozie epickiej Norwida* („Pamiętnik Literacki”, 48 (1957), z. 2, s. 479): 1. Podział na akty lub sceny, na jednostki oddzielone przestrzennie lub czasowo. Konstrukcja zamkniętych i konkretnych całości-wizji. 2. Ukazanie postaci wyłącznie od zewnątrz: w geście, ruchu, kostiumie, słowie-cytacie. 3. Teatralizacja słowa: dialog, monolog postaci, tekst poboczny jako podstawa struktury słownej; oparcie o sytuację i gest, stylizacja na wypowiedź ustną. — Uwzględniono tylko te aspekty dramatyzacji, które

Wśród wielu wyrywkowych sądów — bo dotychczas brakuje pełniejszego, teoretycznego opracowania zagadnienia² — wypowiedzianych na temat kształtu narratora w balladzie, na czoło niewątpliwie wysuwa się sąd o jego „naiwności”, formułowany w charakterystycznym kontekście: „[...] prymitywna naiwność postawy narratora, który w surowy i na pozór nieskładny sposób relacjonuje zdarzenia wykraczające w swym znaczeniu poza krąg jego możliwości interpretacyjnych”³.

Nie chodzi o podważanie tego sądu, który zresztą w najnowszych badaniach nad balladą polską nie ma charakteru znormatywizowanej reguły gatunkowej, lecz jest określeniem jednej z licznych tendencji⁴, zrelatywizowanej zazwyczaj historycznie, łączonej z konstrukcją narratora w balladach romantycznych, na ludową modłę tworzonych.

Chodzi natomiast o to, że zagadnienie „naiwności” narratorskiej wydaje się wykraczać daleko poza granicę „narratora nieinteligentnego”, wydaje się stanowić regułę szerszą, dla której kształt opowiadacza o nazbyt ograniczonej pojemności szarych komórek jest tylko jednym z rozlicznych wariantów. Choćby w *Rusałkach* Kułakowskiego; tutaj na pewno nie można powiedzieć, że zdarzenie przekracza możliwości interpretacyjne narratora: wszak z groźnych perspektyw czynu Haliny w pełni zdaje on sobie sprawę, zanim jeszcze czyn ów został zrealizowany. A jednak sprawia równocześnie wrażenie narratora naiwnego. Postępowanie Haliny zaskakuje go i skłania do naiwnego okrzyku — naiwnego, bo przecie narrator z góry wie, że bohaterka go nie usłyszy.

Warto więc ów komunał o „naiwności” poddać egzegezie — być może, egzegeza ta doprowadzi do nieco choćby szerszego sprecyzowania zasad i funkcji zjawiska „narratorskiej naiwności” oraz pozwoli na

wiązają się z kształtem narratora (stąd brak np. problematyki dialogów). Silniejszy natomiast nacisk położono na zarysowanie sylwetki narratora, tych jej elementów, które warunkują dramatyzację rzeczywistości, choć „same w sobie” dramatyzacją nie są, a nawet rozbijają kondensację narracji przedmiotowej, udramatyzowanej (np. konstrukcja „napięć odbiorczych widowiska”, która nie jest czynnikiem dramatyzującym w sensie „struktury własnej”, lecz tworzy „kontakt odbioru teatralnego”, co w skutkach wpływa na dramatyzację rzeczywistości). Mówienie o ukazywaniu postaci w geście i kostiumie możliwe jest tylko przy przyjęciu Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego; ona też tkwi w zapleczu rozważań.

² Szkicowy zarys zawarty jest we fragmencie *Wstępu Cz. Zgorzelskiego do antologii Ballada polska* (Wrocław 1962, s. XX—XXII); rys historyczny zagadnienia przynosi praca I. Opackiego *Ewolucje balladowej opowieści* (Lublin 1961).

³ Zgorzelski, op. cit., s. XXII.

⁴ Zob. Zgorzelski, tamże.

ujrzenie poprzez to wąskie okienko zagadnień, związanych z całością balladowej struktury w jej odmianie epicko-dramatycznej⁵.

3

Oto przykładowy łańcuch narratorskich wyznań, ciągnący się przez dzieje ballady od romantyzmu po międzywojenne 20-lecie:

Kto jest dziewczyna? — *ja nie wiem.*

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1822)

I już *nie wiem* — co dalej.

(Odyniec, *Wesele*, 1828)

A w końcu... *nie wiem* już o tem.

(Spasowski, *Pancerny*, 1828)

Nie wiem, czy pieśni treść zrozumiała,
Czy też gościowi nierada?...

(Berwiński, *Tajemnica*, 1841)

Legenda czy prawda — *ja nie wiem.*

(Jankowski, *Ballada ze Strachów*, 1897)

Nikt nie wiedział od wieka,
Zadna dusza nie zgadła,
Czy traf ścigał ród króla,
Czyli klątwa nań padła.

(Staff, *Ballada o róży nieznannej*, 1914)

Co było potem? *Nie wiem sam.*

(Tuwim, *Ballada o śmierci Izaka Kona*, 1915)

Nie wiadomo, kto w nich mrugał, ale już nie człowiek!

(Leśmian, *Płta*, 1920)

I *nikt nie wie*, gdzie poszli, co robili, gdzie byli

(Słoński, *O tym jak się spowiadał Hołoda*, 1922)

Czyją murzyńska panna była żoną?

i czy jako królowę, czy czarownicę ją spalono —

— *nie dowiedzieć się nigdy*, bo tkacz zamknął do skrzyni
tkaninę skończoną.

(Iłakowiczówna, *Batikowa ballada*, 1926)

⁵ Przy konstruowaniu problematyki „dramatyzacyjnego aspektu narratora” szczególnie pomocne były uwagi Sławińskiej z rozdziału cyt. pracy o Norwidzie, zatytułowanego „Perspektywa narratora”, a także rozprawa M. Jasińskiej *Narrator w powieści* („Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1962, t. 4, z. 3).

Wyznanie narratorskiej niewiedzy, które uzyskało postać niemal wariacyjnej formuły słownej, nie zawsze wynika z wąsności horyzontów interpretacyjnych narratora. Jawi się również jako wynik nieznamomości faktów, jako wynik fragmentarycznego tylko zetknięcia się z relacjonowaną rzeczywistością; szczególnie wyraźne jest to wtedy, gdy narrator przyznaje się do nieznamomości dalszego toku wydarzeń (cyt. ballady Spasowskiego, Tuwima, Iłakowiczówny).⁶

Temu wyznaniu niewiedzy towarzyszy drugi nawyk balladowej narracji:

Na szlaku słyhać tętent podkowy,
Widać, że szlakiem *ktoś* jedzie.

(S p a s o w s k i, *Pancernu*, 1828)

Wtem zatoneły drewniane gałki,
Coś zaważyło w niewodzie

(B o r k o w s k i, *Królowa toni*, 1834)

Młodzieniec *nieznany*
I pyłem odziany
Nadchodzi i słycha zdziwiony.

(J a ś k o w s k i, *Ballada jakich wiele*, 1838)

Coś w zielonej murawie
Wzniosło główkę nad ziemię maleńką —

(M a g n u s z e w s k i, *Rezeda*, 1840)

Stał przy cysternie *jakiś* wędrowiec

(U j e j s k i, *Rebeka*, 1852)

Do wrót domu po kryjomu
Podszedł *ktoś* i stawa.

(J a ś k o w s k i, *Pod wrotami*, 1876)

I rycerz na koniu przesadził w lot mury,
Coś tulił w swych ramion uścisku...

(G l i Ń s k i, *Kniaziowa*, 1901)

Nagle chwyciły ją ramiona
Czyjeś — żelaznej mocy...

(C i e p l i Ń s k i, *Trujące kwiaty*, 1912)

⁶ Wiąże się to z faktem, że narrator jest świadkiem tylko pewnej części wydarzeń, co rzutuje na konstrukcję akcji balladowej, ukazanej zazwyczaj od razu w punkcie kulminacyjnym, przy czym ekspozycję przynoszą wypowiedzi postaci lub — rzadziej — skrótowa informacja narratora, zaczerpnięta od „świadków”. Zagadnienie to szerzej omawiam w pracy *Teoria polskiej ballady artystycznej*, złożonej do druku w edycji *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, pod red. M. R. Mayenowej.

A nad nimi *ktoś* daleki i mężny
stał, we skrzydłach, we zbroi, orężny.

(H u s a r s k i, *Ballada zbójnicka*, 1922)

Ta skłonność do nasycania narracji słownictwem ujawniającym nie-rozeznanie w sytuacji, jak słowa nieokreślone: *ktoś*, *coś*, *jakiś*, *czyjś*, *nieznany*, *dziwny*, *tajemny* — przeradza się niekiedy w zabiegi szersze, również dające wyraz enigmatycznemu kształtowi obserwowanego świata dla narratora. Przykładem może tu służyć balladowa twórczość Leśmiana, w której — z jednej strony — daje się zaobserwować tendencję do wprowadzania nowotworów „niedookreślonych” (typu *zmora-niezmora*) i określeń tautologicznych (typu *stodoła się stodołi*, *Bóg boży-ścieje*), z drugiej zaś tendencja do wprowadzania refrenicznej „formuły zagadki”:⁷

A ty śpiewaj, śpiewulo —
A ty zgaduj, zgadulo!

(L e ś m i a n, *Mak*, 1920)

Rozmiar tej narratorskiej niewiedzy stanie się bardziej wyrazisty z chwilą, gdy ustawimy ją w kontekście znajomości prezentowanego w balladzie świata, ujawnionej przez postaci w niej działające:

A przy Bugu, u wybrzeży
Jakiś człowiek blady, bosy
Na wilgotnym piasku leży
[.]
Dziewcę drżące przybieżało:
— „Gdzieś ty, *Jaśku*, co się stało?”

(W o ł s k i, *Topielec*, 1847)

Do wrót domu po kryjomu
Podszedł *ktoś* i stawa.
[.]
Tylko stary dziad od fary,
Gdy się wpatrzył w lica,
Poznał swego pocziwego
Wioski tej dziedzica.

(J a ś k o w s k i, *Pod wrotami*, 1876)

I nagle krzyknął, zachwiał się,
Podparli go Ojcowie...
A co zobaczył, *sam tylko wie*
I Bogu tylko powie.

(K o n o p n i c k a, *Prześciczna Maud*, 1896)

⁷ Pisał o tym W. Kubacki (*Komentarz do Leśmiana*, „*Twórczość*”, 1949, z. 2).

Modre oczy cud-królowny,
 dwa boże gońce,
 Wyleciały na niebiosa,
 na złote słońce!
 Wyleciały jak orlice,
 śmiały mi loty,
 Utonęły w tarczy słońca,
 w jasności złotej!
 [.]
 „Mrok tajemnic mię otacza,
 groza bez końca:
 Tęsknię jeno a wyglądam —
 nie widzę słońca!
 Ślepe oczy ślę na błękit
 skargą daremną

(O s t r o w s k a, *Cud-królowna*, 1901)

Narrator wszędzie wie tu mniej niż bohaterowie ballad! W balladzie Wolskiego leżącemu nad Bugiem człowiekowi przydaje nieokreślony zaimek *jakiś* — i trzeba dopiero, by dziewczyna z wioski przybiegła i rozpoznała w topielcu „Jaśka”. W balladzie Ostrowskiej niewiedza narratora prowadzi do zwodzenia czytelnika na manowce: narrator sugeruje niedwuznacznie, że królowna patrzy w niebo (wszak jej oczy zestawiono z „orlicami”, apelując do popularnego określenia „orli wzrok”) — w finale zaś ballady okazuje się, że królowna jest niewidoma. Ale też trzeba, by ona sama to wyznała!

