

**Od kontynuacji do stylizacji. Wiersze
balladowe Bolesława Leśmiana wobec
tradycji gatunku**

Małgorzata Kowalewska

MAŁGORZATA KOWALEWSKA

OD KONTYNUACJI DO STYLIZACJI

WIERSZE BALLADOWE BOLESŁAWA LEŚMIANA WOBEC TRADYCJI GATUNKU

1

Chociaż o Leśmianie pisało się i nadal pisze się wiele, genologiczne aspekty jego twórczości tylko sporadycznie zdołały przyciągnąć uwagę literaturoznawców oraz krytyków. Zresztą nawet te nieliczne i rozproszone dociekania nie miały najczęściej ambicji ujęć całościowych. Na tym tle wyjątkiem (niemal jedynym) jest Michał Głowiński – i jako autor nie stroniący od problematyki gatunkowej analiz poszczególnych wierszy, i jako badacz uprawianych przez poetę form. Właśnie Głowiński wskazał na zjawisko będące prawdopodobnie przyczyną tak niewielkiego zainteresowania zagadnieniem, o którym mowa. Otóż twórca stosunkowo rzadko odwoływał się do konwencji gatunkowych w sposób bezpośredni, np. przez określenia genologiczne w tytułach utworów¹. Niejawny charakter nawiązań – dowodził badacz na przykładzie Leśmianowskich elegii autobiograficznych – miał powodować, iż wiersze nie będą odbierane jako realizacje tradycyjnych wzorców; owo podejście znalazło uzasadnienie w światopoglądzie poetyckim Leśmiana. Posługując się dokonaną przez Edwarda Balcerzana typologią postaw wobec gatunku, Głowiński tak usytuował świadomość genologiczną pisarza:

jego świadomość literacka znajduje się gdzieś pomiędzy wariantem drugim [tj. postromantycznym], respektującym funkcjonalne walory gatunków, a wariantem trzecim [tj. awangardowym], głoszącym ich nieprzydatność, bo naprawdę w poezji istotne jest to, co się uogólnić i skodyfikować nie da².

Wszystkie te ustalenia zapewne są trafne w odniesieniu do sporej części twórczości autora *Napoju cienistego*. Wyraźnie wszakże wymyka się im inny, bynajmniej nie mało znaczący fragment poetyckiego dorobku Leśmiana, a mianowicie wiersze balladowe. One to właśnie będą przedmiotem moich rozważań. Odmienność tej grupy dostrzegł już Głowiński, wskazując ballady jako jedyne (obok młodzieńczych sonetów) utwory opatrywane określeniami genologicznymi. Swoją drogą, określeń takich jest u Leśmiana o wiele więcej, niż utrzymywał badacz (przy-

¹ M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Wyd. 2. Kraków 1998, s. 247. *Prace wybrane*. Red. R. Nycz. T. 4.

² *Ibidem*.

pomnę niektóre tylko: pieśń, piosenka, poemat, romans, baśń, legenda, toast, modlitwa), ale zaznaczyć trzeba, że nie zawsze funkcjonują one jako nazwy gatunkowe: w szeregu przypadków odsyłają do znaczeń potocznych, mają sens przenośny bądź właśnie dosłowny, etymologiczny (np. *Powieść o rozumnej dziewczynie*).

W każdym razie ballada zajmuje w omawianej twórczości pozycję szczególną, a to choćby z uwagi na liczbę utworów obdarzonych przez autora tym mianem (18 – pod tym względem konkurować mogłaby tylko pieśń). Wprawdzie zaledwie trzy teksty mają nazwę gatunkową w tytule: *Ballada o dumnym rycerzu* (z cyklu *Poematy zazdrosne* w zbiorze *Sad rozstajny*, 1912) oraz *Ballada dziadowska* i *Ballada bezładna*, ale doliczyć należy także wiersze nazwane balladami zbiorczo (tego typu określenia genologiczne są wprawdzie nieco mniej wiążące, mimo to jednak istotne). W poezji Leśmiana z taką sytuacją mamy do czynienia dwukrotnie. Wymienione już *Ballada dziadowska* i *Ballada bezładna* należą do liczącego 14 utworów cyklu *Ballady* z tomu poetyckiego *Łąka* (1920). Sześć lat później Koło Miłośników Książki w Zamościu wydało osobny zbiorek trzech wierszy Leśmiana (*Panna Anna, Migoń i Jabrzon (!), Goryl*) również zatytułowany *Ballady*. We wszystkich tych przypadkach słowo „ballada” oznacza gatunek literacki; pojawiające się czasem epitety modyfikujące („dziadowska”, „bezładna”) sygnalizują odmienne od ustalonego ujęcie wzorca, wskazują na to, iż forma podlega reinterpretacji.

Mamy zatem do czynienia z jawnym i ostentacyjnym przywołaniem pewnej tradycji gatunkowej. Tego rodzaju bezpośredniość nawiązania nie musi się przecież sprowadzać do metatekstowych uwag autora. Balladowość jest wyraźnie widoczna także w wielu utworach nie określonych przez Leśmiana wprost jako ballady, np. w *Alcabonie*. Nie do zaakceptowania jest w tym kontekście uogólnienie Głowińskiego, że poeta „nie chciał sugerować czytelnikowi, by dany wiersz lub zespół wierszy odbierał według utrwalonych w tradycji wzorców”³, bo właśnie lekturowa aktualizacja wzorca nabiera tu pierwszorzędnej ważności. A skoro tak, to nie sposób utrzymywać, że chodzi tylko o „funkcjonalne walory” gatunku (zresztą i w Leśmianowskich elegiach autobiograficznych trudno widzieć wyłącznie wyraz takiego, rzecz by można, pragmatycznego podejścia).

Czyżby więc postawa poety była raczej swoistym genologicznym klasycyzmem (w rozumieniu Balcerzana)? Taka konkluzja nie brzmi zbyt przekonująco. Nie przemawia też za nią – niewątpliwy przecież – poetycki konserwatyzm Leśmiana. Poeta, co już dawno zostało odnotowane, bardzo swobodnie odnosił się do konwencji ballady, posuwał się aż do parodii i ujęć groteskowych⁴, czego chyba postawa klasycystyczna nie dopuszcza. Niektórym utworom uznawanym powszechnie za realizację gatunku odmówiono nawet balladowego charakteru (tak postąpił Edward Czaplejewicz z wierszem *Dziewczyzna*⁵). Choć jednak na pytanie, czy forma, którą uprawiał autor *Dusiołka*, jest jeszcze balladą, badacze odpowiadają raczej twierdząco, odpowiedź bywa opatrywana zastrzeżeniami. Najbardziej wyrazistym przejawem tych wątpliwości jest rozpowszechnienie ukutego

³ *Ibidem*.

⁴ Zob. M. Głowiński, „Alcabon”. *O grotesce w poezji*. W: *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Warszawa 1971. – R. Stone, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 159.

⁵ E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973, s. 16–25.

przez Kazimierza Wykę (zresztą w specyficznym kontekście i w znaczeniu odmiennym od szeroko przyjętego) określenia „ballada filozoficzna”⁶. Leśmianowska odmiana ballady (bo i o takiej mówią znawcy tematu) jawi się jako twór osobny, choć jednocześnie powiązany z gatunkową przeszłością. Trudno zaprzeczyć trafności tej diagnozy, ale też trudno ją uznać za dającą pełne wyjaśnienie. Rzecz należałoby opisać bardziej wyczerpująco, ustalając motywację przyjętej przez poetę postawy, powody, dla których posłużył się romantyczno-młodopolskim gatunkiem i dla których nawiązał dialog z tym a nie innym obszarem tradycji literackiej.

Nie sposób wszakże prowadzić takie dociekania, nie uświadomiwszy sobie złożoności przedmiotu. Zespół balladowych wierszy Leśmiana obejmuje około 60 bardzo różnorodnych tekstów. Za balladowe przyjęło się bowiem uznawać dwa jeszcze, prócz wymienionych uprzednio, cykle poetyckie: *Pieśni kalekujące z Łąki* i *Postacie z Napoju cienistego* (1936) (zob. np. T 136, 243⁷). Pojedyncze realizacje pojawiają się zaś wśród Leśmianowskich juveniliów, w młodopolskim jeszcze *Sadzie rozstajnym* oraz w pośmiertnie wydanej *Dziejbie leśnej* (1938). Wszystkie te utwory nawiązują z interesującym nas gatunkiem kontakty różnego rodzaju i w różnym zakresie, można się więc domyślać, że reprezentują nie jeden, lecz kilka modeli twórczości balladowej. Do takich wniosków prowadzą m.in. intuicje Czaplejewicza, który zwrócił uwagę na związaną z dyskursywnym charakterem narracji istotną odmienną *Dziewczyny* i podobnie skonstruowanych wierszy⁸. Z reguły jednak do zróżnicowania ballad Leśmiana badacze nie przykładają należytej wagi, co miewa ten skutek, że orzeka się o części tak, jakby reprezentowała ona całość. Literatura przedmiotu niemal wyłącznie dotyczy stosunkowo niewielkiej grupy najbardziej znanych i cenionych utworów (głównie z cyklu *Ballady*, pochodzącego z tomu *Łąka*) – i to także trzeba zmienić.

2

Zapowiedzianą analizę poprzedzę kilkoma uwagami natury ogólnej, pragnę bowiem bliżej przedstawić stosowaną przeze mnie metodę badania. Na początek zastrzeżenie: jakkolwiek zdaję sobie sprawę, że genologiczny tryumfalizm strukturalistów⁹ był nieco przedczesny, nie chciałabym przeprowadzać dyskusji z silnie się dziś ujawniającymi postawami krytyki czy wręcz negacji teorii gatunków. Przyjmuję więc (nie uzasadniając swych poglądów) gatunki literackie za fakty empiryczne, mające za podstawę świadomość genologiczną w określonych epokach i bytujące w sferze tradycji literackiej, czyli – posłużę się pojęciem użytym przez Stanisława Balbusa – w „przestrzeni hermeneutycznej”.

