

MAGDALENA PARTYKA

## POLSKI GOTYCYZM PRZEŁOMU XVIII I XIX WIEKU A TYPOLOGIA GATUNKOWA

PAWEŁ PLUTA, *Polska ballada gotycka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2017, ss. 226

DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2019.67.1-13>

Niemal siedemdziesiąt lat przed nami Czesław Zgorzelski napisał: „Nie ma gatunku literackiego – w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom, w uzależnieniu nie tylko od immanentnych nakazów własnego wewnętrznego rozwoju, ale także od zmian, poprzez które przechodzi równocześnie cały system literatury. Toteż pewne fragmenty dziejów gatunku literackiego, te zwłaszcza, które dotyczą dążeń do jego hegemonii, stają się jednocześnie odbiciem ewolucji sztuki poetyckiej w ogóle.

Nie może być zatem mowy o jakimś «idealnym» wzorze ballady, sielanki czy ody, niezależnie od czasu. Można mówić jedynie o balladzie romantycznej, o sielance osiemnastowiecznej, o odzie klasycystycznej itp. etapach rozwoju poszczególnych gatunków. Nie można stosować jakiejś powszechnej, obowiązującej miary, która na wzór definicji szkolnej mogłaby służyć do orzekania, czy i o ile dany utwór realizuje postulatory gatunkowe”<sup>1</sup>.

Jednym z kontynuatorów myśli wielkiego uczonego rodem z Boryczewa na Nowogródczyźnie, który wiele lat pracował w Lublinie, jest dzisiaj badacz wrocławski Paweł Pluta. Tych dwóch historyków literatury, przedstawicieli nie tylko oddalonych geograficznie środowisk, lecz także odmiennych generacji, najściślej łączy – jak nietrudno skojarzyć – zainteresowanie balladą. Zgorzelski poświęcił

---

Dr MAGDALENA PARTYKA – Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; [mpartyka@o2.pl](mailto:mpartyka@o2.pl)

<sup>1</sup> Cz. ZGORZELSKI, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 4-5.

jej dwie duże prace: *Duma poprzedniczka ballady* i – we współpracy z Ireneuszem Opackim – tom w serii Biblioteki Narodowej *Ballada polska*. Pluta jest autorem rozprawy *Polska ballada gotycka* starannie wydanej w 2017 roku nakładem Instytutu Badań Literackich PAN. Książka współczesnego literaturoznawcy została pomyślana jako monografia gatunku wyodrębnionego przez autora z całej gamy zjawisk literackich określonych jako gotycyzm.

Na pierwszych stronach pracy Paweł Pluta zdaje sprawę z trudności terminologicznych, które napotyka, biorąc na warsztat interpretatora i teoretyka balladę gotycką. Podejmuje próbę ustalenia ram definicyjnych gatunku, ale bez aspiracji ku definicji zamkniętej, skończonej i uniwersalnej. Przedmiotem omówienia czyni, jakby po myśli Poprzednika, fragment dziejów gatunku – lata 1786-1830. Kluczowy staje się ostatni z tytułowych terminów: „gotycyzm”. Pluta ma już zresztą swój kawałek na polu dociekań na temat literatury gotyckiej<sup>2</sup>. W jego nowej pracy wstępnym rozważaniom na jej temat patronują głównie dwa nazwiska: Zofia Sinko, przede wszystkim jako autorka artykułu *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji*<sup>3</sup>, i Maria Janion z pracami *Zbójcy i upiory* i *Estetyka średniowiecznej północy*<sup>4</sup>.

Z poszukiwań jakości gotyckich w piśmiennictwie, literacko-kulturowych przejawów zjawiska, swoistych cech estetyki grozy, elementów, które odróżniają rodzimą literaturę od europejskich prób w tym zakresie, autor buduje podstawowy dla rozprawy wniosek, że polski gotycyzm literacki, choć nie tak intensywnie rozwinięty u nas jak w Europie, obfituje w większej mierze w utwory balladowe niż prozatorskie. Dowodzi, że powieści Anny Mostowskiej i Zygmunta Krasińskiego wbrew obiegowym sądom nie stanowią najliczniejszych wariantów gotyckości w polskiej literaturze.

Następnie Pluta podejmuje kroki ku doprecyzowaniu terminu „ballada gotycka”. Sięga z jednej strony do dorobku wcześniejszych badaczy, którzy interesujące go utwory nazywali np. „dumami grozy”, „dumami upiornej romantyki”, „dumami historycznymi”, „dumami epicko-rycerskimi”, „dumami grozy typu balladowego”.