Fakty, które w cytowanych balladach wykraczają poza zakres wiedzy narratora są wszakże tego rodzaju, że nie można mówić w żadnym wypadku o tym, by przekraczały jego możliwości interpretacyjne. Są na to zbyt proste: kwestia rozpoznania jakiejś postaci, kwestia wiedzy o jej ślepotcie... Ujawniają brak rozeznania w zakresie obserwowanego świata, płynący z niedostatku informacji o nim, ujawniają „nieobycie” narratora z tym światem. I to nieobycie staje się podstawową przyczyną jego naiwności.

Ma ono równocześnie ważne znaczenie dla struktury tych ballad. Zachwianie epickiej pozycji narratora, które nastąpiło wskutek odebrania mu atrybutów klasycznie epickiej „wszechwiedzy” — co więcej, silnie i bezpośrednio akcentowanie niewiedzy, nieznanomości świata, o którym się mówi — przebudowuje epicki „układ sił” między narratorem a światem przedstawionym. Narrator przestaje nad tym światem panować, poruszać się w nim swobodnie. Staje się elementem w pewnym sensie mu podległym: wszak bohaterowie ballad wielokrotnie wiedzą go przewyższają, zakres narratorskiego rozeznania jest ściśle uzależniony od tego, co mu „powiedzą” postaci!

Prowadzi to do daleko jawniejszej niż w typowym utworze epickim autonomizacji świata przedstawionego. On zaczyna rządzić przebiegiem narracji, on wyznacza problematykę narracji. W tym miejscu ballada mocno się zbliża do zasad budowy świata w dramacie, w którym na plan pierwszy wysuwają się skonstruowane postaci, uniezależnione od narratora. Narrator staje się czynnikiem podrzędnym, podrzędnym przede wszystkim dlatego, że z racji braku dostatecznej wiedzy nie jest w stanie udzielić czytelnikowi pełnej, interpretującej i odpowiedzialnej informacji o przekazywanym obrazie świata. Świat ten mówi „sam za siebie”, przyznawanie się bezpośrednio narratora do niewiedzy jest równocześnie skupianiem uwagi czytelnika na świecie przedstawionym, jest próbą bezpośredniej konfrontacji odbiorcy z tym światem — jak w dramacie. Narrator staje się tu tylko pośrednikiem-lustrem między czytelnikiem a światem przedstawionym, lojalnie czytelnika uprzedzając, by mu za bardzo nie ufał, by zdawał sobie sprawę z możliwych nierówności odbijającej tafli.

Nic też dziwnego, że ballada udratyzowana chętnie kroczy w dwu kierunkach skrajnego ograniczenia roli narratora. Kierunek pierwszy — to ścieżynka, wiodąca ku balladzie-pantomimie, w której narrator nie wypowiada ani jednego słowa interpretującego czy wyjaśniającego rzeczywistość, lecz ogranicza się do „czystego sprawozdania” z przebiegu wydarzeń, do przekazania informacji o kostiumach i gestach postaci. Zamienia się w narratora-lustro, odbijające swą powierzchnią obiektywny, zewnętrzny wygląd zjawisk, który ma przekazać pełnię znaczenia intrygi; gdy zaś — jak w *Dziwach* Zmorskiego (1841) — obserwowane fragmenty akcji nie przynoszą motywacji wydarzeń, narrator nie czyni prób jej „domyślenia”, przekazuje „nagie”, nie wyjaśnione i nie powiązane ze sobą wyimki toku wydarzeń⁸, czytelnikowi pozostawiając sprawę ich „domyślnego” powiązania. Funkcja zaś słowa staje się — w kontekście rozlicznych funkcji słowa w poezji — skrajnie ograniczona, zacieśniona niemal wyłącznie do przekazywania informacji „rzeczowej”:

Pan młody na łożu leży:
 Z serca szczerą krew mu bieży,
 Rękoma po łożu chwyta,
 Pierśmi robi, zęby zgrzyta,
 [.]
 Przy nim krwią zbroczona
 Stoi młoda żona

(Z m o r s k i, *Dziwy*, 1841)

⁸ Stąd wyraziście wkrada się tu opozycja „akt — antrakt”, oparta o „przerwy czasowe”, w których opuszczeniu ulegają pośrednie fazy wydarzeń.

Ścieżynka druga wiedzie ku pełnej eliminacji narratora, ku balladzie monologowej i dialogowej. Naówczas wszystko — intryga, sceneria, charakterystyka wewnętrzna i zewnętrzna postaci — wpisane zostaje w kwestie przez postaci wypowiedane:⁹

— „Synu mój! synu! czemu od rana
Jesteś tak smutny? twarz obłąkana,
Miecz krwawą splamiony skazą?”

— „O matko! syn twój zabił sokoła,
Dlatego dzisiaj twarz niewesoła,
Dlatego we krwi żelazo”.

— „Synu mój! synu! po twym sokole
Nie miałbyś takich zgryzot na czole?
I miecz nie taki czerwony?”

— „O matko! matko! zabiłem konia!
[.]

— „Synu mój! synu! źleś się obronił;
Może byś po twym koniu lzy ronił,
Bładości inna przyczyna?”

— „O matko! matko! ojca zabiłem!
[.]

— „Synu mój! synu! w czarnej żałobie
Została matka, i cóż po sobie
Zostawi matce zabójca?”

— „O matko moja! o matko miła!
Przekleństwo tobie! tyś mnie namówiła,
Żem zabił ojca”.

(S ł o w a c k i, *Ballada z Marti Stuart*, 1830)

W przeciwieństwie do *Dziwów* Zmorskiego — narrator nie pojawia się tu ani razu, pełny ciężar poinformowania czytelnika o intrydze niosą w tej prokuratorskiej balladzie postaci biorące udział w dialogu. Dialog przekazuje informację o dramatycznych rekwizytach (skrwawiony miecz), o wyglądzie zewnętrznym postaci. Dialog też — uwypuklając tym razem nie tylko bezpośrednie znaczenia warstwy słownej — czyni zbędnym jakikolwiek komentarz narratorski. Opozycyjne starcie retorycznej na sposób sentymentalny frazy składniowej, przekazującej emocjonalny, życzliwością nacechowany stosunek matki do syna, nasycenie jej wypowiedzi słownictwem „miękkim” („synu mój”, „synu mój miły”), starcie się tego z prokuratorskim chłodem logicznego roz-

⁹ Por. analizę pierwowzoru — słynnej szkockiej *Ballady o Edwardzie* — w książce G. H. Geroulda, *The Ballad of Tradition*, 1957.

wijania pytań „śledczych”, demaskujących wykrętne odpowiedzi syna (znamiennie: „źleś się obronił”) stwarza pełny portret chłodnej, wyrafinowanej intrygantki, przygotowując grunt pod końcowe oskarżenie, wypowiedziane przez syna. Ta sama emocjonalna inkantacja wypowiedzeń syna, rozwijanych na zasadzie symetrii w stosunku do kwestii wypowiedzianych przez matkę, rzucona zostaje na tło jego rzeczywistej miękkości (wszak do ostatniej chwili chce matce zaoszczędzić oskarżenia, chce w milczeniu przyjąć cały ciężar na siebie) uzyskuje całkowicie odmienne znaczenie. W obliczu intrygi tak skomplikowanej psychologicznie jakikolwiek komentarz niezorientowanego narratora jest całkowicie zbyteczny — toteż zostaje on wyeliminowany w pełni.

Nie te dwa jednak rozwiązania skrajne, wynikające z usytuowania balladowego narratora w pozycji człowieka niezorientowanego, bezradnego wobec ukazywanej rzeczywistości, nas tu interesują. Chodzi głównie o te wypadki, w których niewiedza narratora staje się elementem wygrywanym bezpośrednio w strukturze ballady epickiej, w których staje się ona elementem strukturalnie znaczącym i owocnym, w których nie ograniczenie i eliminacja, ale właśnie eksponowanie pozycji narratora, akcentowanie elementów i konsekwencji jego niewiedzy staje się ważnym czynnikiem kompozycji balladowej. Chodzi o odpowiedź na pytanie: czy i dlaczego niewiedza narratora w epickiej balladzie dramatyzowanej jest elementem wartościowym?

4

Ballada — gatunek, który łatwo ulegał uschematyzowaniu nawet w strukturalnych drobiazgach — wytworzyła w swej historii jeszcze jeden schemat-formułkę, towarzyszącą sygnalizowaniu w narracji pojawiania się zmian w istniejącym w danej chwili stanie rzeczy:

*Wtem, gdy wódkę pił z kielicha,
Kielich zaświstał, zazgrzytał*

(Mickiewicz, *Pani Twardowska*, 1820)

Wtem drzwi kościoła trzasły

(Mickiewicz, *Lilię*, 1820)

*Wtem z wesołością, ustrojeni w wieńce,
Waleczni nasi wracają młodzieńce.*

(Januszkiewicz, *Meliton i Ewelina*, 1821)

Wtem zatonęły drewniane gałki

(Borkowski, *Królowa toni*, 1834)

A wtem czóno z oddali

(Ossoryja, *Tonący*, 1844)

Wtem promyk niebieski wyleciał spod deski

(Ujejski, *Anty-Leonora*, 1849)

Wtem — z piosenką Schumana,

W kapeluszu na ucho,

Wchodzi postać nieznana

(Miron, *Ballada*, 1884)

I nagle krzyknął, zachwiał się

(Konopnicka, *Prześcizna Maud*, 1896)

Nagle chwyciły ją ramiona

(Ciepliński, *Trujące kwiaty*, 1912)

Wtem znów nadchodzi z dala

(Jasnorzewska, *O kacie Październiku*, 1922)

Słowa *wtem*, *nagle* sugerują — rzecz jasna — przede wszystkim nagłość ukazywania się nowego zjawiska w planie świata przedstawionego ballady. Ale nie tylko — zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę kolejny konwenans narracyjny:

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,

O niesłychane zjawiska!

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

Lecz, ach! dlaboga,

Cóż to za trwoga

Przerywa tańce w środku biesiady?

(Strzelnicki, *Królowa balu*, 1846)

Błysło — Boże! Czy to błysk sztyleta?

(Bałucki, *Ślub*, I wersja, 1862)

Lecz, o dziwy! pies pocziwy

Znów liże mu lica

(Jaśkowski, *Pod wrotami*, 1876)

Jasny Boże! Co się oto stało?!

(Tetmajer, *Ballada o Janosiku i Szalamonównie...*, 1905)

Lecz przebóg! Cóż to?

(Tetmajer, *Ballada o Cyganie*, 1910)

Hej, co za ruch? Czy sąsiad-druh
Zajeżdża w gość i wita?

(S t a f f, *Ballada o złotych kulach*, 1914)

— Kogo?! Tę Polkę z bufetu?!
Hospodi! Świat się przekreśli!

(T u w i m, *Piotr Piłsın*, 1914)

— mocny Bóg! —
grzebień jak lutnia rozbrzmiewa

(L e s z c z y ń s k i, *Turniej śpiewaków*, 1916)

Wielki Boże!... Ołtarz gorze!... Płonie obrus lniany!