⁶ K. Wyka, *Bolesław Leśmian: dwa utwory*. W: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1977, s. 432.

⁷ T = J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964. – B = S. Balbus, *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1996. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

⁸ Czaplejewicz, *op. cit.*, s. 19–21.

⁹ Wyrażany choćby przez M. Głowińskiego (*Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zb.: *Genologia polska. Wybór tekstów*.v. Wybór, oprac., wstęp E. Miodońska-S-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar. Warszawa 1983, s. 78): „Kariera gatunku literackiego jako przedmiotu zainteresowań i narzędzia opisu jest we współczesnej nauce o literaturze faktem dokonany”.

Nazwisko to przywołałam tu nieprzypadkowo, jako że prace krakowskiego literaturoznawcy są główną inspiracją teoretyczną niniejszego szkicu. Za bardzo atrakcyjną i poznawczo przydatną uważam koncepcję funkcjonowania wzorców gatunkowych, nazwaną przez autora „genologią hermeneutyczną”. W artykule pod przekornym tytułem „Zagłada gatunków” badacz sprzeciwia się teozom o nieproduktywności form, wskazując na pojawiające się w utworach „sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej”¹⁰ i dowodząc:

kwifikacje gatunkowe tekstów literackich nie muszą zawierać się w ich konstrukcyjnych paradigmatkach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą przeprowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej [...]”¹¹.

Gatunkowość dzieła może więc opierać się na realizacji wzorca (prostej czy bardziej złożonej, np. przez kontaminacje) bądź na szeroko pojętej ewokacji gatunku. Balbus rozróżnia przy tym nawiązania świadome i bezpośrednie, a także pośrednie, wynikające z synkretyzmu samej realizowanej czy przywoływanej formy (innymi słowy: z jej „archaiki”) (B 48).

Koncepcję tę można rozwinąć odwołując się do wcześniejszych, a w genologicznym kontekście jakoś przeoczonych ustaleń samego jej twórcy. Mam na myśli sformułowaną w książce *Między stylami* teorię strategii intersemiotycznych (międzystylistycznych), czyli „gier tekstów z tradycją” (B 100). Odniesienie owych strategii także do „operacji” na gatunkach umożliwia przyjęta przez badacza szeroka definicja stylu:

Przez określenie s t y l rozumieć [...] każdy koherentny, funkcjonalny, mający kwalifikacje semiotyczne zespół środków artystycznych pozwalający na obszarach historii literatury ujmować się jako względnie wyodrębnialny (do kogoś lub gdzieś „przynależny”) s y s t e m („język”); może to być na przykład poetyka danego twórcy, grupy poetyckiej, kierunku, prądu, okresu; może to być także określona forma artystyczna (np. gatunek) w jakimś skonkretyzowanym historycznie wariacie itp. [B 16]

Ujęcie gatunku jako *sui generis* stylu nie jest w literaturoznawstwie niczym szczególnie nowym (Balbus powołuje się np. na Janusza Sławińskiego, który w haśle *Styl w Słowniku terminów literackich* mówił o stylu gatunku (B 162)). Balcerzan zwrócił nawet uwagę, że formalnie nie sposób „odróżnić chwytów gatunkotwórcze, decydujące o kształcie całości tekstowej, od chwytów stylistycznych, retorycznych, należących do porządku języka [...]”, o gatunkowości bowiem „decyduje moment historyczny oraz dominujące w nim cele”¹². Wydaje się wszakże, iż dopiero książka Balbusa zawiera propozycję konsekwentnie jednolitego ujęcia zjawisk należących do różnych, a równorzędnych podsystemów literackich. Jest to ważne, bo, jak pisał Głowiński:

System gatunkowy nie jest [...] nigdy wyizolowany, wiąże się z innymi systemami, oddziałują one na niego, tak jak on oddziałuje na nie. [...] Gatunek jest więc s y s t e m e m w ś r ó d s y s t e m ó w¹³.

Takie ujęcie stwarza zatem możliwość spojrzenia z szerszej perspektywy na

¹⁰ S. Balbus, „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 31.

¹¹ *Ibidem*, s. 38.

¹² E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 13.

¹³ Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, s. 98–99.

problematykę gatunkową – z punktu widzenia poetyki historycznej. Prowadziłyby to do wzbogacenia pola zainteresowań genologii o zagadnienia (ale także metody badawcze) sąsiednich działów teorii literatury: stylistyki i teorii procesu literackiego.

Autor książki *Między stylami* nie jest też pierwszym badaczem, który przeprowadził analogię między zjawiskami stylizacyjnymi a aktywnym podejściem do wzorców gatunkowych, również nie on pierwszy próbował dokonać opisu takich podejść – wspominałam wcześniej o powstałym już w latach siedemdziesiątych minionego stulecia, a ponadto odnoszącym się *stricte* do genologii, schemacie Balcerzana¹⁴. Koncepcja Balbusa ma jednak ambicje całościowe, przynajmniej w stosunku do dotychczasowej produkcji literackiej (Balcerzan zajmował się tylko poezją okresu Dwudziestolecia i kilku dekad powojennych), jest też niewątpliwie bardziej rozbudowana i precyzyjna – dość powiedzieć, że badacz wyróżnia 28 strategii intersemiotycznych. W obu ujęciach istnieją wszakże pewne zbieżności. Jak się wydaje, pierwsze dwa z wymienionych przez Balcerzana typów postaw wobec gatunków mogłyby zostać zaakceptowane przez Balbusa. Dyskusyjny (nie tylko zresztą na tle koncepcji autora rozprawy *Między stylami*) jest wariant trzeci. Postawa awangardowa, przejawiająca się ostentacyjnym (ale w gruncie rzeczy pozornym) odrzuceniem systemu gatunkowego, stanowi chyba raczej skrajną wersję „postromantyzmu” w jego odmianie negującej gatunki. Z tak uproszczonej typologii wynika, że spektrum stanowisk wobec gatunków rozciąga się od całkowitej i biernej akceptacji gatunków tradycyjnych, poprzez aktywny stosunek do systemu, po postawy „burzycielskie” i „kreatywne”. Każdy literacki akt twórczy wiąże się z koniecznością wyboru jednej z tych ewentualności. Przyjęcie zaś którejkolwiek postawy powoduje intersemiotyczne uwikłanie tekstu.

Terminem „intersemiotyczność” posługuje się Balbus wtedy, gdy określa relacje intertekstualne o charakterze systemowym, a zatem te, które:

mają [...] ostatecznie na celu nawiązanie łączności między „językami”, „kodami”, formami (np. gatunkowymi) i stylami, pojętymi zawsze jako systemy semiotyczne literatury. [B 162]

Dzieła nawiązują kontakt z systemami semiotycznymi (np. z systemem gatunkowym) poprzez rozmaite wyspecjalizowane strategie. Bodaj wszystkie wymienione przez Balbusa „gry z tradycją” mogą być także strategiami wobec gatunków (choć właściwa transpozycja tematyczna – tylko w bardzo ograniczonym zakresie, a mianowicie kiedy translokowany temat, motyw czy postać są silnie powiązane z określoną formą literacką, aczkolwiek i wtedy ewokacja gatunku jest pośrednia, a może nawet drugorzędna). Epigonizm, aktywna kontynuacja oraz różne odmiany jawnego naśladownictwa i restytucji formy podpadałyby pod Balcerzanowy wzorec klasycystyczny, reminiscencje zaś, transpozycje tematyczne, stylizacje i parastylizacyjne strategie kontrowersji intersemiotycznych byłyby przejawami postawy „postromantycznej” (Balbus wyróżnia takie grupy, charakteryzując należące do nich strategie odpowiednio jako „alegatywne” i „prymarnie konwersacyjne”, B 123–140). Proponuję, by w analogii tej zachować spory umiar

¹⁴ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, rozdz. *Sytuacja gatunków*.

– schemat Balcerzana, jak już wspomniałam, odnosi się do określonego wycinka rzeczywistości literackiej. Nie trzeba też ulegać pokusie literalnego rozumienia nazw stosowanych przez Balcerzana – nie wszystkie strategie „postromantyczne”, a więc rzekomo kontynuujące romantyczny wzorzec literatury, powstały w romantyzmie czy wręcz w szeroko rozumianej nowożytności (np. burleska, heroikomika).

Balbus kładzie silny nacisk na systemowość, nie tracąc wszakże z oczu historyczności literatury. Do zagadnień związanych z ewolucją systemu wnosi nawet pewne ciekawe modyfikacje:

Stylizacja historyczna jest [...] ingerencją w system literacki, i tym samym aktywnym – choć poniekąd „sztucznym”, *par force* – czynnikiem dynamiki procesu historycznoliterackiego. Co prawda, nigdy nie dotyczy ona całego aktualnego systemu naraz i bezpośrednio; odnosi się tylko do którejś z jego partykularnych sfer, któregoś podsystemu [...]. O ile jednak mamy tu prawo mówić o s y s t e m i e literatury, tj. o jakiejś makrostrukturze literackiej, o tyle ingerencja taka, nawet partykularna, przenika pośrednio w pewnej mierze całość, mniej lub bardziej ją dynamizując. [B 73–74]

Ewokacja „pozarepertuarowej”, jak to określa badacz, formy gatunkowej niejako zaburza „naturalny” proces ewolucji gatunku, polegający na aktywnej kontynuacji, czyli na zjawisku „bezkolizyjnego, z zasady niekonwersacyjnego [...] poszerzenia pojemności aktualnego systemu tradycji aktywnej” (B 83). Zainicjowany przez obranie określonej strategii konwersacyjnej dialog z tradycją (a ściślej z jakimś jej fragmentem, tu: z określoną historyczną postacią gatunku) prowadzi nie tylko do reinterpretacji ewokowanej formy, lecz również do powstania pewnej nowej jakości. Balbus sformułował to dobitnie: „stylizacja właściwa nie jest prostą translokacją zdezaktualizowanej formy historycznej, ale operacją formotwórczą” (B 70; zob. też B 32–33). Formotwórcze są, jak się domyślam, także inne strategie, przede wszystkim prymarnie konwersacyjne, ale w pewnym sensie także i alegatywne.