---

<sup>2</sup> P. PLUTA, *Ballada gotycka – próba definicji gatunku*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 2011, z. 22, s. 117-125; TENŻE, *W kręgu problemów gotycyzmu*, „Orbis Linguarum”. Legnickie rozprawy filologiczne 2006, nr 30, s. 247-254; TENŻE, *Gotyckość w poglądach Stanisława Kostki Potockiego*, [w:] *O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, red. D. Folga-Januszewska, T. Chachulski, Warszawa 2018, s. 53-60.

<sup>3</sup> Z. SINKO, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 3, s. 29-73.

<sup>4</sup> M. JANION, *Zbójcy i upiory*, [w:] TAŻ, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972; TAŻ, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.

Prezentując niektóre z ustaleń historyków literatury zajmujących się interesującym go rodzajem twórczości, wyraźnie pokazuje, jak poważny impas terminologiczny panuje w myśleniu o balladzie wybranego typu. Nie pozostaje wobec niego bierny. Przepracowuje dotychczasowe twierdzenia i wyprowadza z nich dwie kategorie gatunkowe, nadając im odrębne nazwy: „gotycka ballada grozy” i „gotycka ballada historyczna”. Zaproponowany podział autor przekonująco podbudowuje ustaleniami z epoki, przedkładając poglądy Józefa Korzeniowskiego z *Kursu poezji* i Franciszka Morawskiego z *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem* (oba teksty z 1829 roku).

Ciekawy i niezwykle pożyteczny wydaje się sposób, w jaki Pluta rekonstruuje okoliczności wyłaniania się ballady gotyckiej. Zaczyna od historii Thomasa Percy’ego i nieznanego wcześniej zbioru ballad, które angielski biskup przypadkowo odnalazł i które wydał w 1765 roku. Dalej nie pomija także Johanna Gottfrieda Herdera. Jednak najważniejsze dla wrocławskiego badacza postaci to: Edward Young, James Harvey, Thomas Gray, James Macpherson i Constantin-François de Volney. By podkreślić ich rangę w rozwoju gotycyzmu, charakteryzuje utwory gotyckie przywołanych poetów i omawia recepcję ich twórczości w Polsce, dając swoiste *compendium* źródeł europejskiego gotycyzmu na przełomie XVIII i XIX wieku. W kilku, ale jakże cennych akapitach, zbiera elementarną wiedzę o początkach estetyki gotyckiej. Niewątpliwie gest ten docenią kolejni badacze tematu.

Na tym jednak Pluta nie poprzestaje. Wskazuje jeszcze na osobne zjawiska pośród rodzimych prób gotyckości: utwory Adama Stanisława Naruszewicza i Mateusza Czarnka opublikowane pod wspólnym tytułem *Kościół Śmierci* w 1771 roku. Są to tłumaczenia barokowego poematu Philippe’a Haberta. Pluta dostrzega w nich i analizuje kilka motywów, które nie pojawiły się w oryginale, a zostały doprecyzowane, niekiedy wręcz wykreowane, przez polskich naśladowców. Zabiegi translatorskie, które wykorzystują motywy konwencjonalne dla krajowej literatury, świadczą, jak słusznie zaznacza uczony, o znamionach rodzimej odmiany gotycyzmu.

Kolejna część pracy poświęcona jest pierwszemu z wyodrębnionych na początku gatunków: gotyckiej balladzie grozy. Piszący stanowczo zastrzega na początku, że polscy literaci „w twórczy sposób posługiwali się akcesoriami i wątkami znanymi z literatury gotyckiej. Zdecydowana jednak większość tekstów uznawanych za gotyckie ballady grozy ma charakter gotycyzujący, czyli estetycznie niespójny, gdyż widoczne w nich są silne nawiązania do popularnych wtedy tendencji literackich, które opierały się na założeniach sentymentalizmu” (s. 50). Tak sformułowane założenie wydaje się odważną reakcją badacza na