(H u s a r s k i, *Ballada o organście*, 1922)

I kto by pomyślał,
i kto by w to uwierzył,
że będą oczy Inez
do wystrzału cel mierzyć?

(S z y m a ń s k i, *Ballada hiszpańska*, 1936)

Łańcuch słownych ekwiwalentów narratorskiego zaskoczenia i zdumienia wskazuje jawnie na inną jeszcze — obok wskazanego już „górowania” świata przedstawionego nad epickim opowiadaczem — cechę układu stosunków między narratorem a światem przedstawionym: na układ stosunków czasowych. Konstrukcja narratora w tego typu balladzie akcentuje aktualność obserwacji świata przedstawionego. Zanika tu epicki dystans czasowy między momentem opowiadania a prezentowaną przez narrację rzeczywistością, zanika zasada „opowiadania ex post”. Rozpoczyna się — by posłużyć się słowami Zgorzelskiego — „uwspółcześnianie przebiegu zdarzeń i wyprowadzanie wszystkiego na scenę, przed oczy czytelnika, w kategoriach rzeczywistości równoczesnej z narracją”¹⁰. Ballada powtórnie przyjmuje cechy dramatu, tym razem cechy rozwijania czasu: ciąglej „teraźniejszości”, w przeciwieństwie do typowo epickiej „przeszłości”. Bo tylko w takich kategoriach, w kategoriach aktualnego przeżywania i obserwowania wydarzeń mogą one narratora zaskoczyć.

Emocjonalne okrzyki narratora wskazują na jeszcze jedną cechę jego konstrukcji w balladzie dramatyzowanej. Dochodzi w niej do ramowej konkretyzacji jego osobowości. Nie jest to narrator abstrakcyjny. Jest to człowiek skonkretyzowany. Skonkretyzowany mniej lub więcej, wyposażony w mniejszą lub większą ilość cech osobowości własnej. Ale niektóre cechy stają się w balladzie powtarzalną, konstrukcyjną regu-

¹⁰ Zgorzelski, op. cit., s. XXI—XXII.

lą: te cechy, które można ująć w zespół rysów, charakteryzujących obserwatora z a a n g a ż o w a n e g o, a k t y w n e g o odbiorcą widowiska, którego „pochłania” tok oglądanych wydarzeń, który reaguje żywo i emocjonalnie:

Panno, Panno, czy nie strach?

(M i c k i e w i c z, *Ucieczka*, 1830—31)

O wojewodo, strzeż się ty,
Mężowie często ślepi!
Po nocy w ogień lecą émy...
Nad żoną czuwaj lepiej.

(J a n k o w s k i, *Żona wojewody*, 1892)

Nie biegnij, Kasiu, na łąki;
[.]
Nie chodź do leśnej gęstwiny!

(R y d e l, *Bajka o Kasi i królewiczu*, 1904)

I poszedł... Przebóg! Stój, nieszczęśliwy!
Chcesz samobójstwem zbyć się męczarni?

(C z e r w i e ń s k i, *Ballada karnawałowa*, 1881)

Czuwaj!!!... Tu deska... deska drewniana
I blacha zgrzyta!

(N i e m o j e w s k i, *Walcownia*, 1895)

Panie grafie, ulituj się córce!
Siwa broda na pierś ci opada,
i tyś także młody był...

Przez zamkowe ją wleką podwórce — —
ulituj się, panie grafie! biada!
wszak ci twoich to krew żył!...

(T e t m a j e r, *Ballada o Janosiku i Szalamonównie...*, 1905)

Podobnie jak w *Rusałkach* Kułakowskiego (1829) — i te rady nie zostały wysłuchane przez bohaterów ballad. Ujawniły jednak bardzo dla epickiej ballady udramatyzowanej ważną cechę narratora: ujawniły żywość, spontaniczność jego sposobu reagowania na tok obserwowanych aktualnie wydarzeń. Dzięki temu narrator urasta w tej — najtrwalszej spośród wszystkich dotychczasowych — odmianie ballady do roli czynnika, regulującego grę n a p i ę ć w balladowym świecie. Każde niespodziewane, zaskakujące wydarzenie, ostrzejszy skręt akcji zostaną wydobyte przez żywą reakcję narratora, który poczyna pełnić rolę rezonansowego pudła, „wygłośniającego” napięcia, tkwiące wśród czynników, konstruujących świat przedstawiony. Wskutek „stanu napięcia”,

istniejącego pomiędzy narratorem a światem przedstawionym oraz wskutek faktu, że narrator stanowi dla czytelnika „oczy”, przez które ten spoziera na prezentowaną rzeczywistość — narrator, żywo reagując na przebieg obserwowanych wydarzeń, staje się dla czytelnika przewodnikiem w sferze gry balladowych napięć, staje się dlań motorem przeżywania „emocji akcji”, czynnikiem, który dyktuje kanon recepcji ukazywanej fabuły, kanon aktualizującego oraz „emocjonującego” jej przeżywania.

I tutaj docieramy do jednej z najważniejszych wartości, jaką dla ballady reprezentuje zarysowany typ narratora. Narrator ten jest narratorem sensacyjnym, narratorem wprowadzającym i wyjaskrawiającym „emocję”. Tutaj rodzi się podstawowa strefa „barwności” ballady, jej atrakcyjności. Tutaj rodzi się wydobywanie na plan pierwszy gry napięć i niespodzianek. Tkwią one, rzecz jasna, w zautonomizowanej rzeczywistości przedstawionej. Ale ten fakt nie przesądza jeszcze o sensacyjności utworu, operującego tego typu rzeczywistością. Wszak te elementy sensacji mogą zostać zatarte, uniewyrażnione, zatuszowane, choćby bezbarwnością spojrzenia uniewrażliwionego na te aspekty rzeczywistości narratora. Tu w pełni okazuje się, jak ważnym jest on czynnikiem w konstruowaniu świata przedstawionego. Balladowy narrator wydobywa te elementy, reaguje na nie. I dlatego staje się podstawowym konstruktorem balladowej sensacji, staje się tej sensacji rękojmią.

5

Fakt, że narrator „wygłośni” elementy zaskoczeniowe, że obserwuje rzeczywistość aktualnie i że przemiany zachodzące w tej rzeczywistości zaskakują go — nie wyjaśnia wszakże wszystkiego. Zaskoczenie i jego narracyjny pogłos są bowiem skutkiem sposobu kontaktowania się narratora ze światem, skutkiem, który może wystąpić w pewnych określonych okolicznościach. Toteż warto przyjrzeć się uwarunkowaniom konstrukcyjnym narratorskiego „zaskoczenia”, warto i od tej strony poddać egzegezie cytowany niedawno komunał o „wyprowadzaniu wszystkiego na scenę”.

Przydługi łańcuch narratorskich rad, skierowanych do bohaterów ballad, zawierał — obok ujawnienia żywości reagowania narratora na obserwowane zjawiska — jeszcze jeden, niebagatelny tutaj, czynnik: rady te nie zostały wysłuchane. Jakby w ogóle nie były przez adresatów słyszane — choć, jak wykazała wstępna analiza fragmentu *Rusalek* Kułakowskiego, okoliczności nader sprzyjały słyszalności narratorskich okrzyków.

Wiedzie to myśl ku specyficznym okolicznościom, w których narracja jest prowadzona. Szczególnie, gdy połączy się to zjawisko z narratorską „naiwnością”. Ten krzyżący, ostrzegający pełni głosu narrator poczyna przypominać naiwnego, teatralnego widza, który — zafascynowany przebiegiem wydarzeń — co sił wykrzykuje w kierunku sceny „Hamlecie, uważaj, ta szpada jest zatruta!”. I choć panuje w teatrze cisza, jak makiem zasiał — Hamlet, oczywiście, nie reaguje na życzliwe porady, z galerii płynące¹¹.

Ten aspekt usytuowania narratora prowadzi ku wnioskowi zbyt daleko jednak sięgającym: prowadzi ku sugestiom „umowności” balladowej fabuły względem narratora — na wzór umowności teatralnego przedstawienia dla widza. Prowadzi ku sugestiom, jakoby w strukturze ballady zwierzały się dwa opozycyjne pod względem sposobu istnienia czynniki: „realny” widz i „umowna”, iluzyjna rzeczywistość przezeń obserwowana, reprodukowana przez aktorów, odgrywających z góry ustalony tekst.

Sugestie tego typu nie są w pełni nieprawne. Szereg ballad, w których występują cytowane „porady narratorskie”, istotnie skłania ku takiej interpretacji „wzorca konstrukcyjnego”.~~Dodatkowa, a wcale~~ bogatą podbudowę argumentacyjną przynosi też historia ballady, obfitująca w przykłady sięgania ku bezpośrednim motywom teatru — dość tu wymienić *Balladę Przysieckiego* (1921), osnutą wokół motywów *Makbeta* (ze znamionem: „W starym i pustym teatrze był dziwnej ballady początek”, „draperie kurtyny”), czy balladę Borońskiego *Szara dama* (1933), w której centralną postacią jest „mściwa Pani teatru”, fabuła w teatrze się rozgrywa, zaś narrator jest jednym z jego bywalców. Nie bez znaczenia jest też fakt, że bardzo liczna grupa ballad stanowi śpiewne wstawki w tekstach dramatycznych — by wymienić balladę z *Marii Stuart* Słowackiego (1830), *Pieśń Mołni* z *Halszki* Kraszewskiego (1835), Józefa Jankowskiego balladę z jednoaktówki *Strachy* (1897), balladę ze *Szklanej Góry* Sarneckiego (1897), z *Legendy Wyspińskiego* (1904), z *Zawiszy Czarnego* Tetmajera (1905) — co sprawia, że i tą, odmienną od poprzedniej, drogą wkrada się do tych ballad ścisły żywioł teatralny. Wszystko to w pełni uzmysławia, jak blisko

¹¹ W tym miejscu rysuje się wyraziście rola narratora w aspekcie widza. Tworzy on dla czytelnika „oczy widowni”, sam rolę „widza” odgrywa, zmuszając i czytelnika do przyjęcia tej pozycji. Wiąże się to z wyrazistością „wirtualnego czytelnika”, wpisanego w balladę — zagadnienie to jednak, zarówno istotne, jak i modne ostatnio w badaniach literackich, nie zostanie tu podjęte jako wykraczające poza ramy tego szkicu, dla którego kwestią istotną jest skutek postawy narratora dla świata przedstawionego w balladzie.

w swych dziejach ocierała się ballada o teatr — co nie przeszło bez śladów.

Nie należy wszakże wyprowadzać z tego wniosków skrajnych. Wypadki „przywoływania” teatru w balladzie, aczkolwiek dość częste, nie stanowią żadnej reguły. Ballady, opierające się o motyw teatru, były tworzone jednak w dość określonych okolicznościach (na przykład cytowana ballada Borońskiego została dedykowana „człowiekowi teatru” Juliuszowi Osterwie) i w określonym historycznie kontekście kulturowym — głównie w międzywojennym 20-leciu, kiedy teatr oddziałwał bezpośrednio nie tylko na balladę; zważywszy, jacy ludzie budowali wówczas życie teatru, fakt ten nie dziwi. Ale tym bardziej nie uprawnia to do upatrywania w teatrze zbyt dosłownie pojętego wzorca konstrukcji dla epickiej ballady dramatyzowanej.