Nie jest, oczywiście, rzeczą obojętną, z jakiego obszaru tradycji pochodzi przywoływany gatunek¹⁵. Balbus zauważa, iż pozarepertuarowość formy w strategiach alegatywnych nie jest – badacz cytuje tu pracę Głowińskiego *O stylizacji* – „istotnym czynnikiem znaczeniowym” (cyt. z B 109), jest nim natomiast w strategiach prymarnie konwersacyjnych (przy czym reminiscencja stylistyczna stanowi strefę przejściową). Wybór owego obszaru tradycji, czyli w naszym przypadku historyczna i kulturowa proveniencja gatunku, oraz postawa wobec międzysystemowych granic (zignorowanie ich, ostentacyjne przekroczenie itp.) decyduje zatem o zaistnieniu w dziele określonych znaczeń, co z kolei wpływać może modyfikująco na obraz gatunku jako całości (np. gdy realizacja danej formy wydobywa pewne aspekty wzorca i z nimi „dyskutuje”). To jednak nie wszystko, sam bowiem gatunek jest wyposażony w pewne znaczenia (Balbus nazywa to „światopoglądem formy” (B *passim*)), a ewokacja gatunku to owych znaczeń przywołanie.

Określenie „światopogląd formy” implikuje zresztą nie tylko semiotyczne, jak chciał Balbus, lecz przede wszystkim aksjologiczne rozumienie gatunku. Ga-

¹⁵ Na sprawę tę wcześniej zwróciła uwagę S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 184, 199–200).

tunki są wartościowane, ale też gatunki są swego rodzaju wartościami. W konstatacji tej bliska jestem koncepcji Edwarda Kasperskiego:

Z punktu widzenia aksjologii wzorzec [gatunkowy] wyznacza jakby określone „*spectrum*” wartości. [...] Ogarniają one: 1) problemowość gatunku, 2) rozwiązanie estetyczne (tragiczność, komediowość, podniosłość, prozaiczność itp.), 3) stosunek do tzw. tworzywa artystycznego (języka, schematów kompozycyjnych, tematyki), 4) modelowanie osobowości podmiotu mówiącego i literackiego, 5) zespół wartościujących odniesień do rzeczywistości pozaliterackiej¹⁶.

Zdaniem Kasperskiego „realizator gatunku” przyjmuje „postawę i perspektywę wartościującą”¹⁷ wyznaczoną przez wzorzec. W świetle ujęcia Balbusa stwierdzenie to musiałyby ulec modyfikacji – gatunek wyznacza pewien „światopogląd”, ale wartościująca postawa twórcy (niekoniecznie „realizatora”, bo może chodzić tylko o ewokację formy) dotyczy prymarnie samego wzorca (akceptacja, polemika itp.), a dopiero wtórnie – aksjologicznie nacechowanych obszarów, jakie wzorzec obejmuje.

Chcąc odnieść propozycję teoretyczną Balbusa do genologicznej empirii, należałoby pamiętać o kilku rzeczach. Przede wszystkim o tym, że mówiąc o strategiach badacz operował pojęciami typologicznymi. Wydaje się to oczywistością, a przecież prowadzić może do nieporozumień¹⁸, zwłaszcza wobec bogatej egzemplifikacji podanej w rozprawie *Między stylami*. Nawet bowiem jeśli strategie intersemiotyczne są typami empirycznymi, mającymi reprezentacje tekstowe (sam jednak Balbus nie zawsze potrafił wskazać w pełni adekwatne przykłady), nie oznacza to bynajmniej, że w materiale literackim występują zawsze w postaci „czystej” – tak samo zresztą, jak nie zawsze mamy do czynienia z „czystymi” realizacjami wzorców gatunkowych.

Z drugiej strony, nie można traktować strategii intersemiotycznych jako *sui generis* gatunków (czy stylów)¹⁹, choć zjawiska te są sobie w niektórych aspektach bliskie i mogą się po części na siebie nakładać. Owszem, strategie są podobnie jak gatunki pewnymi wykształconymi w toku dziejów konwencjami literackimi; bywa nawet, że strategia i gatunek mają wspólną historię (np. heroikomika i poemat heroikomiczny). Jak się jednak wydaje, zawsze strategia, czyli wartościująca postawa wobec formy historycznej, jest pierwotna, gatunek zaś konstituuje się później (jeśli w ogóle się konstituuje – nie jest to bowiem regułą). Swoiste „gatunki intertekstualne”²⁰ są więc genetycznie powiązane z określoną strategią – jeśli sądzimy, iż jest inaczej, to chyba dlatego, że w niektórych przypadkach wyczuwalność tego powiązania może się z czasem zatrzeć (tak ma się rzecz z balladą, która na gruncie polskim wyrosła z restytucji formy ludowej (zob. B 241–242)).

Innymi słowy, to strategie intersemiotyczne odpowiadają za aksjologiczne ukierunkowanie pewnych gatunków na inne gatunki. Oczywiście, również same strategie będąc przedmiotem wyborów artystycznych podlegają wartościowaniu. Jako

¹⁶ E. Kasperski, *O teorii gatunków. Gatunki literackie jako wartości*. „Acta Universitatis Lodziensis” seria I, z. 35 (1980), s. 81–82.

¹⁷ *Ibidem*, s. 82.

¹⁸ Przykładem takiego nieporozumienia jest recenzja książki Balbusa, zamieszczona przez W. Maciągę pt. *Czy erudycja nas duchowo ogranicza?* w „Dekadzie Literackiej” (1994, nr 7).

¹⁹ Owemu utożsamieniu sprzeciwia się wyraźnie B a l b u s (B 72–73).

²⁰ Termin M. G ł o w i ń s k i e g o (*O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 83).

takie jednak – aksjologicznie nacechowane nie są. Trzeba to podkreślić, bo potoczne albo literalne rozumienie stosowanych w pracy *Między stylami* terminów – np. „epigonizm”, „jawne naśladownictwo”, „burleska niska” i „burleska wysoka” – mogłoby sugerować ocenę oznaczanych przez nie zjawisk. Swoją drogą, terminologia Balbusa bywa myląca. Badacz stroni od nazewniczych innowacji i chętnie posługuje się określeniami zakorzenionymi w literaturoznawczej i – co bywa nie bez znaczenia – literackiej świadomości, choć już na własną rękę poszerza lub zawęża zakres odpowiadających im pojęć, także za pomocą precyzujących epitetów, np. „reminiscencja stylistyczna”, „stylizacja akceptatywna”; niejednokrotnie też odchodzi – w większym lub mniejszym stopniu, wszakże sygnalizując to za każdym razem – od ustalonych znaczeń. Owe różnorakie zmiany należy zawsze uwzględniać.

Warto także zwrócić uwagę na dodatkową komplikację typologii zaproponowanej w omawianym tu studium. Różnicuje się w nim mianowicie ze względu na zakres międzysystemowych nawiązań samo zjawisko intersemiotyczności. Rozróżnienie to pozwala jasno określić, czy w danym przypadku mamy do czynienia z odniesieniem do gatunku (czasem połączonym z odniesieniem do konkretnego tekstu), czy wyłącznie z relacją międzytekstową (a takie genologii nie interesują). Balbus wyodrębnia zatem intersemiotyczność głęboką oraz funkcjonalnie pierwszoplanową, dwa rodzaje intersemiotyczności czystej (intertekstualnie wyłączona bądź fakultatywna), a ponadto intersemiotyczność sfingowaną. Obok wymienionych istnieje też intertekstualność czysta, „nie angażująca kontekstów systemowych, lecz ograniczająca się do konwersacji lub alegacji między konkretnymi tekstami ze względu na ich jednostkowe właściwości [...]” (B 162). Poszczególne strategie nie są ściśle przypisane do owych rodzajów relacji, choć można odnotować pewne tendencje, np. aktywna kontynuacja, jak zauważa badacz, obywa się stosunkowo często bez tekstowych pośrednictw albo też traktuje je fakultatywnie.

Kłopotliwe jest nieraz ustalanie dla analizowanych tekstów wzorca (lub wzorców) odniesień gatunkowych. Jak pamiętamy, Balbus zakłada, że wzorcem takim może być gatunek „w jakimś skonkretyzowanym historycznie wariacie” (B 16). Jeśli jeszcze współistnienie w przestrzeni intertekstualnej utworu kilku odmian historycznych jednej formy nie stanowi problemu, to sprawa komplikuje się, gdy ewokacja dotyczy gatunku pojętego bardziej ogólnie (co często zachodzi w przypadku opatrzenia dzieła genologicznym podtytułem). Czy należałoby przyjąć, że w takiej sytuacji przywoływane są wszystkie możliwe warianty naraz? Tak przecież być nie musi. Nieunikniona jest wówczas (choć nie tylko wtedy) rekonstrukcja świadomości gatunkowej piszącego, różnej czasami od tej, jaką dysponują jego współcześni, nie mówiąc już o rekonstrukcji świadomości kolejnych epok, które wykształciły interesujące nas warianty gatunkowe. W ramach koncepcji Balbusa ściślejsze byłoby – i proponuje to sam autor – mówienie o ustalaniu tradycji (przede wszystkim aktywnej tradycji realizowanej, ale także szerzej: całej tradycji aktualnej i potencjalnej, a wreszcie – negatywnej) wyznaczającej przestrzeń hermeneutyczną danego dzieła (czy też zbioru dzieł).