sygnalizowaną wcześniej trudność utworzenia modelu gatunkowego i będzie przyswiecać kolejnym wysiłkom interpretatorskim Pluty. Rozdział składa się z omówienia kilku swoistych dla gotyckiej ballady grozy rozwiązań fabularnych, wspólnych dla sporego zbioru utworów, rozmaicie kształtowanych w indywidualnym zamyśle przedromantycznych poetów. Charakteryzowane przez Pawła Plutę elementy świata przedstawionego tego rodzaju ballady to: postacie nadprzyrodzone, typy bohaterów ludzkich, zamek, natura i miejsca. Pomędzy tak zarysowanymi punktami drogi analityczno-interpretacyjnej, która ma prowadzić do uchwycenia najwyraźniejszych cech gatunku, autor co i rusz zatrzymuje się przed którymś z balladopisarzy. Za prekursora uznaje Juliana Ursyna Niemcewicza, najwybitniejszy jest, naturalnie, Adam Mickiewicz. Pośrodku nich pojawia się duża liczba mniej oczywistych nazwisk: Józef Dionizy Minasowicz, Bruno Kiciński, Edward Odyniec, Jan Julian Szczepański, Aleksander Fredro, Stefan Witwicki, Józef Łapsiński, Ferdynand Chotomski, Seweryn Gustaw Tyszkiewicz, Michał Wyszkowski.

Pluta tropi motywy uzasadniające pojawianie się w balladach grozy określonych wyżej jakości, skrupulatnie omawia ich funkcje w utworach i rolę w kreowaniu nastroju grozy. Rzetelna analiza nabiera rozmachu, gdy badacz oświetla ją refleksami europejskich utworów należących do omawianego gatunku. Zjawiska tekstowe, wybrane przez autora rozprawy, ukazane na tle podobnych, lecz nie rodzimych, stają się kluczem do orzekania w kilku sprawach. Wymienię tylko, moim zdaniem, najistotniejsze. Po pierwsze, w jakim stopniu świat polskich ballad sprzed dojrzałego romantyzmu opanowany jest przez żywioł ludowości, siłę pradawnych wierzeń, guseł i zabobonów. Po drugie, jakie zabiegi fabularne faktycznie sprzyjają atmosferze grozy, wywoływaniu u odbiorcy strachu, niepokoju czy melancholijnego rozrzewnienia, a jakie powodują – przeciwnie do zamysłu autora – efekt komiczny. Pluta niezwykle przekonująco wskazuje powody, które nie pozwalają części omawianych utworów zaliczyć do udanych realizacji gotyckiej ballady grozy. Po trzecie, ciekawe wydają się rozważania autora o tym, czy i jakie są podobieństwa balladowego i powieściowego świata grozy.

Uczony kilkakrotnie wspomina o innych gatunkach grozy, odwołując się za każdym razem jedynie do powieści. Czytelniczy niedosyt w tej kwestii może być zniwelowany, gdy przypomnimy wstępne słowa autora o niedostatku oryginalnych utworów gotyckich w literaturze polskiej (s. 9).

W osobnym rozdziale Pluta pomieścił rozważania o utworach będących tłumaczeniami „królowej ballad” – jak głosi tytuł tej części pracy – *Lenory* Gottfrieda Bürgera. Zanim jednak przystąpi do prezentacji polskich przekładów, kreśli

rozległy obraz fenomenu europejskiej popularności wiersza niemieckiego twórcy, opublikowanego w 1774 roku.

Badacz twierdzi, że z sześciu polskich tłumaczeń *Lenory*, które pojawiły się w interesującym go okresie: Tomasza Zana, Edwarda Odyńca, Lecha Szyrmy, Juliana Ursyna Niemcewicza, Juliana Boguckiego, Feliksa Boznańskiego, tylko wersja Szyrmy pozostaje wierna oryginałowi. Konfrontuje swoje spostrzeżenie z hipotezą, że wymienione tłumaczenia miały na celu wieloaspektową polonizację *Lenory*. Leksykalne i fabularne odstępstwa od utworu określonego mianem królowej, Pluta uważa za zwiastuny, które uturują drogę rodzimym balladom grozy. Trudno się nie zgodzić, gdy autorska analiza porównawcza *Lenory* i ich polskojęzycznych odmian ujawnia istnienie swoistych jakości tekstowych, które będą się powtarzać w innych polskich utworach grozy, a z czasem zyskają rangę rodzimych wyznaczników gotycyzmu przed 1830 rokiem.