Tym niemniej faktu pojawiania się ballad „uteatralizowanych” lekceważyć nie można. Warto więc postawić pytanie, dzięki czemu mogły one pojawić się w pewnych okresach życia gatunku jako jego pełnoprawny składnik. Warto zapytać, czy nie istnieje jakaś reguła ogólniejsza, dla której omówiony przed chwilą wariant jest jedną z możliwych realizacji, jest skrajnym wysnutciem wniosków z tej reguły. I tu miejsce na kolejny łańcuszek cytatów:

Rozpuściła na wiatr włoski
I łzami skropiła lica.

[.]

Wtem z lasu, gdzie dwór się bieli

(Mickiewicz, *Rybka*, 1820?)

Któż to tam leci, przemija lasek.
Przybywa do wrót i staje?

Patrzaj — na oczy światłość mu padła,
Miecz nosi męski u boku,
Lecz twarz niemęska, lecz twarz wybladła
I łzy niemęskie ma w oku.

(Kraszewski, *Pieśń Motni z Halszki*, 1835)

Ale któż tam w oddali
Po pniącej się fali
Zybkie czółno niewprawnie kieruje?
I w tak nagłej godzinie
Tak nieprędko tu płynie!

(Ossoryja, *Tonący*, 1844)

Z przydrożnej tratwy huknęli oryle,
Janek się wyrwał, choć łzy pod powieką...
Plusnęły wiosła i oto za chwilę
Zniknęły tratwy daleko... daleko.

(Ordon, *Z tematu ludowego*, 1869)

Róg dzwoni, koń parska, skowyczą ogary
I charty się wiją na smyczy.

Daleko — daleko gdzie bór ten sosnowy
Niezwiędłą zielenią się patrzy,
Brzmi trąbka myśliwska, róg dzwoni kniaziowy,
Wciąż cichszy, wciąż dalszy, wciąż rzadszy.

(Gliński, *Kniaziowa*, 1901)

Wszystkie zacytowane fragmenty ukazują rzeczywistość, skonstruowaną w oparciu o prawo perspektywy przestrzennej. Operują przedmiotami „bliższymi” i „dalszymi”, zaś od ich odległości ściśle uzależniona jest ostrość i szczegółowość ich widzialności. W *Rybce* Mickiewicza Krysia, usytuowana na planie „bliskim”, widziana jest dokładnie (wszak nawet łyż są widoczne!) — zaś odległy dwór został ukazany jako plama bieli. W *Tonącym* Ossoryi niewyrazistości sylwetki, w oddali płynącej na czólnie (a przedmioty bliskie widzialne są w detalach: „wzrok błędny, twarz zbladła”) towarzyszy uwyrażniające perspektywę przestrzenną przeciwstawienie słów okazjonalnych *tam* — *tu*.

Najwyraźniej rzecz ukazują zacytowane fragmenty ballad Kraszewskiego i Glińskiego, oparte o ruch przedmiotu przedstawionego w przestrzeni. W wypadku Kraszewskiego zarysowano dynamiczną perspektywę zbliżania się przedmiotu, od czego uzależniona jest jego widzialność. Początkowo przedmiot widzialny jest jako nieokreślona bryła poruszająca się — i dopiero po zbliżeniu się i oświetleniu dostrzegalne są detale stroju i twarzy. Odwrotnie w balladzie Glińskiego: początkowo widoczne są charty, wijące się na smyczy, słyszalne jest skowytanie ogarów i parskanie konia. Po oddaleniu się przedmioty te nikną, ustępując miejsca jedynie najgłośniejszym, z dala słyszalnym dźwiękom (rogu i trąbki), coraz bardziej cichnącym, aż do wyciszenia zupełnego (następny werset mówi: „Nieprędko te dźwięki znów w pieśń się ułożą — Na dworcu się cisza rozsiadła”).

Gdy spojrzeć na to zjawisko w aspekcie poszukiwania czynnika, który determinuje taki właśnie układ rzeczywistości przedstawionej — znów na plan pierwszy wysunie się postać narratora. Narratora, który jest obserwatorem skonkretyzowanym, potraktowanym pod pewnym względem „realistycznie”: jest on umieszczony w określonym przestrzennie miejscu obserwacji i to determinuje zarówno „plany widzialności” przestrzennej, jak i ostrość tej widzialności¹². A także — to bodaj najważniejsze dla snutych tu rozważań — przestrzenne stanowisko

¹² Dla tego zagadnienia bardzo istotne są teoretyczne uwagi Ingardena o tzw. „przestrzeni zorientowanej” w warstwie przedstawieniowej dzieła literackiego. Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 296 p.

obserwacyjne narratora ogranicza zasięg jego widzenia: narrator może mówić tylko o tym, co pojawia się w zasięgu jego pola widzenia.

Wszystko to wpływa ograniczająco na stan wiedzy narratora. Zdeterminowany polem swojej obserwacji narrator nie wie, co się poza nim dzieje:

Poszły drużki — puknął *ktoś* w okienko;
Ona wyszła — łyzy fartuszkim ściera
I na Stacha żałośnie spoziera

(Bałucki, *Zaślubiny*, 1874)

Nocami *ktoś* pod oknem szeptał krótkie hasła,
. Potem stapał po schodach i drzwi jego szukał...

(Przysiecki, *Czarny brylant*, 1921)

Uzależnienie wiedzy narratora od jego stanowiska obserwacyjnego jest tu widoczne wyraziście: nieokreślone staje się to, co znajduje się poza zasięgiem jego wzroku. Wystarczy jakakolwiek przeszkoda, przesłaniająca widok — a rzecz nabiera od razu wymiarów nieokreślonych, obserwacja wzrokowa zostaje zastąpiona przez wymiar dźwięków:

— *dźwięk podkowy*,
Brytan, jakby głosu nie miał,
Zawył z cicha i oniemiał.

Skrzypnęły dolne podwoje,
Stąpa *ktoś* w przysionkach długich
I *otwiera się* drzwi troje,
Troje drzwi jedno po drugich.
Wchodzi *jeździec cały w bieli*
I usiada na pościeli.

(Mickiewicz, *Ucieczka*, 1830—31)

Teraz już jasne się staje, dlaczego przy przypatrywaniu się sylwetce narratora uparcie nasuwała się metafora „widza teatralnego”. Jasne też się staje, dlaczego w pewnych okolicznościach historyczno-kulturowych mogła pojawić się ballada, przywołująca bezpośrednio świat teatru. Stworzył tę szansę kształt narratora o realistycznie potraktowanym systemie obserwacji, który w konsekwencjach doprowadził do zbliżenia zasad ukształtowania świata przedstawionego w balladzie z zasadami kształtu teatralnej sceny: jej wieloplanowości i głębi, efektów wzrokowych i dźwiękowych jako systemu przekazywania zdarzeń w zależności od tego, czy toczą się na scenie, czy w planie zakulisowym¹³.

¹³ W balladzie zjawisko kroczy niekiedy dalej: narrator spogląda na rzeczywistość „oczyma postaci”, co wiedzie ku przedstawieniom uliryzowanym. Mamy wów-

Jasne też się staje, dlaczego balladowy narrator tak często bywa przez rozwój wydarzeń zaskakiwany; jasne wtedy, gdy rzecz ujmie się na tle zjawisk, wiążących się z konstrukcją balladowej akcji.

Wszak akcja to łańcuch wydarzeń, wynikający z opozycyjnego działania d w ó c h co najmniej „sił przeciwstawnych”. Usytuowanie zaś narratora sprawia, że nie widzi on wszystkich składników toku wydarzeń, lecz widzi tylko jeden z dwóch planów akcji: plan, wiążący się z tą „siłą opozycyjną”, która pozostaje w zasięgu jego widzenia. Następuje skutek tego charakterystyczny dla ballady, a mocno ją zbliżające do zasad konstrukcyjnych dramatu, „okaleczenie akcji”. Narrator staje się świadkiem dziejów jednej z dwóch sił w akcji walczących ze sobą — drugą zaś obserwuje tylko w tych momentach, w których ściera się ona bezpośrednio z pierwszą, obserwowaną. Skutek tego cały system akcji zostaje rozcięty na dwa plany — plan, nazwijmy to metaforycznie, „sceniczny” i plan „zakulisowy”. Plan „zakulisowy” jest dla narratora „niewiadomą” w tym równaniu akcji — zważmy, że jest to niewiadoma, ukrywająca cały szereg działań drugiej „siły opozycyjnej”, działań, przygotowujących kolejne starcie bezpośrednie antagonistów. I tu właśnie rodzi się „gra zaskoczeń” — ukryta przez pewien czas poza zasięgiem wzroku „siła opozycyjna” może wkroczyć w momencie najmniej spodziewanym i z najmniej przewidywanymi atrybutami walki. I w tej dopiero chwili narrator ją dostrzega — nie dziwne, że daje wyraz swemu zaskoczeniu.

I tu powstaje zjawisko, niezmiernie charakterystyczne dla konstrukcji balladowej akcji: specyficzny rytm balladowych wydarzeń. Rytm, oparty o opozycyjny przeplot momentów przestoju i momentów jaskrawej dynamizacji napięcia. Mając w zasięgu swego widzenia tylko jedną z dwóch sił walczących, narrator ograniczyć się musi do referowania jej tylko „dziejów”. Obserwuje rzeczywistość, w której chwilami nic się nie dzieje (gdy tylko ta, jedna, siła pozostaje na „planie widzenia”), chwilami zaś wybucha gwałtowny fajerwerk starcia obu sił, fajerwerk niespodzianki (gdy w pewnej chwili wkroczy na „scenę”

czas do czynienia ze zjawiskiem, które można nazwać — przez analogię do „mowy pozornie zależnej” — „przedstawieniem pozornie zależnym”. Szerzej zagadnienie to rozpatruję w cyt. pracy o teorii polskiej ballady artystycznej; pisała o tej metodzie oglądu A. Chorowiczowa (*Ze studiów nad artystyzmem „Ballad i romansów” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, 20 (1923)). W aspekcie nas tu interesującym ma to jednak te same skutki — ograniczenie zasięgu widzenia; przykładem dość dokładnym wydaje się tu być cytowany fragment *Ucieczki* — gdzie narrator patrzy z tej samej perspektywy, co bohaterka: zjawisko się wyjaśnia dopiero w chwili, gdy „jeździec” wchodzi do komnaty, w której przebywa bohaterka — wcześniej jest nieokreślonym „kimś”, bo jest niewidoczny.

również druga siła opozycyjna). Tu właśnie rodzi się zjawisko, które można by nazwać „melodią balladowej akcji”, opartą o przeplot statyki i dynamiki, o grę zaskoczeń. Dość przypatrzeć się *Świteziance* Mickiewicza (1821), by grę tę dostrzec. Ballada została oparta o ukryte przed wzrokiem narratora działania kierującej rozwojem wydarzeń boginki, o spiętrzenie dwóch niespodzianek (niespodzianka zjawy i niespodzianka jej rozpoznania), o zmienną falę nastroju (beztroska i wdzięk na początku ballady, lęk powracającego samotnie strzelca, groza burzliwego jeziora, zachwycająca zjawy boginki, tragiczny finał akcji). Jak echo odpowiada temu o sto z górą lat późniejsza Szenwalda *Ballada o trzech rzeźmieszkach* (1937), na całkowicie odmiennych motywach osnuta, a przecie bliska *Świteziance* melodią swojej akcji, opartą o przeplot ustatycznionych scen gry w karty oraz scen zbrodni i przemian wewnętrznych trzech zasepionych, do puchaczy upodobnionych w widzeniu narratora zbójów.