I wreszcie kwestia ostatnia: czy formę będącą rezultatem „strategicznego” operacji na gatunkach uznać za nowy gatunek czy też za wariant gatunku wyjściowego? Sugerowałabym rozwiązanie pierwsze, oczywiście jeśli nie mamy do czynienia z tworem efemerycznym i jeśli forma uległa gatunkotwórczemu procesowi

konwencjonalizacji (nawet na niewielką skalę, np. w twórczości jednego autora). Zarazem nie wydaje mi się rzeczą niesłuszną posługiwanie się w odniesieniu do obu gatunków – wcześniejszego i nowego – jedną nazwą (ale najlepiej z precyzującym określeniem). Oto ballada Mickiewiczowska (i jej kontynuacja: polska ballada literacka w kilku odmianach) jest formalnie czym innym niż ballada ludowa, wspólna nazwa podkreśla wszakże ich związek. Bliska poniekąd jest mi intuicja Stefana Sawickiego, który proponował niegdyś posługiwanie się w genologii pojęciem „ciągu gatunkowego”, gdzie podobieństwo elementów przyległych decyduje o „więzi poszczególnych ogniów”²¹. W świetle koncepcji Balbusa – o przynależności do takiego zbioru decydują intersemiotyczne relacje między poszczególnymi gatunkami (relacje nawiązane, rzecz jasna, w tekstach); że zaś zmiany wzorców gatunkowych nie muszą dokonywać się w porządku linearnym, lecz mogą na swój sposób „zakłócać” rozwój gatunku (np. przez nawiązanie do jakiejś dawnej, nieproduktywnej w danym momencie postaci gatunkowej), zamiast o ciągu należałoby raczej mówić o – jak to określał Ireneusz Opacki – „polu gatunkowym”²² bądź też nawet, dla większej sugestywności, o konstelacji genologicznej. System gatunkowy byłby w tym ujęciu skomplikowanym układem wielu takich rozmaicie powiązanych i usytuowanych względem siebie (częściowo też przenikających się) konstelacji.

3

Przypuszczam, że w miarę ścisły genologiczny opis fenomenu ballad autora *Łąki* jest osiągalny, szczególnie gdy dysponuje się sprawnym narzędziem metodologicznym – a takiego dostarczyć mogą omówione tu wcześniej propozycje teoretyczne. Wbrew bowiem wrażeniu, jakie można odnieść z lektury rozprawy *Między stylami*, koncepcja Balbusa oferuje badaniom empirycznym nie tylko metodę analizy gatunkowej pojedynczych utworów. Ujęcie to okazuje się też pomocne przy obserwacji przemian wzorców gatunkowych, przemian, co prawda, również dokonujących się w konkretnych tekstach, lecz za ich pośrednictwem dotyczących samych gatunków, a zatem w ostatecznym rozrachunku – przemian systemowych, za takie zaś uważać chcę Leśmianowskie modyfikacje ballady.

Spróbujmy przyjrzeć się sprawie dokładniej. Należałoby rozpocząć od sytuacji, która dla Leśmiana-balladotwórcy stanowiła niejako punkt startu. W początkach XX stulecia, tj. w okresie gdy Leśmian po raz pierwszy podejmował tradycję gatunku pisząc i publikując *Baśń*, poemat *Niedopita czara* z balladową wstawką, *Głuchoniemą*, *W państwie zmierzchów* i *Dwa krzyże*, krystalizowały się dwie odmiany młodopolskiej ballady: baśniowo-symboliczna i psychologiczno-liryczna²³. Odmiany te wytworzyły się na podstawie realizacji będących przeważnie aktyw-

²¹ S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?* W zb.: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976, s. 209–210.

²² I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*. W: I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*. Red. M. R. Mayenowa, Z. Kopczyńska. Wrocław 1970, s. 8. *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Komitet red.: L. Pszczołowska [i in.]. Dział 1, t. 7, cz. 1, z. 1.

²³ W tej kwestii opieram się na ustaleniach Cz. Zgorzelskiego (*Dzieje ballady w Polsce*. W: Opacki, Zgorzelski, *op. cit.*).

nymi kontynuacjami ballady romantycznej. Modernizm „odświeżył” gatunkową konwencję przez wprowadzenie elementów gatunków lirycznych i baśni. Niekiedy, zwłaszcza przy swobodniejszym podejściu do wzorca, zdarzały się przypadki nawiązań jawnych i ostentacyjnych („reminiscencja stylistyczna”, zob. B 282–308). Prócz tego kwitła też twórczość epigońska, z założenia konserwatywna bądź po prostu wtórna wobec balladowej konwencji (romantycznej, a później także młodopolskiej).

W czasach Leśmiana gatunek ballady był więc, z jednej strony, „gotowym”, ukształtowanym wzorcem, a z drugiej – żywą, aktualnie realizowaną tradycją. Poeta od początku przejawiał aktywność wobec konwencji ballady. Nawet wśród juveniliów brak realizacji, które można by jednoznacznie określić jako epigońskie. Wszakże pamiętać trzeba, że Leśmian nie doszedł jeszcze wtedy do swego indywidualnego stylu, musiał się więc odwoływać do konwencji epoki (co nierzadko prowadziło do ulegania młodopolskiej manierze poetyckiej), a w jakimś stopniu i do modeli twórczości balladowej, wypracowanych przez dojrzałych artystycznie poetów współczesnych. Mimo to wiersze Leśmiana pochodzące z owego okresu są z głównymi nurtami balladowymi Młodej Polski zaledwie zbieżne (przez liryzację, symbolizm). Wydaje się, że autor w tym czasie niejako testował balladową formę, sprawdzał jej poetycki potencjał, pragnął kreatywnie odnieść się do tradycji. Inna rzecz, że owe pierwsze balladowe utwory nie były raczej dziełami wybitnymi i z pewnością dlatego nie odegrały w historii gatunku większej roli (Leśmiana nie wymienia się wszak wśród twórców żadnej z młodopolskich odmian gatunku). Sam poeta potraktował zresztą młodzieńcze wiersze jako wprawki literackie, nie włączając ich (prócz *Gluchoniemej*) do wydań zbiorowych. Zasadniczo nie podjął też później stylistyki tych wierszy.

Znamienne jest, że w najwcześniejszym okresie Leśmiana nie napisał ani jednej czystej gatunkowo ballady. Elementy balladowe pojawiały się wtedy w jego wierszach jakby w rozproszeniu. Właśnie ów synkretyzm sprawia, iż utwory te na pierwszy rzut oka trudno jednoznacznie określić jako aktywną kontynuację gatunku, choć dokładniejsza analiza wykazuje, że przejawiają one zasadnicze cechy wspomnianej strategii. Leśmian podejmuje balladową tradycję na ogół bez ostentacji i w ten sposób, że forma nie wydaje się wyobcowana, „niewspółczesna” na tle twórczości epoki. Alegatyczne przyswojenie wzorca łączy się więc nieraz z jego modyfikacją: „Modernizacja formy historycznej postępuje w tej samej mierze, w jakiej modernizujący ją kontekst odnajduje w tradycji własną tożsamość” (B 200). Gdy epika wierszowana była już w zasadzie przeżytkiem, koniecznością stało się „unowocześnienie” formy bądź przez jej liryzację, bądź też przez wykorzystanie symbolicznego potencjału balladowych fabuł; u Leśmiana najczęściej obie tendencje występowały łącznie.

W jego juveniliach sporadycznie pojawiają się jednak modyfikacje przełamujące konwencje gatunku. Już zatem w *Baśni* (1901), pierwszym balladowym wierszu poety, wyczuwalny jest pewien żartobliwy (ale nie wyobcowujący) dystans wobec formy. Nie jest to, oczywiście, *novum* – przecież i Mickiewicz bawił się konwencją ballady grozy w *To lubię* – wskazuje jednak na pewną tendencję, która z upływem czasu będzie u Leśmiana narastać, by przybrać ostatecznie bardzo specyficzną postać. W *Zmorach wiosennych* (1909), utworze stanowiącym zamknięcie – nie tylko w sensie chronologicznym – grupy wczesnych ballad, dystans jest już całkiem wyraźny, poeta jawnie igra z konwencją gatunku.

Jak wspomniałam, Leśmian w zasadzie nie podjął stylistyki młodzieńczych ballad. Za pewną kontynuację tej linii twórczości można by uznać tylko liryki oparte na motywach balladowych, pojawiające się sporadycznie w późniejszych zbiorach. Z reguły wszakże nie są to już nawiązania alegatyczne, lecz transpozycje balladowych tematów (najczęściej tego samego – rozłąka kochanków spowodowana przez śmierć; *nb.* jest to jedna z obsesji tematycznych pisarza), skorelowane z trawestacją formy gatunkowej. Ale te spośród późniejszych wierszy Leśmiana, które aktywnie kontynuują balladową tradycję, są niemal bez wyjątku „czystymi”, epickimi balladami. W dalszej twórczości poety obserwować można bowiem odejście od tendencji lirycznych i wyraźny zwrot ku gatunkowej, by tak rzec, ortodoksji.