Jak wskazuje dalej Pluta, poza przekładami *Lenora* ma licznych krewnych na ziemiach polskich. Pojawili się oni za sprawą między innymi: Juliana Ursyna Niemcewiczowi, Wincentego Reklewskiego, Tomasza Zana, Adama Mickiewicza, Edwarda Odyńca, Stefana Witwickiego, Seweryna Gustawa Tyszkiewicza. Początek XIX wieku przynosi zdaniem Pluty nowe rozwiązania, po jakie sięgają pisarze czerpiący ze schematu Bürgera. Wiersze, w których wątki lenorowe zostały wykorzystane w sposób przewrotny i karykaturalny, to nieodrodne dzieci *Lenory*, nazwane przez autora rozprawy anty-Lenoramami. Najwyraźniejszym przykładem krytycznego stosunku polskich twórców do „królowej ballad” jest Mickiewiczowskie *To lubię*, o którym Paweł Pluta napisał, że stanowi: „żartobliwą reakcję na wszystkie ballady gotyckie, których poetykę niesamowitości i okropności odbija niczym w krzywym zwierciadle” (s. 141). Próba zdystansowania się od niemieckiego dzieła to, jak słusznie podkreśla piszący, kolejny wysiłek polskich mistrzów pióra zmierzający ku budowaniu własnych wzorców estetyki gotyckiej.

Ostatnią część publikacji Pawła Pluty stanowi bogate omówienie drugiego z wyodrębnionych przez autora gatunków: gotyckiej ballady historycznej. Podobnie jak rozdział o balladzie grozy, partia ta skonstruowana jest według porządku tematycznego. Najważniejsze są: zamki i ruiny – symbole minionej potęgi i smutni świadkowie dawnej świetności, oraz postaci historyczne jako bohaterowie utworów, a także wydarzenia przełomowe z dziejów Polski stanowiące kanwę balladowej fabuły. Wszystkie te motywy w oczywisty sposób łączą się z nieszczęściem zagrabionej ojczyzny, stają się tworzywem metaforycznych odniesień do sytuacji upadku kraju.

Także tym razem wrocławski badacz obficie przytacza *egzempla*. Przywołuje imponującą liczbę utworów i znanych, i rzadziej dziś czytanych autorów, jak np.: Maurycy Gosławski, Kazimierz Puchała, Aleksander Zarzecki, Jan Kanty Rzeziński, Paweł Piątkowski, Józef Lewicki, Onufry Pietraszkiewicz, Walenty Gurski, Maurycy Jarmund. Jak interesująco pokazuje Pluta, to właśnie ballada historyczna ma największy wpływ na kształtowanie odmienności, swoistego charakteru i niepowtarzalnych cech polskiego gotycyzmu.

Zakończenie książki nie jest, jak czasem bywa, schematycznym powtórzeniem wniosków prezentowanych we wcześniejszych partiach rozprawy. Paweł Pluta rozstaje się z czytelnikiem, podarowując mu dodatkową porcję wiedzy o polskiej balladzie gotyckiej. Wspomina mianowicie o nowych tendencjach w rozwoju gatunku, które rodziły się po 1830 roku. Przywołuje wiele nazwisk i tytułów, otwierając tym samym perspektywy kolejnych dociekań.

Przed bibliografią i indeksem nazwisk autor zamieścił w publikacji wykaz utworów przenikniętych estetyką gotycyzmu, porządkując je wedle chronologii. To ważny – głównie ze względów poznawczych i utylitarnych – gest, który wydaje się kontynuacją dobrych praktyk monografistów gatunków literackich, ze Zgorzelskim na czele. Lubelski badacz także na końcu książki podał katalog dum, poprzedniczek ballady. Znacznie ważniejsze jednak wydaje się widoczne między pracami podobieństwo myślenia o istocie gatunku: jego cechach niepodlegających jednoznaczному definiowaniu, uwarunkowaniach kontekstowych, zależności od konwenansów i anomalii danego czasu.

Paweł Pluta świadomie i – jeśli wolno tak powiedzieć – z pokorą wobec materiału poetyckiego poszukuje jakości gotyckich w polskiej balladzie. Nie dąży uparcie do stworzenia twardych kryteriów i przejrzystych wyznaczników gatunkowych, a prezentuje, poddaje analizie, interpretuje bądź reinterpretuje, przywoływane swobodnie utwory imponującego w sumie grona twórców przełomu XVIII i XIX stulecia. Tłem rozważań zawsze pozostają europejskie zjawiska artystyczne o charakterze gotyckim, które nie są jedynie erudycyjną oprawą refleksji badacza, ale stanowią źródło poszukiwań wyjątkowych właściwości naszego piśmiennictwa. Tym sposobem w skromny dotychczas nurt badań nad polskim gotycyzmem Paweł Pluta włącza dobrze opracowany literacki i literaturoznawczy konkret.