Tu wyraźnie już widać, jak ważnym czynnikiem dla konstrukcji napięć w balladzie jest narrator. Ale on decyduje nie tylko o tym, że ballada udramatyzowana dysponuje możliwościami rysowania momentów napięcia w postaci wyblysków ostrych, podkreślonych zarówno statyką scen przeplatających, jak i rezonansem narratorskiej reakcji. On także to napięcie reguluje, wykorzystując ograniczenie swojego stanowiska obserwacyjnego dla wprowadzania momentów retardacji, elementów oddzielających widzialność czynu od widzialności jego skutku, co — oczywiście — dynamizuje napięcie:

Okropne spojrzenie zatopił w rycerza
I znowu broń nabił, i znowu wymierza.

Wymierzył — grom ryknął! Nieszczęsna pobladła,
I rumak, i zbroja w kurzawie przepadła.

Wtem lekki wiatr wionie i tuman rozniesie,
I rumak bez jeźdźca pomyka po lesie.

(Filleborn, Pogoń, 1847)

Fakt, że między narratorem a rycerzem, do którego strzelił ojciec „nieszczęsnej” wyrosła „dymna przesłona”¹⁴ wprowadza element niepokoju wyczekiwania na skutek strzału, wprowadza element retardacyjny, zagęszczający napięcie. Niekiedy zabieg taki staje się zasadą konstrukcyjną całej ballady — jak w *Zaślubinach* Bałuckiego (1874). W części pierwszej narrator obserwuje przygotowania do ślubu Zosi oraz przybycie jej „nieszczęśliwego adoratora”, Stacha; Zosia postana-

¹⁴ Jak bardzo „sceniczny” to zabieg — komentować nie trzeba

wia Stacha odprowadzić i znikają w lasku. Część druga — to obraz matki, która — zaniepokojona przedłużającą się nieobecnością córki — wychodzi przed próg i woła ją bezskutecznie. Część trzecia — to obraz matki, biegnącej śladem córki oraz przybywającej na polanę, na której leży zamordowana Zosia. Gdy prześledzi się układ elementów czasowych — staje się jasne, że morderstwo zostało dokonane w czasie, gdy narrator obserwował czynności matki. I tu więc wystąpił element retardacji, zagęszczający napięcie oraz wprowadzający końcowe zaskoczenie.

Te wszystkie czynniki sensacyjności konstrukcji balladowej fabuły podbudowane są faktem, że dzięki „ograniczającemu widzenie” usytuowaniu narratora napięcie towarzyszy przez cały czas tokowi wydarzeń; stąd należałoby mówić nie o przeplocie momentów statycznych i dynamicznych w linii napięć ballady, lecz o przeplocie momentów dużego i momentów szczytowego napięcia. Przecież nawet wtedy, gdy „plan widzialny” zalega nieruchomość — napięcie nie spada całkowicie. Nie spada, gdyż wiadomo, że ukryta „siła opozycyjna” przygotowuje coś, gdyż obserwacjom towarzyszy bez przerwy świadomość groźby niewiadomej, narastającej „za sceną”. Dzięki temu momenty statyczne są równocześnie momentami dynamizującej retardacji, momentami niespokojnego, bo zazwyczaj biernego wyczekiwania na działanie ukrytego poza polem widzenia „wroga”. Ballada element ten wykorzystuje pieczołowicie poprzez umiejętne rozłożenie sił opozycyjnych na plan widzialny i plan „zakulisowy”. Na planie widzialnym pozostaje zazwyczaj siła mniej groźna, siła bierna. Zaś siła, będąca istotnym motorem akcji, działa w ukryciu, od czasu do czasu jeno wkraczając na scenę przez narratora obserwowaną. Tu — oczywiście — rodzi się maksymalne wygrywanie elementów „niespodzianki” i tu rodzi się napięcie, towarzyszące całemu tokowi wydarzeń — jak w Mickiewiczowskich *Świteziance* (ukryte działanie boginki), *Liliach* (działanie pana), jak w mizernej, ale dzięki temu właśnie wskazującej na popularność takich rozwiązań, balladzie Ordony *Z tematu ludowego* (1869), która ukazuje tylko bierne, niespokojne wyczekiwanie Kasi na powrót Jasia z zamorskiej wyprawy.

6

Nie tylko jednak zwarcie „emocjonalne”, wiodące ku wygłoszeniu napięć, istnieje między narratorem a światem, przedstawionym w epickiej balladzie udratyzowanej. Istnieje, paralelnie z tamtym, również drugi typ „kontaktowania się” narratora ze światem, czym innym uwarunkowany, ale stale poprzedniemu towarzyszący i „uzupełniający” go. Zacytujmy:

Jakiż to chłopiec piękny i młody?

Jaka to obok dziewczica?

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

Co to za światło w tym oknie błyska?

Czyjaż je ręka zapala?

(Korzeniowski, *Światelko*, 1821)

Cóż to za piesek biały jak mleko

Tak skomli przy drodze blisko?

(Ordyniec, *Trzy krzyże pod Brykowem*, 1826)

Czy to jęk duchów, czy wiatr z nawałą

W narożnej sośnie zaszumiał?

Byłóż to w rzeczy lub być się zdało —

Któż wtedy pojąć by umiał?

(Spasowski, *Pancerny*, 1828)

Któż to tam leci, przemija lasek,

Przybywa do wrót i staje?

(Kraszewski, *Pieśń Mołni z Halszki*, 1835)

A pod pachą, pod płaszczą fałdami

Coś namiętnie przyciskał rękami...

Czy pistolet, czy głównię sztyleta?

(Bałucki, *Ślub*, wersja 2, 1862)

A może w pięknej dziewczynie

Serce nie biło?

(Asnyk, *Czary*, 1870)

Czy ranek przedwczesny tak wschodzi czerwono

Nad grodem, gdzie władnie noc głucha?

Czy ziemia rozdarła rodzime swe łono

I ogniem z czeluści wybucha?

(Wierzbicki, *Straszny rybak*, 1901)

Hej! co w bramę zamkową uderza,

jakby niebo uderzyło grzmotem?

(Tetmajer, *Ballada o Janosiku i Szalamonównie...*, 1905)

Kogóż to kocha Piotr Płaksin?

Tanię, Anisję czy Żenię?

(Tuwim, *Piotr Płaksin*, 1915)

Jakoż teraz ono dziwo, ony cud zaisty,

jakoż zagrał organ stary — a bez organisty?

(Husarski, *Ballada o organiście*, 1922)

Kogo do pala przykuto,
tysiącem ran pokłuto?

(Iłłakowiczówna, *Batikowa ballada*, 1926)

Łańcuch pytań, przesuwany się przez całą historię ballady polskiej, wskazuje na szereg zagadnień już omówionych. To budowanie napięcia (wyraz wszak dają one niepewności) przede wszystkim. To również wariant narratorskiej formuły „niewiedzy”, wariant bardziej od prostego przyznania się pośredni. To także element śpiewnej rytmizacji ballady — wszak skupiony szereg pytań, a takim skupieniem ballada łąduje, tworzy wydłużoną frazę, opartą o symetrycznie powtarzający się schemat intonacyjny oraz sprzyja wprowadzeniu anafory, czemu z racji „śpiewnych” swych tendencji ballada szczególnie sprzyja.

Ale nie o te zagadnienia tu chodzi. Chodzi o to, co nowego dla postaci narratora te pytania przynoszą — w aspekcie dramatyzacji. A pytania to dla balladowej struktury znamienne i balladystom świadome — wszak wykpiwając balladową modę w ten właśnie strukturalny obyczaj uderzyli Słowacki z Odyńcem, przedrzeźniając go w refrenicznych pytaniach znanej *Romantyczności, czyli epilogu do Ballad* (1831):

Czy to pies?

Czy to bies?

Choć tak niemiłosiernie wykpiiony¹⁵ — obyczaj nie umarł ze wstydu. I to jest znamienne, ta jego wędrówka przez sto z górą lat dziejów polskiej epickiej ballady udramatyzowanej¹⁶. Dlaczego więc został zachowany?

Chociaż z pozoru między stwierdzeniem „A kto dziewczyna — ja nie wiem” oraz pytaniem „Jakaż to [...] dziewczica?” nie ma różnicy semantycznej — wszak i jedno, i drugie sformułowanie jest obnażeniem niewiedzy podmiotu mówiącego — przecie w istocie różnica jest ogromna. Różnica w postawie człowieka, wypowiadającego te sformułowania, róż-

¹⁵ Podjęła to i krytyka ówczesna. F. S. Dmochowski pisał w r. 1825: „P. Witwicki balladę *Paź i rycerz* całą w zapytaniach napisał, tak iż na kilkudziesięciu wierszach naliczyć można trzydzieci i osiem znaków zapytania” (*Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, [W:] *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Warszawa 1962, s. 62). W dwa lata później zaś: „Zjawili się naśladowcy p. Mickiewicza i Odyńca, którzy, nie mając ich talentu, rozumieją, że są znakomitymi romantykami, jeżeli w swych balladach [...] mówią przez zapytanie” (*Uwagi nad „Sonetami” Pana Mickiewicza*, tamże, s. 70).

¹⁶ Nie tylko polskiej zresztą. O kwestii tej w odniesieniu do ballady niemieckiej wspominał ostatnio R. Wildbolz w artykule *Kunstballade* (*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1958², t. I, s. 902 n.), nie rozwijając jednak sprawy szerzej.

nica w jego stosunku do zagadnienia własnej niewiedzy. Formuła konstatacyjna wskazuje na stosunek bierny, na konstatację i nic więcej. Formuła pytająca natomiast daje wyraz postawie czynnej, postawie „poszukującej”, daje wyraz aktywności poznawczej: wszak pytanie stawia się po to, by padła na nie odpowiedź. W takim właśnie kontekście występują pytania balladowe:

Któż jest młodzieniec? — *Strzelcem był w borze.*

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

Kogo do pała przykuto,
tysiącem ran pokłuto?
...na pozostałej osnowie
niech tkacz opowie.

(Iłakowiczówna, *Batikowa ballada*, 1926)

Podobnie we wszystkich cytowanych tu wypadkach. Tego typu kontekstowe „ustawienie” narratorskich pytań w balladzie ukazuje narratora w nowym świetle. To już nie tylko „rezonator napięcia”. To także człowiek walczący z obserwowaną rzeczywistością o prawo jej poznania, narrator, którego metaforycznie określić można mianem „narratora-detektywa”. Stykając się z nieznaną sobie dotychczas rzeczywistością lub z nieznanymi elementami rzeczywistości sobie znanej — stara się wydrzeć obserwowanemu „światu jego tajemnice, rozwikłać problemy, nastroczające mu trudność w dotarciu do „sedna rzeczywistości”. Stąd nader często balladowa narracja nasycy się formułami „narratorskich przypuszczeń”, które niejednokrotnie występują w parze z ukazaniem już trybem pytań:

Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka.

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

Może niedawno jej piękne oczy
Ognistą pałały duszą;

(Korzeniowski, *Świąteczko*, 1821)

Na jej czarnej brwi
Niby kropla krwi;
Któż wie, z jakiej to przyczyny?
Od maliny lub kaliny?

Może to nie krew?

(Chodźko, *Maliny*, 1829)

Może jeszcze trafunkiem
W czas pośpieszy z ratunkiem

(Ossoryja, *Tonący*, 1844)

A może w pięknej dziewczynie
Serce nie biło?