Linie tę zapoczątkowuje *Sidi-Numan*, wiersz opublikowany w *Sadzie rozstajnym* – w cyklu *Poematy zazdrosne*. Utwór jest parafrazą fabuły pochodzącej, jak informuje Jacek Trznadel, z bajek tysiąca i jednej nocy (T 153). Orientalny wątek pociągał zapewne Leśmiana swą egzotyką oraz potencjałem poetyckim (opis „cudu nagłych wcieleń”, czyli metamorfozy niewiernej Aminy, zajmuje dwie piąte utworu). Zainteresowanie budził także motyw okrutnej, wyrafinowanej zemsty zdradzonego kochanka. Leśmian zmodyfikował nieco wątek oraz zreinterpretował go, traktując fabułę pretekstowo i skupiając się na psychologicznej analizie uczuć: zazdrości i chęci zemsty²⁴, lecz modyfikacje te mieszczą się w granicach gatunku. Z zasady bowiem ballada nie musi się do końca liczyć ze „światopoglądem” ludowych pierwowzorów, może zmieniać (oczywiście – do pewnego stopnia, w obrębie własnej konwencji) znaczenia folklorystycznych opowieści.

Bezpośrednią tradycją gatunkową utworu są, jak przypuszczam, „orientalne” ballady Mickiewicza: *Renegat* i *Alpuhara*, w których stylizacja ludowa ustępuje miejsca egzotyce. Leśmian aktywnie kontynuuje tę odmianę, wzbogacając ją o pogłębioną problematykę psychologiczną. Psychologizm ballady młodopolskiej jest przy tym tylko ogólną inspiracją. Poeta posługuje się innymi środkami wyrazu (wprawdzie narracja prowadzona jest z punktu widzenia postaci, ale o wewnętrznych przeżyciach bohaterów mówi się tu wprost, nie zaś aluzyjnie), interesują go inne, gwałtowniejsze i bardziej żywiołowe emocje (w balladach modernistycznych mowa z reguły o dość nieokreślonych uczuciach tęsknoty czy smutku). Przejawem aktywnego stosunku do tradycji ballady jest też gatunkowa kontaminacja z poematem – intersemiotycznie bezkolizyjna, zatem nie powodująca kontrowersji stylistycznych.

Kolejne dwa utwory należą już do cyklu *Ballady* z tomu *Łąka*. Zaznaczyć trzeba, iż wiersze te w kontekście cyklu mogą być czytane jak stylizacje, choć formalnie są tylko modyfikującymi realizacjami gatunku. *Wiśnia* bez wątpienia kontynuuje młodopolską balladę symboliczno-baśniową. Dokonany przez Zgorzelskiego opis tej odmiany gatunku doskonale oddaje istotne cechy wiersza Leśmiana:

Pozornie obiektywna, epicka sprawozdawczość narracji, „estetyzm” w kształtowaniu świata balladowej rzeczywistości, wykorzystywanie w tym celu motywów zaczerpniętych ze skarbcza tradycji balladowej i stwarzanie metodą symbolicznego rozszerzania znaczeń lirycznej sugestii podtekstu – oto główne znamiona ballad, kierunek ten reprezentujących²⁵.

²⁴ Trafnie opisał to Trznadel (T 153).

²⁵ Zgorzelski, *op. cit.*, s. 152.

W porównaniu z najbardziej typowymi tekstami z *Ballad* ludowa stylizacja narracji, wspomagana archaizacją, jest bardzo dyskretna, co również zbliża *Wiśnię* do ballad modernizmu. Nowością na tle tradycji gatunku jest wprowadzenie problematyki znajdującej wyraz w relacji człowiek–natura, pociągające za sobą reifikację potencjalnego symbolu: tytułowa wiśnia to konkretny i realny owoc, którego namacalnym czarem „obłąkał swe zmysły” król; co więcej, jest to pełnoprawna postać, obdarzona możliwością wypowiedzi. Zarówno literacka, jak i ludowa ballada znała tego rodzaju bohatera, jednakże roślina lub zwierzę bodaj zawsze były tam zaklętym człowiekiem. Co znamienne dla cyklu *Ballady* – obraz relacji człowieka i przyrody jest w wierszu Leśmiana raczej pesymistyczny: namiętność doprowadziła bohatera do obłądu i unicestwienia²⁶.

Druga aktywna kontynuacja w cyklu *Ballady*, wiersz *Śmiercie*, zbliża się już do modelu ballady Leśmianowskiej, silnie opartej na folklorze. Na kanwie mikrocytatów zaczerpniętych z dawnych pieśni pogrzebowych (zob. T 171) poeta tworzy opowieść, jakiej folklor nie znał, a mimo to wyraźnie pretendującą do roli ludowego autentyku. Mistyfikacja idzie tak daleko, że w wierszu pojawia się nawet wymyślone na potrzeby fabuły i funkcjonujące jako „mądrość ludowa” przysłowie: „Jeden zowąd śmierć sobie wybiera, / Ale drugi tą śmiercią umiera”.

Odrębną pozycję zajmuje *Topielec*. Wiersz ten, ostentacyjnie przywołujący tradycję balladową, nieprzypadkowo otwiera tom *Łąka*, w którym ballady stanowią – obok liryków miłosnych – gatunek bodaj najważniejszy i najliczniej reprezentowany. Jak zauważył Trznadel, *Topielec* prezentuje całkowicie inne niż w kończącym zbiór poemacie *Łąka* ujęcie interesującego poetę zagadnienia stosunku człowieka do przyrody (T 239). Za pomocą balladowej fabuły Leśmian przedstawił „tak ściśle zespolenie się z naturą poprzez intuicję, że aż prowadzące do dehumanizacji, zguby podmiotu myślącego, do niewyraźności” (T 114). Jest to stan podobny do obłądu króla z *Wiśni*, w *Topielcu* jednak destrukcyjna moc „demonia zieleni” przedstawiona została i sugestywniej, i w sposób bardziej bezpośredni.

Stać się tak mogło dzięki zastosowaniu w utworze strategii reminiscencji inkrustacyjno-ewokatywnej, pozwalającej na znaczniejsze niż aktywna kontynuacja poszerzenie semantycznego potencjału gatunku. Związek z balladą jest wyraźnie widoczny, choć tekst realizuje reguły gatunkowe raczej wybiórczo (wskazywano na *quasi*-fabularność tego wiersza – akcję zawdzięcza *Topielec* głównie zdynamizowanym opisom²⁷). Fabuła utworu została oparta na ludowym motywie kuszenia człowieka przez istoty demoniczne. Motyw ten często wykorzystywała ballada romantyczna – najbardziej znanym przykładem jest *Świtezianka*, z którą zresztą wiersz Leśmiana wykazuje dość wyraźne analogie. Oprócz pierwszoplanowych nawiązań do konkretnego balladowego tekstu, stanowiącego „miarodajną reprezentację właściwości swego systemu” (B 163), w utworze pojawiają się „inkrustacyjne” ewokacje wspomagające intersemiotyczne odniesienia do trady-

²⁶ Owej pesymistycznej diagnozy nie można brać całkiem dosłownie – Leśmian podejmuje tę problematykę w wielu utworach, nie tylko w balladach, i przedstawia bardzo różnorodne wizje współistnienia świata ludzkiego ze światem przyrody. Np. w balladzie *Asoka* ze zbioru *Łąka*, pod wieloma względami podobnej do *Wiśni* (także z uwagi na realizowaną strategię aktywnej kontynuacji), bohatera łączy z żyjącą przyrodą stosunek współczucia i odwzajemnionej miłości.

²⁷ Zob. M. Głowiński, *Od poznania do epifanii. (O poezji opisowej Leśmiana)*. W: *Zaświat przedstawiony*, s. 214.

cji romantyzmu. Głowiński zwrócił uwagę na występujący w *Topielcu* motyw wędrowca²⁸; romantycznej proveniencji jest też, jak sądzę, rozbudowane porównanie zieleni do wody, przywodzące na myśl *Stepy akermańskie*.

Dzięki ostentacji nawiązań, charakterystycznej dla reminiscencji, mogą się pojawić, nie powodując dysonansów w strukturze utworu, elementy dyskursywne, wprowadzające perspektywę filozoficzną (wzmianki o zwiedzaniu duchem „zieleni samej w sobie”, o „niedowcieleniach”, „bezświecie” i „odczłowieczeniu duszy”). Jednocześnie jawne wskazanie na gatunek ballady w znacznym stopniu blokuje możliwość parabolicznych odczytań fabuły. Trznadel podkreślił konkretny, rzeczowy, nie zaś pojęciowy charakter zieleni, w której utonął tytułowy bohater (T 55). Jak się wydaje, w intencji poety wiersz nie ma być przypowieścią czy alegorią, lecz przede wszystkim dosłownie rozumianą historią o „topielcu zieleni”.

Ewokacja gatunku ballady ma tu zatem pierwszoplanowe znaczenie – także dlatego, że jest wskazaniem na istotne dla całego zbioru *Łąka* tradycje: na romantyzm i folklor. W *Topielcu* tradycje te są jeszcze traktowane akceptatywnie, podczas gdy w cyklu *Ballady* staną się przedmiotem (pozornej) polemiki w ramach strategii stylizacji oksymoronicznej. Omawiany wiersz inicjuje zatem poetycki dyskurs światopoglądowy, skupiający się wokół charakterystycznego dla twórczości Leśmiana motywu regresu. W tym aspekcie *Topielec* stanowi pomost między utworami aktywnie kontynuującymi balladową tradycję a wierszami opartymi na strategiach stylizacyjnych.

Do tej drugiej grupy należą niemal wszystkie wiersze balladowe z *Łąki* oraz niektóre ze zbiorów późniejszych, zwłaszcza z cyklu *Postacie w Napoju cieni-stym*, a zatem najbardziej znane i najczęściej komentowane ballady Leśmiana. W przeciwieństwie do wcześniejszych balladowych utworów poety, owe wiersze reprezentują jeden łatwo rozpoznawalny typ gatunkowy (mówi się nawet o balladzie leśmianowskiej). Znamienne, że autor te właśnie teksty, tak wyraźnie inne na tle gatunkowej tradycji, najczęściej opatrywał określeniem „ballada”. Jest to niewątpliwie przejaw świadomości genologicznej poety (ściślej: przejaw wzrostu tej świadomości), a także wyraz krystalizacji poglądów na temat gatunku i własnej koncepcji tegoż.

Chronologicznie pierwszym utworem nazwanym przez Leśmiana balladą i zarazem pierwszym przejawiającym zasadnicze cechy omawianej grupy jest *Ballada o dumnym rycerzu*, wiersz współczesny *Sidi-Numanowi* i razem z nim opublikowany w cyklu *Poematy zazdrosne*. Z punktu widzenia normatywnej genologii *Ballada o dumnym rycerzu* jest pod względem realizacji reguł balladowych mniej „czysta” niż *Sidi-Numan*, bezpośrednie zatem przywołanie nazwy gatunku służy zapewne głębszemu osadzeniu wiersza w określonej tradycji. Podobną funkcję pełnią jednak w utworze nawiązania tematyczne, odsyłające do konkretnych tekstów balladowych, nawet więc bez owej jawnej ewokacji kontekst gatunkowy byłby dość oczywisty. Wydaje się, że określenie gatunkowe ma ujawnić dystans wobec formy i zarazem uwypuklić fakt jej zapożyczenia, a przez to wprowadzić perspektywę metajęzykową. *Ballada o dumnym rycerzu* bowiem „chce być czytana” także jako wypowiedź (dyskusja) o gatunku, o jego semantycznym potencjale i „wewnętrznym światopoglądzie”.

²⁸ *Ibidem*.

Wiersz oparty jest na motywie umarłego kochanka, chętnie podejmowanym przez twórców ballad, szczególnie w romantyzmie²⁹. W wersji tradycyjnej zmarły przybywa niespodziewanie, by uprowadzić żyjącą ukochaną w zaświaty. Porwanie i „ślub” z trupem to kara za przewinę kobiety. Leśmian potraktował temat pośmiertnej zemsty specyficznie – posłużył się negacją³⁰. Tytułowy bohater nie okazuje ani – jak tego wymaga konwencja ballady – zazdrości (choć wie, że „w słowach [kochanki] – zdrada”), ani w ogóle nie przejawia żadnych, prócz wzgardliwej obojętności, uczuć ludzkich. Obojętność nie jest jednak atrybutem umarłego (wszak „trup i w grobie wiele przeżywa”), lecz świadomie wybraną postawą. Można ją objaśnić następująco: skoro na skutek nieodwracalnej śmierci wszelkie próby powrotu do życia, w tym także ingerencje w świat żywych (nie tylko zemsta z za grobu, ale nawet takie kontakty z żyjącymi, jakie przedstawia Mickiewiczowska *Romantyczność*), są z góry skazane na niepowodzenie, a przez to poniżające, to jedynym wyjściem ratującym ludzką godność jest duma, wzgarda dla świata i jego stwórcy oraz „sen bezrozumny”.

Ballada o dumnym rycerzu prezentuje zatem alternatywne w stosunku do ballad tradycyjnych objaśnienie tajemnicy życia pozagrobowego. Ballada romantyczna – opierając się na wierzeniach ludowych – wyrażała przekonanie, że ciągłość i sens ludzkiej egzystencji są zagwarantowane ładem panującym w naturze. Ów ład odzwierciedla prosta ludowa sprawiedliwość: wszelkie wykroczenie przeciw prawom naturalnym musi być ukarane, a człowiek niewinny, choć bywa skazany na cierpienie za życia lub po śmierci (jak Jaś z *Romantyczności*), ma przewagę moralną nad przestępcą i grzesznikiem. W *Balladzie o dumnym rycerzu* taka wizja zostaje zakwestionowana. Porządek świata jest z zasady niesprawiedliwy, zmarły nieodwołalnie traci wszystko, co posiadał (życia ziemskiego nie odzyska przecież nawet po zmartwychwstaniu), śmierć jest poniżeniem, hańbą (rycerz mówi o sobie: „podziemiec jestem nikczemny”).

Zastanawia to, że w wierszu Leśmiana, stanowiącym dyskusję z romantyzmem (rozumianym jako historyczna formacja kulturowa oraz w znaczeniu pewnego ponadhistorycznego światopoglądu), padają argumenty tak w gruncie rzeczy naiwne i w tak naiwnej podane formie. Stylistycznie *Ballada o dumnym rycerzu*, pisana „ludowym” dystychem, nawiązuje do prymitywizmu folkloru. Wyrazista, umotywowana tematycznie archaizacja w połączeniu z inkrustacyjną dialektyzacją pełni funkcje stylizacyjne, podkreślając dawność opowieści, a przez to kreując ją na „gminny” przekaz historyczny. Prymitywizm i naiwność przejawiają się też na innych poziomach tekstu. Leśmian mnoży niekonsekwencje i sprzeczności: śmierć jest i nie jest absolutnym końcem; życie i świat godne są wzgardy, choć jednocześnie stanowią najwyższą wartość; Bóg, dawca śmierci, to wróg człowieka, mimo że oferuje mu zmartwychwstanie, nieśmiertelność. Rażąco prostoduszne wydaje się tłumaczenie milczenia zmarłych ich rzekomą dumą. Sam pomysł fabularny rozmowy ze zmarłym, który „śni bezrozumnie / I raz na zawsze w dę-

²⁹ Zob. zwłaszcza Lenorę G. A. Bürgera i jej polskie przeróbki, np. Mickiewiczowską *Ucieczkę*, a z utworów rodzimych – *Lilie*.

³⁰ M. Głowiński (*Poezja przeczenia*. W: *Zaświat przedstawiony*, s. 150) podał *Balladę o dumnym rycerzu* jako przykład zjawiska częściej występującego w twórczości (zwłaszcza balladowej) Leśmiana, a mianowicie konstruowania fabuły opartej na negacji.

bowej trumnie”, wydaje się absurdalny. Cała bardzo długa przemowa rycerza nie przynosi w zasadzie żadnej informacji, odczytać ją można jako żweralizowane milczenie: kochanka nie dowiaduje się od trupa o sposobie spędzania przezeń nocy, bohater mówi o tym, czego nie czuje, a o tym, co „przeżywa” po śmierci, powiedzieć nie chce.

Wygląda na to, że w „języku”, w którym istnieją takie pojęcia, jak „Bóg”, „dusza”, „zaświaty”, „życie pozagrobowe”, bez popadania w paradoks czy wręcz absurd nie da się sformułować „heretyckich” kontrargumentów. Mnożąc sprzeczności fabularne, przytaczając naiwnie niedorzeczne wyjaśnienia i argumenty, pozwalając na niemal groteskowe spięcia stylistyczne (połączenie kolokwializmów z patosem, niezdarna retoryka przemowy rycerza) poeta wskazuje na ograniczenia tego „języka” i podkreśla jego obcość. Równocześnie jednak nie rezygnuje z niego, nie próbuje wypowiadać się w inny sposób. Nie rezygnuje też z niejako sztandarowej „języka” owego formy – z ballady romantycznej z jej programowo naiwnym, spirytualistycznym „światopoglądem”. Wręcz przeciwnie, jawnie powołuje się na ten gatunek, natomiast jego szczegółowe reguły traktuje już dość dowolnie, nie rozbudowując np. fabuły i wypełniając utwór niemal w całości dialogiem bohaterów. Innymi słowy, Leśmian ostentacyjnie dystansuje się do balladowej formy, choć nie neguje jej i nie parodiuje, wskazuje tylko na tkwiące w niej samej sprzeczności.

Daje to efekt pozornej polemiki, którą Balbus określa mianem stylizacji oksymoronicznej. Owa strategia –

Ma [...] na celu zakwestionowanie ugruntowanych w tradycji kompetencji semantycznych danej formy przez wyznaczenie jej w hipertekście zadań odmiennych i wręcz przeciwstawnych wobec pierwotnych. Dzięki temu w głębokiej strukturze znaczeniowej nawarstwiają się nowe sensory, które do pierwotnych nie pozwalają się zredukować ani w żaden sposób z nich wprost wyprowadzać, chociaż kształt stylistyczny formy nie ulega przez to żadnej zasadniczej (a zwłaszcza karykaturalnej) deformacji i nie traci ona znamion swej proveniencji. [...] Prowadzi to do ostrej wewnętrznej antynomii, która nie posiada żadnego rozstrzygnięcia, nie wygasa i jako taka stanowi główny czynnik produkcji implikatur intersemiotycznych (intertekstualnych). [B 398–399]

Właśnie stylizacja oksymoroniczna jest podstawową strategią ballady Leśmianowskiej³¹. Na ogół „treści” ballad autora *Łąki* nie dają się zinterpretować jako rezultat „b e z k o n f l i k t o w e j (»jednomyślnej«) modyfikacji” (B 381) semantyki pierwowzoru (co jest cechą stylizacji akceptatywnej), ale nie są też prostą negacją (właściwą stylizacji polemicznej) „wewnętrznego światopoglądu” tegoż pierwowzoru. W *Balladzie o dumnym rycerzu* absurdy znaczeniowe i dysonanse stylistyczne w ostatecznym rachunku mają wartość pozytywną. Oksymoroniczne sprzeczności są pożądate, gdyż:

antynomiczne napięcia między hipotekstem a hipertekstem [...] powodują powstawanie szczególnie bogatych implikatur intertekstualnych (intersemiotycznych), przynoszących (jak każdy oksymoron) sensory niewyraźalne znakowo ani w „języku” hipotekstów, ani też (zwłaszcza) w żadnym z języków artystycznych współczesności autora. [B 382]

Quasi-polemika z balladową formą jest w istocie poetycką próbą dyskursu

³¹ Balbus wspomina, że Leśmian w swej twórczości „do strategii tej uciekał się parokrotnie” (B 401); badacz wskazuje m.in. balladę *Dwoje ludzinek* (B 412).

metafizycznego. Nieco dalej spróbuję wyjaśnić, dlaczego Leśmian nie chciał owego dyskursu prowadzić wprost i w „językach”, którymi dysponowała jego epoka.