(Asnyk, *Czary*, 1870)

Za długo pono słuchała
Pieśni, co w boru dźwięczała

(Wolska, *O Doli królowie*, 1903)

Ponoś ów rudy handlarz pereł i brylantów
Coś wie o tym, lecz milczy

(Przysiecki, *Czarny brylant*, 1921)

Któż wie, czym go żywiła? Może własną urodą

(Iłakowiczówna, *Batikowa ballada*, 1926)

Niekiedy również — to już daleko posunięte w praktyce balladowej wysnucie wniosków z zarysowanej tu reguły „kształtu narratora” — narrator jawi się niemal dosłownie w szacie „detektywa”, dociekliwego „tropiciela intrygi”, który „zasięga języka” u świadków wydarzenia lub u „tubylców”, lepiej z otokiem wydarzeń obeznanych:

Co to ma znaczyć? — różni ludzie plotą,
Cóż, kiedy nikt nie był na dnie;
Biegają wieści pomiędzy prostotą,
Lecz któż z nich prawdę odgadnie?

(Mickiewicz, *Świtez*, 1820)

I dla sąsiadów to tajemnica;
Ich powieść — niezrozumiała.
Mówią wszelako, że tu dziewica
Młoda i piękna mieszkała.

(Korzeniowski, *Światelko*, 1821)

Mówiono wszakże nie za nowinę
Długo i przedtem, i potem,
Że ten pancerny kochał dziewczynę,
A w końcu... nie wiem już o tem.

(Spasowski, *Pancerny*, 1828)

Ale co nucił?... Nikt mi nie umiał
Powiedzieć z tego ni słowa;

(Berwiński, *Tajemnica*, 1841)

Powstaje, obchodzi komnaty zamczyska
I jęczy, i z cicha zawodzi;
Widzieli ją ludzie z daleka i z bliska
I sam ją ksiądz widział dobrodziej...

(Jankowski, *Ballada ze Strachów*, 1897)

Siedział Piotr Płaksin i — tęsknił,
A nikt nie wiedział, dlaczego.

Ani Iwan Paragrafow

[.....]

Ani Włas Fomycz Zapojkin

[.....]

Ani Ilja Słonomośkin

[.....]

Wierzyć po prostu nie chciałem,

Choć *mi Warwara Pawłówna*

(*Konduktorowa*) mówiła,

Że to przyczyna jest główna.

(T u w i n, *Piotr Płaksin*, 1914)

Odtąd zniknął bez wieści, aż w lata po zdradzie,
Jak w spelunkach portowych dotąd mówią o tym,
Widziano go na statku jakiegoś pokładzie

(P r z y s i e c k i, *Czarny brylant*, 1921)

Ukazane konwencje prowadzenia balladowej narracji — tak zespoły pytań i „przypuszczeń”, jak i mniej lub więcej rozszerzona narracyjna metoda „powołania się na wywiad” — nie zmierzają wszakże wprost ku dramatyzacji kształtu balladowej rzeczywistości. Pełnią funkcje niebagatelne — wszak utwierdzają obiektywizm i „wierzytelność” narratorskiego sprawozdania (tym bardziej, że narrator — co często ukazują przytoczone cytaty — bardzo „krytycznie” korzysta z zasięgniętych opinii!), wszak kontaktują czytelnika niejako „wprost” ze źródłami narratorskiej informacji, nie zmuszając go do wiary „na słowo honoru” narratorskim uogólnieniom. Te funkcje wszakże spełniając — równocześnie rozbijają jedność dramatycznej rzeczywistości, prowadzą ku dygresjom, wiodą do rozwikłania intrygi drogą okrężną, sprzeczną z dramatyczną kondensacją kompozycji¹⁷.

A jednak one właśnie stają się podwaliną dramatycznego kształtu balladowej rzeczywistości. One najpełniej przekazują „badawczy” stosunek narratora do obserwowanego świata. One uzewnętrzniają rzecz dla dramatyzacji ballady niesłychanie ważną: że narracja zostaje prze-

¹⁷ Pisze o tym Zgorzelski (op. cit., s. XIX—XX). Typowym przykładem jest Kasprowicza *Pieśń o burmistrzance*, w której szereg „przypuszczających” pytań narratora kończy się szerokim rozwinięciem motywu „zdradnej żony”, nie mającym w efekcie nic wspólnego z akcją. Stwarza to jednak nastrojowe tło dla całości i wprowadza element opóźnienia, nasilając napięcie. Tu wyraźnie widać różnicę między balladą dramatyczną a dramatyzowaną. W balladzie dramatyzowanej — dramatyczne są jedynie pewne strefy struktury, uwikłane w odmiennie rodzajowo czynniki, często sprzeczne z dramatycznością, jak tu np. dygresyjny sposób narracji.

prowadzana w momencie poznawania rzeczywistości, że jest ona rejestrem procesu poznawania rzeczywistości przez narratorkę, rejestrem podstawowych etapów tego procesu — spostrzeżenia zjawiska, pytania o jego sens, gromadzenia przesłanek i próby interpretacji. Oto kolejny, najważniejszy tu zespół cytatów dowodowych:

*Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka;
Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka.*

(Mickiewicz, *Świtezianka*, 1821)

*A znać pancerny, bo na nim zbroja
Jak drugi księżyc przyświeca*

(Spasowski, *Pancerny*, 1828)

*Wszyscy bawią wesoło
Prócz tej, czyje wesele.*

*I nie dziw! Panna Młoda
Jak róża, jak jagoda.
Jak chwast w zimie Pan Młody.
Niski, łysy, pękaty —
Lecz starosta, bogaty;
Ojciec kazał — więc gdy.*

(Odyniec, *Wesele*, 1828)

*Więzień został na wozie,
Płaszcz zgnieciony i w pyłe,
Snadź o skwarze, o mrozie
Tysiączne przebiegł mile;*

(Chodźko, *Nieznajomy*, 1829)

*Ej! zerował gdzieś na grobie
Wpółśród bojowiska:
Krwawą rękę trzyma w dziobie,
Na niej pierścień błyska!*

(Syrakomla, *Kruk*, 1855)

*I musiała noc ta cała
Stanąć mu za wieki;
Bo jak brzemień padł na ziemię
I zamknął powieki...*

(Jaśkowski, *Pod wrotami*, 1876)

*Zaden lęk się nie miał tego zawadiaka,
Bo co noc szedł wesoło do szynków w gromadzie
W czarnym płaszczu, jak widmo królewskiego ptaka.*

(Przysiecki, *Czarny brylant*, 1921)

Zacytowane strzępy narracyjne są, ujmując rzecz od strony kompozycji, charakterystycznie dwudzielne: obejmują człon „wniosku”, interpretacji — oraz człon „przesłanki”, argumentu stanowiącego fundament wniosku. Mamy do czynienia z typową składnią zracjonalizowaną, „składnią rozumowania”, która jest nacechowana również stylistycznie poprzez użycie spójników wynikowych (*bo, bowiem*). Narracja przybiera więc tu postać „głośnego rozumowania”, naszpikowanego przywoływanymi przesłankami: kruk żerował na poboju, *bo* trzyma w dziobie skrwawioną rękę; nic dziwnego, że Panna Młoda jest smutna, *bo* Pan Młody nie jest całkiem młody, a jest całkiem łysy, całkiem niski i całkiem pękaty.

I tu tkwi sedno zasady, wiodącej ukształtowanie balladowej rzeczywistości ku tendencjom dramatycznym. Przede wszystkim dzięki temu, że wskutek ukształtowania narracji jako rejestru procesu poznania rzeczywistości — rzeczywistość wdziera się do narracji w swoim „nagim”, obiektywnym kształcie. Nie jawi się jako rzeczywistość już zinterpretowana. Jawi się jako *p r z e s ł a n k a* interpretacji, jako jej obiektywny argument, jako *n a g i f a k t*. Charakterystyczna dwuczłonowość kompozycyjna cytowanych fragmentów narracji jest bowiem równoznaczna z pełnym rozdzieleniem dwóch „sfer rzeczywistości” w balladzie: sfery, w której dominuje narrator (to człon wniosku) i sfery, w której dominuje „naga” rzeczywistość (to człon argumentujący). Tu właśnie, w kontakcie z „członem-argumentem” czytelnik staje się *ś w i a d k i e m* zobiektywizowanego, wyłączonego spod subiektywizującego spojrzenia narratora, kształtu rzeczywistości zautonomizowanej, staje się świadkiem widowiska.

Ale nie w tym miejscu ujawnia się pełnia dramatycznego konstrukttywizmu „narratora-detektywa”. W pełni ukazuje się dopiero wtedy, gdy uświadomiony zostanie fakt, że — wskutek ustawienia narracji jako rejestru procesu poznania — wdzierająca się do niej rzeczywistość nie jest rzeczywistością pełną, lecz rzeczywistością złożoną z wyselekcjonowanych elementów obserwowanego przez narratora świata. Jest rzeczywistością złożoną z przesłanek, a więc wyłącznie z elementów wnioskodawczych, z elementów „mówiących”. Nie ma w niej rzeczy przypadkowych, zbędnych — narrator zwraca uwagę tylko na to, co mu pozwala poznać rzeczywistość, co stanowi w niej element *z n a c z ą c y*. I tu jesteśmy już blisko dramatycznej kondensacji rzeczywistości i dramatycznej, na zasadzie absolutnej konieczności i celowości opartej, konstrukcji tej rzeczywistości. O celowości elementów świata, przywołanego w narracji, przesądza z góry fakt, że są one przywoływane w określonym celu: *p o t o, b y m ó w i ły, b y ś w i a d c z y ły* o obserwowanym świecie, o rzeczach w nim występujących i o zwią-

kach między tymi rzeczami. To już rzeczywistość zestawiona tak, by narzucała pewną interpretację, to rzeczywistość-przesłanka¹⁸.

Gdy zasadę tę, wynikającą z kształtu balladowego narratora, zechce się prześledzić w zakresie ukształtowania przedstawionej rzeczywistości, jej dramatyczne tendencje wyjdą na jaw w pełni:

Ręce łamie, narzeka.

(Z a n, *Cyganka*, 1819)

Załamuje białe rączki

I tak żałośnie narzeka

(Mickiewicz, *Rybka*, 1820)

Wpadł za siostrą brat z komnaty

I załamał ręce obie

(Bielowski, *Zaprzędana*, 1838)

Matkę ścisnął żal okrutny,

Ręce łamie, gorzko płacze

(Pieńkiewicz, *Balladka ludu ukraińskiego*, 1838)

Klęka — *ręce do nieba podnosi*,

To je znowu *załamie*

(Ossoryja, *Tonący*, 1844)

Zosi wianek... *Ręce załamała*

I znów dalej w chłodny las leciała.

(Bałucki, *Zaślubiny*, 1861)

łamał ręce na brzegu

wykolejony Kłoc.

(Gańczyński, *Romanca o trzech siostrach...* 1928)

Załamała rąk splecionych ciasno krąg,

zakrzyknęła, aż pod bólem rumak kląkł...