Dotychczas nie sprecyzowałam, jaka forma jest przedmiotem Leśmianowskiej stylizacji. Niewątpliwie poeta nie podejmuje gatunkowej tradycji najbliższej – młodopolskiej. Czy zatem cofa się do źródeł romantycznych? W pewnym sensie tak. Na ogół ballady z omawianej tu grupy nie nawiązują bezpośrednich relacji intertekstualnych ze swymi gatunkowymi poprzednikami, zwrot ku tradycji gatunku polega w nich na podjęciu ogólnych reguł i konwencji ballady romantycznej. Jak zauważył Zgorzelski, tendencja ta dotyczy przede wszystkim sposobu narracji:

[...] Leśmianowskie ballady prowadzą zazwyczaj swą opowieść [...] tokiem zbliżonym do tradycji; zdarzenia idą kolejno, [...] zachowując swą naturalną następność chronologiczną; fabuła przybiera najczęściej wyraźnie zarysowane linie rozwoju, a czas przywrócony zostaje wizerunkowi świata balladowego jako obowiązująca miara trwania, przemijania i kolejnego następstwa fabularnych członów wątku³².

Znakiem powrotu do ballady romantycznej jest też odejście od liryzacji:

metoda, którą stosuje Leśmian, prowadzi do obiektywizacji przeżycia lirycznego ujętego w kształt fabuły rozwijającej się w etapach chronologicznie i przestrzennie uporządkowanych, w następstwie swym przyczynowo lub inaczej umotywowanych³³.

Poeta sięga zatem do najwcześniejszego okresu w historii gatunku, do czasu, gdy ballada była jeszcze po prostu opowieścią wzorowaną na „gminnych” narracjach i gdy nie zostały jej przypisane funkcje i treści niejako wtórne, literackie.

Właśnie opowieści ludowe i – szerzej – folklor oraz wierzenia ludu są ważnym „partnerem” semiotycznym omawianych tu utworów. Nietrudno i ten fakt połączyć ze zwrotem do najdawniejszej tradycji balladowej. Zwłaszcza we wczesnym romantyzmie związek gatunku z ludowością był nadal mocno wyczuwalny, a sama forma miała w zamyśle twórców uchodzić za Nieliteracką. Owa więź dość szybko została rozluźniona na skutek konwencjonalizacji, a dla licznych naśladowców i kontynuatorów ballada stała się po prostu jedną z pozycji literackiego repertuaru. Można zatem wyciągnąć wniosek, iż poeta zwraca się ku romantycznym początkom ballady, by ponowić i pogłębić kontakt z folklorem. Fakt, że literackość ballad autora *Łąki* jest – przynajmniej na pierwszy rzut oka – przesłonięta ich ludowością, może nie wydawać się niczym nadzwyczajnym. Rzecz jednak w tym, że choć w twórczości poety przejawia się naturalna dla ballady inklinacja do sięgania po konkretne teksty folkloru oraz skłonność do naśladowania ludowego stylu mówienia i myślenia, to tendencje te podporządkowane są koncepcji artystycznej całkowicie odmiennej.

Specyfika ballady Leśmianowskiej polega m.in. na tym, że jej aspekt konty-nuatywny (podjęcie tradycji gatunkowej) odsuwa się niejako na plan drugi w związku z pierwszoplanową rolą form ludowych jako głównego punktu odniesienia i przedmiotu stylizacji. Leśmian usiłuje zasugerować, że mówi tak, jakby Mickiewicz i jego następcy nie istnieli, że kreuje gatunek od nowa (nie wbrew tradycji

³² Zgorzelski, *op. cit.*, s. 161.

³³ *Ibidem*, s. 160.

romantyków i ich kontynuatorów, lecz p o m i m o tej tradycji). Naturalnie, sugestia ta nie może być traktowana z pełną powagą – mamy do czynienia z grą literacką. Nazywając swoje utwory właśnie balladami, poeta musiał przecież liczyć się z tym, że nie sposób ewokować jakikolwiek gatunek, nie przywołując jednocześnie jego historycznoliterackiego zaplecza. Literackie koneksje są tu wszakże, powtórzę, świadomie zacierane na rzecz odniesień ludowych.

Strategię tę najlepiej zilustruje *Ballada dziadowska* (1920), utwór trafnie nazwany „*Switezianką* Mickiewiczowską rozebraną z kostiumu romantycznego i odzianą w samodział”³⁴. Aluzja romantyczna, choć łatwo dostrzegalna, wręcz ewidentna, jest bowiem bardzo przewrotna: *Ballada dziadowska* demonstracyjnie zaprzecza swej literackości, zaprzecza – wbrew oczywistości – swoim koneksjom z balladą literacką, czyni to zaś przez ostentacyjne powołanie się na ludowy światopogląd, ludową estetykę, ludowy sposób opowiadania.

Wynik tych działań jest wszakże zaskakujący: dążąc do osiągnięcia efektu większej niż w realizacjach romantycznych czy wręcz absolutnej wierności folklorystycznym wzorcom gatunku, Leśmian nie jest w stanie ukryć literackości *Ballady dziadowskiej*. Łącząc np. konwencję ludowej ballady z gawędą i z formą pieśni tanecznej (skoczny rytm, przyśpiewy), czyni to w sposób rażąco niezgodny z pierwotnym zastosowaniem gatunków folkloru i z ich „wewnętrznym światopoglądem”. Wprowadzenie elementów żartobliwych do opowieści z zasady poważnej jest złamaniem reguł gatunkowych, a użycie w narracji balladowej języka potocznego, ocierającego się o wulgarność, to już niemal przekroczenie kulturowego *tabu*³⁵, podobnie jak opis nieprzystojnych zachowań „rusałczanej dziewczycy”. Na literackość tekstu wskazuje też tendencja do nadmiernego zagęszczenia cech języka ludowego. Przejawia się to nadużyciem zaczerpniętych z folkloru środków stylistycznych (niemal manieryczna skłonność do annominacji, nazbyt chyba częste powtórzenia i konstrukcje paralelne), a także rygorystycznym rytmicznym, raczej niespotykanym na taką skalę w pieśni ludowej. Beźładnie wtrącane – także do wypowiedzi postaci – przyśpiewy potęgują absurdalność historii, której głównym bohaterem okazał się „kloc chodziwy”. Wyolbrzymiony zostaje prymitywizm formy, jej „bylejakość”³⁶.

Na tym jednak nie koniec. Poeta w widoczny sposób igra z ludową skłonnością do stylistycznych schematyzmów³⁷. Kiedy stosuje utarte wyrażenia, to po to, by je umieścić w niespodziewanym, zmieniającym ich znaczenie (najczęściej

³⁴ A. S z c z e r b o w s k i, *Bolesław Leśmian*. Zamość 1938, s. 29. Cyt. za: I. O p a c k i, „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”. W zb.: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 233.

³⁵ Wprawdzie M. B a c h t i n (*Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średnio-wiecza i renesansu*. Przekł. A. i A. G o r e n i o w i e. Oprac., wstęp, komentarz i weryfikacja przekł. S. B a l b u s. Kraków 1975) pisał o karnawalizacji jako istocie kultury ludowej, lecz przecież kultura ta (jak każda) jest oparta na opozycjach: powaga–śmiech, wysokie–niskie, porządek–chaos *etc.*, a ballada niewątpliwie należy do sfery wyznaczonej przez pierwsze człony tych relacji.

³⁶ Określenie A. S a n d a u e r a (*Filozofia Leśmiana*. W: *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*. Wyd. 2. Warszawa 1971, s. 18–20).

³⁷ Zob. M. G ł o w i ń s k i, *O języku poetyckim Leśmiana*. W: *Zaświat przedstawiony*, s. 88: „Literatura ludowa operuje gotowymi formułami, utwór ludowy składa się więc jakby z prefabrykatów. Leśmian czerpie z folkloru motywy i wątki, lubi posługiwać się gwarowymi wyrażeniami, całkowicie zaś ignoruje zasadę formułiczności [...]”.

demetaforyzującym³⁸) kontekście. Niewinny zwrot „umrę chyba ze śmiechu” staje się groźną zapowiedzią tragicznego losu bohatera. Podobnie dialektyzmy i archaizmy (w porównaniu z *Balladą o dumnym rycerzu* liczebność tych pierwszych znacząco wzrasta) pełniące w utworze prymarnie funkcję stylizacyjną, gdy sąsiadują z innego rodzaju słownictwem o ograniczonym zakresie (zwłaszcza z wyrazami rzadkimi) i z neologizmami oraz gdy pojawiają się w zaskakujących zestawieniach, oddziałują także jako charakterystyczne dla poezji Leśmiana uniezwyklenia i sprawiają, że język wiersza staje się „nieprzezroczysty”.