(Iłakowiczówna, *Łowy króla Władysława*, 1934)

Wędrownka gestu załamanych rąk przez dzieje ballady polskiej mówi wystarczająco wiele o dramatycznej, teatralnej funkcji i kształcie gestów balladowych postaci. Oczywiście kwestii nie wyczerpuje, są całe zespoły innych, analogicznie kształtowanych gestów — czy to padanie

¹⁸ Interpretacja narratorska może zatrzymać się na różnym stopniu uogólnienia: może ograniczyć się do poznania jednostkowego faktu bądź nadać mu perspektywy ogólniejsze; tu otwiera się furka dla nasycania narracji sentencjami, tak modnymi w niektórych okresach rozwoju ballady, gdy bywała gatunkiem „z tezę i morałem”.

z bólu na ziemię, czy chwytanie się rękoma za głowę, czy rwanie włosów z brody bądź fryzury. Równie „wymowna” jest mimika — wykrzywianie twarzy „okropne”, bledoci i rumieńce, łzy ściekające po policzkach, „wymowne” spojrzenia — czułe, groźne, zrozpaczone. Wszystko to sprawia, że postaci balladowe „grają”, są postaciami zbliżonymi do postaci scenicznych, wykonują tylko gesty „mówiące” — i to mocno retoryczne¹⁹. Nie chodzi tu o ocenę rangi tego aktorstwa, mocno demonstracyjnego. Chodzi o fakt, że działa tu zasada pełnej dramaty-zacji.

Podobnie „gra” kostium. Jeśli bohaterka w rozpaczynie nieutulonej jest pograżona — to, oczywiście, „Helena w stroju niedbałym” z Niemcewiczowskiego *Leszka Białego* patronuje jej kostiumowi. Jeśli z dalekiej ktoś przybywa drogi — to, oczywiście, albo „kurzem odziany”, albo na koniecznie spienionym rumaku. Są i konwencje mniej trwałe, ustalone dla określonych okresów literackich — jak czarna i biała zbroja, nieustannie pojawiające się w balladach sentymentalnych i romantycznych (nierzadko zresztą i później) jako objawy „szlachetności” lub „mściwości”. To już kostium wybitnie teatralny, w połączeniu z gestykulacją konstruujący postać wedle zasad nie gdzie indziej, jak właśnie w balladzie odnotowanych:

A z całej postaci wyczytasz widomie,
Ze [...]

(Jankowski, *Ballada ze Strachów*, 1897)

Dokończenie cytatu zależy już od problematyki konkretnych ballad i od typu występujących w nich bohaterów; niezmiennie pozostaje jedno — przejrzysta umowność „gry” i kostiumu postaci.

Jest, oczywiście, i rekwizyt. Pojawił się już w cytowanym fragmencie *Kruka Syrokomli* (1855) w postaci skrwawionej ręki trzymanej przez ptaka — w której dziewczyna rozpozna, rzecz jasna, rękę kochanka, jako że przez nią ofiarowany pierścień na niej się znajduje. W dumie z *Astoldy Mostowskiej* (1807) podobną rolę spełni zbroja, w *Arturze i Minwanie* Potockiego (1818) skrwawiona szarfa. A cóż mówić o niezliczonych zielonych bądź wędnących wiankach, całych lub zmiętych liliach, skrwawionych sztyletach, pamiątkowych pierścieniach, wędrujących przez całe dzieje ballady polskiej? Wszystko to szczegóły umowne, odgrywające określoną rolę w rozwoju akcji poszczególnych

¹⁹ To samo zjawisko występuje przy didaskaliach, wskazujących na modulację głosu postaci: zazwyczaj to głos „sceniczny” — grobowy, podziemny, czuły, ponury etc.

ballad, charakteryzujące bohaterów tych ballad — słowem, klasyczny typ rekwizytu teatralnego:

O tej biednej burmistrzance,
Co na brzegu siadła
I żałuje, i narzeka,
Nieszczęsna, poblądła.

*U stóp wianek poszarpany,
Zmięta lilia biała...*

(Kasprowicz, *Pieśń o burmistrzance*, 1908)

Oto i zrymowane didaskalia dla monologu „samopotępienia”, który rozpoczyna się w następnym wersecie. Osiemdziesiąt z górą lat wcześniej didaskalia były wielce podobne, jeno rekwizyty bardziej męskie:

Alfred [...]
Sunąc w koło wzrok ponury,
Dumał, gdzie wieków pamiętne jodły
Czarne szczyty w nieba wiodły;
A miecz i szyszak obok puklerza
Leżały u nóg rycerza.

(Fredro, *Alfred*, 1821)

Monolog, choć o innej problematyce, był równie ponury, zaś leżące u nóg rekwizyty również symbolizowały wartości obce już bohaterowi.

W tych warunkach mogła się już pojawić ballada-pantomima, ballada przemawiająca wyłącznie grą gestów, kostiumów i rekwizytów, obywatelką się już zupełnie bez dialogu i narratorskiego komentarza. Reprezentują ją wymienione już *Dziwy* Zmorskiego (1841), skonstruowane w postaci trzech wyodrębnionych „żywych obrazów”²⁰. Pierwszy — to widok klęczącej u ołtarza młodej pary; on lśni od złota, ona płacze. Drugi — to widok leżącego we krwi pana młodego, przy którym stoi żona z nożem w ręku. Trzeci — po jeziorze płynie w ślubnych szatach pani młoda. Komentarze narratorskie są zbyteczne, starczy „mówiący” zestaw kostiumów, gestów i rekwizytów. I jakby dla potwierdzenia, jak dalece jest on w balladzie „mówiący”, pojawiła się również odmianka epickiej ballady u dramatyżowanej, oparta o chwyt „ożywienia małowidła”, ukazująca proces odwrotny: rekonstruowanie przebiegu wydarzeń w oparciu o dynamizację „mówiących obrazów”. Rozkrzewiła się ona dość bujnie w okresie Młodej Polski i międzywojennego 20-lecia —

²⁰ Dokładną analizę dramatyzacji w tej balladzie przeprowadzam w artykule *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki”, 54 (1963), z. 4; przedruk w *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967.

Wacława Wolskiego *Ballada o witeziu* (1912), Balińskiego *Stawa, miłość, morza dalekie...* (1928; ze znamienym podtytułem: *Ballada o płaskorzeźbach Takht-e-Bostanu*), Iłakowiczówny *Batikowa ballada* (1926). Ta najbardziej znamienna: narrator, obserwując powstawanie na tkaninie „historyjki obrazkowej” dynamizuje ją, „ożywia”, łącząc w ściśle powiązany, ruchliwy łańcuch wydarzeń akcji. I tu dochodzi do głosu „narrator-detektyw”, w oparciu o utrwalone, statyczne „scenki-fotografie” odtwarzając przebieg wydarzeń tragicznej historii, przebieg, który zdradziły mu utrwalone na tkaninie gesty, kostiumy i rekwizyty. Ten wariant gatunku jest niejako sprawdzianem, jak dalece „mówiące” są ukształtowania wizualnej, przedstawieniowej sfery balladowego świata, jak dalece utrwała się w nich „sceniczny gest poety”.

7

Szkicowe rozważania nad kształtem narratora, wiodącym do wystąpienia w epickiej balladzie tendencji dramatyzacyjnych — doprowadziły z pozoru do kolizji z ustalonymi już ostatnio, jak się wydaje, poglądami na naturę ballady jako gatunku literackiego. Utarło się bowiem przekonanie, niejednokrotnie powtarzane²¹, że ballada jest gatunkiem niesłychanie zmiennym i elastycznym, ulegającym bardzo dużym przemianom pod wpływem nakazów różnorodnych prądów literackich, przez które w swej historii przewędrowała i nadal wędruje. Przekonanie to zresztą zostało bogato i wyczerpująco w badaniach udokumentowane i nie wydaje się, by cokolwiek zapowiadało jego zmianę.

Podobnie sytuacja układa się na gruncie szerszym — na gruncie rozważań nad problemem gatunków literackich. Tu wszakże sprawa jest mniej wyraźna ze względu na załączkowy dopiero stan dyskusji nad metodą ujęć zjawisk gatunkowych. Ponieważ jednak w dyskusji tej pojawiły się sądy o zmienności gatunków, która zmusza do historycznego, ewolucyjnego ich ujmowania²² — bez względu na trafność tych tez, które dziś trudno jeszcze ocenić, trzeba się z nimi liczyć choćby dyskusyjnie. W wypadku tu zarysowanym: czy przeprowadzone szkicowo rozważania nad kształtem narratora przemawiają za nimi, czy przeciw nim?

²¹ Por. M. Ohlischlaeger, *Kunstballade, Reallexikon...*, 1934, t. IV, s. 51—52; Zgorzelski, op. cit., s. VII—VIII; tenże, *Le dynamisme de la ballade comme genre litteraire*, [W:] *Poetics*, I, 1962; a także cyt. artykuł Wildbolza.

²² Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 4—5; I. Opaccki, *Genologia a historycznoliterackie konkrety*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1959, t. 2, z. 1; J. Trzynadłowski, *O zjawiskach międzygatunko-*

Z pozoru — przeciw: wszak wskazano na kilka reguł w ukształtowaniu narratora w balladzie epickiej, które wydają się być regułami stałymi i dającymi się ująć w sposób opisowy niejako „pozaczasowo”, ahistorycznie. Wprawdzie o kontrargumenty nietrudno — można przecie dowieść (zrobiono to już zresztą w dotychczasowych badaniach nad balladą), że gatunek ten nie ogranicza się do nurtu epicko-dramatycznego, że istnieją przecież wykształtowane odmiany czysto dramatyczne (dialogowe) i liryczne. I to w zasadzie wystarcza, by utrzymać tezę o różnorodności przejawów balladowego gatunku poezji. Tym niemniej sam materiał, w tym szkicu cytowany, dowodzi, że analizowana tu odmiana ballady jest szczególnie trwała, obecna we wszystkich okresach dziejów ballady polskiej. I zawsze można postawić bodaj „zaczeplenie” hipotezę, że to jest właśnie ballada „prawdziwa”, zaś odmiany inne stanowią zjawiska efemeryczne, rozkwitające okresowo na marginesach gatunku. Stanowisko takie uzyskałoby zresztą silne oparcie w szeregu dotych-

wych w utworach literackich, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1962, t. 5, z. 1; J. Trzynadłowski, *Zmienność i stałość gatunku literackiego*, „Prace Polonistyczne”, 18 (1962); I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, l.c. Warto tu też przywołać świetne studia Tynianowa o odzie oraz problemach ewolucji literatury. Stan dyskusji znakomicie ukazuje rozdział książki H. Markiewicza *Główne problemy wiedzy o literaturze* (Kraków 1965) pt. „Rodzaje i gatunki literackie”. — Już po wydaniu książki Markiewicza ukazał się artykuł M. Głowińskiego *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej (Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1967), stanowiący bezpośredni głos w dyskusji o stałości i zmienności gatunków literackich. W wielu momentach twórczy i inspirujący — w ostatecznych dojściach wydaje się świadczyć, iż w nauce ustawicznie jednak trzeba przypominać, że zasadą tworzenia terminologii naukowej jest wybór jednego z wielu możliwych znaczeń terminu, nie zaś postulowanie jednoczesności wszystkich jego znaczeń możliwych. Zapomnienie tego truizmu spowodowało wiele nieporozumień w tym artykule, w którym termin „gatunek” oznacza raz „pojęcie gatunkowe” utrwalone w świadomości współczesnych (s. 44), raz „narzędzie opisu” naukowego (s. 40), raz „zespół wskazań jak pisać” (s. 42), raz... „system gatunków” (s. 50), raz element rzeczywistości historycznoliterackiej, utrwalony w konkretnych utworach (s. 50, 52), w końcu zaś wszystko to „jednocześnie” (s. 59). Wydaje się więc, że termin „gatunek” oznacza w tym artykule zbyt wiele, by mógł oznaczać cokolwiek. Wydaje się też, że jeśli dalsza dyskusja nad tym zagadnieniem ma być owocna, musi oprzeć się o pewne rozróżnienia zjawisk, związanych z szeroką problematyką badań nad gatunkiem literackim — choćby w myśl wskazań, odnotowanych w artykule S. Skwarczyńskiej *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii (Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967), a przynajmniej zjawisk takich, jak „gatunek” i „pojęcie gatunku”. Inaczej bowiem jest się narażonym nie tylko na brak kontaktu z innymi dyskusyjnymi, ale także na niedokładne i dowolne rozumienie tych wypowiedzi, z którymi chce się polemizować, czego świadectwem jest w wielu miejscach inspirowany skądinąd artykuł Głowińskiego.

czasowych prac o balladzie — nie ulega bowiem wątpliwości, że ten typ ballady stawał ciągle u podwalin prób tworzenia definicji gatunku, aż po czasu ostatnie ²³.

Od dyskusji o tak szerokim zakresie wypadnie się tu jednak uchylić — zbyt daleko wykracza ona poza problematykę tego szkicu. Warto natomiast przynajmniej w najogólniejszym zarysie przyjrzeć się, jak w tym aspekcie przedstawia się tu podjęta sprawa kształtu narratora w epickiej balladzie dramatyzowanej.

Wbrew pozorom — żadnych reguł, usztywniających gatunek, kształt ten nie wyznacza. Przeciwnie, on właśnie skłania do stwierdzenia, że epicka ballada dramatyzowana jest z natury swej elastyczna, łatwo godzi się z założeniami różnych prądów literackich i łatwo przystosowuje się do „warunków czasu”, do podejmowania coraz to różnej problematyki.

Wydobyto bowiem — najogólniej biorąc — trzy „konstanty”, cechy stałe ukształtowania narratora w tej odmianie ballady: a) że narrator jest narratorem „naiwnym” wskutek zetknięcia się z rzeczywistością dotychczas sobie nieznaną; b) że jest ramowo skonkretyzowany jako osobowość — w zakresie cechy „obserwatora zaangażowanego” emocjonalnie, co sprawia, że staje się on czynnikiem, konstruującym dla czytelnika „kanon przeżywania” balladowej fabuły; c) że jest ramowo skonkretyzowany jako „podmiot poznający” obserwowaną rzeczywistość, co sprawia, że narracja przybiera niejednokrotnie postać „głośnego rozumowania”.

W toku wywodów dociekano, w jaki sposób taki kształt narratora wpływa na zaistnienie w balladzie cech dramatyzujących tę jej odmianę gatunkową — poprzestając na stwierdzeniach najogólniejszych, na wychwytywaniu cech takich, które są obecne z racji „natury narratora”. Ten zespół cech ani nie wyczerpuje sprawy różnorodności konkretnych realizacji zarysowanej tu „narratorskiej reguły”, ani — to ważniejsze — nie ogranicza ich różnorodności na tyle, by można tu było mówić o regule „normatywnej”, regule nakładającej na odmianę gatunkową ograniczenia, stojące w kolizji z prawami rozwoju literatury. Zarysowuje on raczej szerokie „pole możliwości” konstrukcyjnych tej odmiany gatunku, w obrębie którego działa prawo „historycznego wyboru”, wyboru „podpól”. Najprostszym i całkowicie wystarczającym dowodem jest tu fakt, że wydobyte cechy zaobserwowano w toku wywodów na bardzo różnorodnych balladach: balladzie wczesno- i późnoro-

²³ Por. określenie Wildbolza (l.c.), a także ogólnie cytowaną w Polsce definicję Kleintera (J. Kleiner, *Ballada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1958, t. 1, s. 196).

mantycznej, pozytywistycznej, młodopolskiej, balladzie 20-lecia międzywojennego, w tym na balladzie bardzo specyficznej — balladzie skamandryckiej i to w odmiennych jej nurtach, nurcie „prowincji” (Tuwim) i nurcie sensacyjno-przygodowym (Przysiecki). Wypadnie jeszcze odpowiedzieć na pytanie tu węzłowe: dlaczego tak się stało? Dzięki czemu epicka ballada udratyzowana mogła podjąć programy tak różnych prądów i szkół literackich?

Odpowiedź jest zawarta w ukazanych cechach narratora i cechach jego stosunku do relacjonowanej rzeczywistości.

Wskazano, że narrator, ukazując rzeczywistość w procesie swojego poznania, powoduje wkradanie się do warstwy przedmiotów w narracji przedstawionych „nagich” elementów tej rzeczywistości. Nie określono natomiast, jaka to jest rzeczywistość. Nie określono, bo ona jest historycznie zmienna, oparta o motywy charakterystyczne dla poszczególnych prądów i szkół poetyckich, od romantycznych rusalek po prowincjonalnego telegrafistę, od sentymentalnego rycerza po robotnika z huty żelaza.

Określono też, że narrator jest osobowością ramowo skonkretyzowaną. To należy podkreślić: r a m o w o. Posiadając stałą cechę „widza zaangażowanego” — posiada też zazwyczaj cechy inne, historycznie zmienne, określające go niejednokrotnie od strony „personalnej”. Może to być narrator zaściankowy (*Maliny Chodźki*), średniowieczny moralista (*Lilie Mickiewicza*), orędownik spraw ludu (balladowe obrazki *Konopnickiej*), prowincjonalny plotkarz (*Piotr Płaksin Tuwima*)²⁴. I te właśnie, zmienne cechy są historycznie znaczące — i historycznie zmienne.

Określono, że narrator ukazuje rzeczywistość w dwu członach narracyjnych: faktu-przesłanki i interpretacji-wniosku. Wskazano na dramatyzacyjną rolę członu pierwszego. Istnieje również człon drugi, człon interpretacyjny, zarówno historycznie zmienny, jak i doniosły — w nim bowiem realizują się postulaty prądów i szkół literackich również. Interpretacja przebiegać bowiem może w różnych kierunkach. W kierunku refleksji uczuciowej, sentymentalnej:

Ach, ileż żalu, jak wczesny skon
Młodości i urody!

(Konopnicka, *Prześliczna Maud*, 1896)

²⁴ Problematykę tę starałem się ukazać szkicowo w broszurze *Ewolucje balladowej opowieści*, Lublin 1961.

W kierunku refleksji dydaktycznej:

Może ich srogie ścigają jędze?...
 — Nie przejrzyć strasznej zasłony!
 Czytamy tylko w praw świętych księdze:
 „Nie sądzi, nie będziesz sądzony!” —

(Ł a p s i ń s k i, *Krzywosąd*, 1829)

W kierunku refleksji pseudofilozoficznej:

Wszystko, niestety! marzeniem,
 Co się uśmiecha nadzieją;

(K r o p i ń s k i, *Alkar i Emina*, 1844)

W kierunku refleksji patriotycznej:

Lecz obcego nie przywdział turbana,
 Bo strój obcy pohańbia Polaka!

(G a s z y ń s k i, *Gość Czczeńca*, 1833)

Łańcuszek ten można uzupełniać — ukazano tu zaledwie kilka typów narratorskiej interpretacji, najbardziej schematycznych i „użytkowych”, pozostających najjaskrawiej na usługach „swojego czasu”. Ale i to wystarczy, by skonstatować, że kształt narratora w epickiej balladzie udratyzowanej nie jest regułą normatywną, ograniczającą rozwój i życie tej odmiany gatunku. Przeciwnie — jest furtką, wiodącą ku szerokim przestrzeniom poetyckiej realizacji, ku różnym hasłom i programom²⁵. I tu chyba tkwi podstawowa przyczyna, dla której ta odmiana ballady jest tak żywotna.

A także przyczyna innego zjawiska: nierówności artystycznej gatunku. Niewiele jest bowiem gatunków literackich, które obejmowałyby tak szeroką skalę wartości poetyckich realizacyj — od arcydzieła po zdeklarowaną szmirę, od utworu o najwyższych ambicjach po najtańszy „szlagier”.

Epicka ballada udratyzowana, ukazująca świat poprzez oczy narratora „zaintrygowanego”, stale ciąży ku tendencjom sensacyjnym.

²⁵ A także — ku oddziaływaniu na balladę różnych innych gatunków. Sylwetka „narratora zaintrygowanego, przeżywającego i komentującego” wiezie balladę w stronę różnych gatunków literackich sąsiadujących, z którymi wchodzi ona chętnie w kolidację, przy czym jakość „gatunku towarzyszącego” zależy od tendencji danego prądu literackiego: w sentymentalizmie elegia i romans grozy (często klasyfikowano podówczas ballady jako elegie), w romantyzmie kolejno powieść poetycka, dramat i gawęda, w pozytywizmie obrazek i satyra, w Młodej Polsce liryka i baśń etc. I pod tym więc kątem widzenia zarysowany kształt narratora jest dla ballady szeroki i historycznie owocny.

Kształt narratora i tendencje fabuły warunkują się tu wzajemnie — zależy, z którego aspektu na rzecz się spojrzeć. Intrygująca fabuła domaga się kształtu „narratora zaciekawionego” — jak i zaintrygowany narrator stwarza naturalne warunki dla wprowadzenia fabuły sensacyjnej. Ale różnego kalibru może to być sensacja. Może to być kryminalny bądź romansowy szlagier, ukazany w horyzontach podekscytowanego półinteligenta z przedmieścia. Może to być sensacyjna niezwykłość świata, ukazana w poznawczym spojrzeniu człowieka, szukającego filozoficznego klucza do obserwowanej rzeczywistości. W obu wypadkach zarysowany kształt narratora ujawni się w pełni i zrealizuje w sposób naturalny — jest bowiem nader pojemnym szkieletem konstrukcyjnym.

I to w dużej mierze jest przyczyną, dla której obok utworów balladowych są utwory balladomańskie, obok ballad elitarnych ballady kabaretowe, obok filozoficznej ballady Leśmiana — sensacyjna historia o kradzieży brylantów i zemście tajemniczej bogini w wykonaniu Przywieckiego.

THE NARRATOR AND THE UNKNOWN WORLD

The paper draws the features of the narrator in the Polish epic ballad on material from the period 1818—1939. Its primary end is to show those characteristics of the ballad narrator as introduce dramatic elements into the epic ballad. The author analysed the situation of the narrator, his attitude towards the depicted world, the problem of his “knowledge” or “ignorance”, the effect of the situation of the narrative on the balladic construction of the action, the laws of the “presence” or “elimination” of the narrator, the construction of the narrative as the narrator’s “stenograph of the process of knowing reality”. The whole body of the argument was based upon the analysis of conventionalised narrative forms, appearing more than once in the collected material. “Narrator-naïve theatrical spectator” and “narrator-detective” — these two metaphorical formulas seem aptly to express the analysed model of ballad narrator.

The last part of the paper shows how within the framework of the scheme fixed by tradition an evolution is developing leading to a multidirectional transformation of the ballad as literary genre. It brings also some reflection on the causes which made the ballad an artistically uneven genre, yielding ambitious productions as well as short-lived fads.

The paper is a slightly modified version of an article appeared in German in „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. VI, b. 2 (11) under the title: *Die Gestalt und dramatisierende Funktion des Erzählers in der polnischen epischen Ballade*.