Nie sposób traktować tych odstępstw jako wyniku niewiedzy poety, jego niedostatecznej znajomości konwencji, którymi rządzi się folklor. Już to, że *Ballada dziadowska* okazuje się aż nazbyt ludowa, niedwuznacznie ujawnia właśnie jej obcość wobec folkloru, a tym samym – literackość. Jak można się domyślać, sytuacja taka jest charakterystyczna nie tylko dla omówionego wiersza. Zastosowane w nim chwyt, choć nie wyczerpują repertuaru właściwych poezji Leśmiana zabiegów artystycznych skupionych wokół ludowości, są rysem wspólnym większości jego ballad opartych na strategii stylizacji. W utworach tych konwencja opowieści ludowej zostaje na ogół przełamana przez konfrontacje stylistyczne (posługiwanie się formami ludowymi w konfiguracjach, w jakich w folklorze nigdy nie występują, nadużycie pierwotnych kompetencji gatunków) i specyficzne zabiegi językowe (uniezwyczajenia, demetaforyzacja utrwalonych w języku wyrażen przenośnych, rezygnacja z formułczości).

Stylizacja oksymoroniczna jest, jak się rzekło, podstawową strategią wobec form ludowych, stosowaną przez Leśmiana w balladach ze wspomnianej tu grupy. Trzeba jednak dodać: nie tylko w balladach. Balbus analizuje np. oparty na tej samej strategii wiersz *W przeddzień swego zmartwychwstania* ze zbioru *Łąka*, nawiązujący do gatunków ludowych: apokryficznej pieśni paschalnej i pastorałki (B 401–416). Poszczególne techniki i chwyt, przyjmowane dotąd jako specyficzne dla Leśmianowskiego modelu ballady, występują w wielu nieballadowych, choć stylizowanych ludowo utworach autora *Łąki*: właściwy wierszom z cyklu *Ballady* typ ludowego narratora, traktowanego z ironicznym dystansem „pleciugi”, pojawia się i w lirycznej *Stodole*, i w poemacie *Wół wiosnowaty*, a przede wszystkim w baśni poetyckiej *Dwaj Macieje*.

Rysuje się zatem problem dwojakiej natury: po pierwsze, sytuacja ta powoduje pewne rozmycie konturu gatunkowego Leśmianowskiej ballady (skoro można czytać *Dwóch Maciejów* wedle tego samego klucza co np. *Świdrygę i Midrygę*), po drugie zaś utwory oparte na innych niż ballada regułach nabierają cech balladowych. Jak się wydaje, problem ten można uznać za kolejny paradoks poezji Leśmiana. Trzeba tu wszakże dobitnie powtórzyć, że sam poeta miał jasną i wyraźną świadomość genologicznej odmienności utworów, które określał jako ballady – świadczy o tym m.in. jednolitość gatunkowa *Ballad* z 1920 roku. Do pewnego więc stopnia opisane tu rozmycie gatunku jest faktem tylko lekturowym (zwłaszcza w odniesieniu do wierszy z tomu *Łąka*).

Umieszczenie ballad Leśmiana na tle całej jego poezji, zwłaszcza tej nawiązującej do ludowości, jest zresztą zabiegiem koniecznym, aby je właściwie odczy-

³⁸ O zjawisku demetaforyzacji w poezji Leśmiana pisał M. Głó w i ń s k i w szkicu *Metafora, demetaforyzacja, konteksty* (w: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992).

tać, a także uchwycić ich istotną odmiennność. Opisany bowiem przeze mnie Leśmianowski gest regresu, powrotu do folklorystycznych źródeł gatunku, i symulowanie cofnięcia się do literackiego *status quo* sprzed ballad Mickiewicza to tylko partykularne przejawy tendencji ogólniejszej, wielokrotnie już i na różne sposoby opisywanej przez badaczy poezji Leśmiana, a określanej często właśnie jako „motyw regresu” (T 87)³⁹.

Nasuwa się pytanie o przyczyny, dla których Leśmian sięgał tak daleko wstecz, poza aktualną tradycję literacką. Postawę poety tylko po części można wytłumaczyć jego tradycjonalizmem oraz poczuciem wyobcowania, rosnącym zapewne w Dwudziestolecie – na ten właśnie okres przypada dojrzała twórczość Leśmiana, również *apogeeum* jego balladopisarstwa. Znamcy tematu wskazują, że poeta poszukiwał w prehistorii i w kulturach pierwotnych uniwersalnego, trwałego i ponadczasowego modelu sztuki słowa⁴⁰. Za model taki mógł posłużyć właśnie „język” literatury ludowej, a w szczególności forma ballady – jako w pewnym sensie syntetyczna (ze względu na trójrodzajowość), dająca spore możliwości ekspresji.

Na indywidualne poczucie wyobcowania nałożyła się ponadto obiektywna „niewydolność” aktualnego systemu. Leśmian nie mógł wypowiadać się w „językach” oferowanych przez literacką współczesność, ta bowiem nie dysponowała odpowiednimi formami. Dawał się w niej zauważyć mianowicie brak wzorców poetyckich dyskursu metafizycznego (dlaczego liczne szkoły i prądy pierwszej dekady Dwudziestolecia takich wzorców nie wykształciły – to już inna sprawa). Alternatywą była poezja Młodej Polski, stanowiąca zresztą dla przełomowej *Ballady o dumnym rycerzu* (1912) jeszcze całkiem naturalny kontekst. Wprawdzie w tego rodzaju sytuacjach moderniści sami najczęściej sięgali po stylizację, tym razem biblijną, ale nie było to bezwyjątkową regułą. Jednak do metafizycznej poezji młodopolskiej Leśmian odwoływać się nie chciał. Czy z obawy o narażenie się na zarzut epigoństwa? Z pewnością nie; echa młodopolskie pojawiają się w zasadzie do samego końca w twórczości poety. Czy dlatego, że wzniosła metafizyka epoki, która go zrodziła, stała mu się w pewnym momencie obca?⁴¹ Być może, lecz tylko po części. Jak się wydaje, Leśmian po prostu pragnął wypowiadać się nie wprost, tworzyć teksty celowo niejednoznaczne. Nie chcąc pisać wierszowanych traktatów filozoficznych (co nie odpowiadało wyznawanej przezeń koncepcji poezji) ani kreować form nowych (co byłoby niezgodne z jego konserwatywnym), musiał poeta odwołać się do przeszłości literackiej. Stosunkowo najbliższą tradycją był romantyzm, zwłaszcza jego nurt „ludowy”, z pewnym dorobkiem na polu filozoficznym (Mickiewicz). Tak więc znów dochodzimy do ballady.

Oczywiście, i ten tradycyjny gatunek, nawet po oczyszczeniu z literackich „naleciałości”, czyli po sprowadzeniu do ludowego pierwowzoru, nie mógł w pełni zaspokoić potrzeb artystycznych Leśmiana. Folklor jest systemem tak odległym, że nie sposób nawiązać z nim kontaktu na zasadzie aktywnej kontynuacji. Zresztą pisarz zbyt dobrze zdawał sobie sprawę z niedoskonałości i ograniczeń

³⁹ Zob. w cytowanej tu książce zwłaszcza rozdz. *Motyw wielkiego powrotu*. Zob. też M. Głowiniński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony*. – J. Prokop, *Niepochwycień*. (Motyw regresu w poezji Leśmiana). W zb.: *Studia o Leśmianie*.

⁴⁰ Zob. Głowiniński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, s. 26–32.

⁴¹ Tak przypuszczał Trzaniel (T 252).

balladowego „języka”, by go całkowicie zaakceptować, choć też zbyt był mu on potrzebny, by go zanegować i odrzucić. Wybrał więc rozwiązanie pośrednie, pozwalające na nadzwyczaj swobodne korzystanie z możliwości gatunku, przy zachowaniu koniecznego (i nieuniknionego) dystansu. Ballada Leśmianowska to forma tradycyjna (bo osadzona w tradycji), a jednocześnie zupełnie odmienna zarówno od literackiego, jak i od ludowego pierwowzoru. Powiada bowiem Balbus, że stylizacja jest zawsze „operacją formotwórczą” (B 70). Leśmianowski gest regresu rodzi całkiem nową jakość, a ponieważ to gest powtarzalny i powtarzany (wprawdzie tylko przez jednego twórcę), można mówić o nowej balladzie. Naturalnie sam ów gest jest także opatrzony dystansującym cudzysłowem – stanowi rodzaj gry literackiej⁴².

Stosunkowo szybko dystans zaczął narastać, co było symptomem zużycia się formy. Już *Ballada bezludna*, umieszczona na końcu głównego cyklu balladowego *Łąki*, stanowiła ironiczną puentę, podważającą sens wszystkich utworów, które znalazły się przed nią. Wiersz ten tematyzuje bowiem problem sposobu istnienia balladowych postaci fantastycznych. Tytułowy epitet „bezludna” wskazuje na brak osobowego bohatera – w utworze występuje tylko „mgła dziewczęca”, która „boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić”, ale nie potrafi tego dokonać, bo nie ma „nikogo, kto by widział, kto by słyszał”. Pojawia się zatem sugestia, że bez udziału świadomości balladowe wypadki są niemożliwe: na „niedostępnej ludzkim oczom” łące nic poza „spełnionym nieistnieniem” nie może się zdarzyć. Wypływałby stąd kolejny wniosek, że wszystko, co działo się w poprzednich balladach cyklu, było wyłącznie projekcją świadomości (zdolności widzenia i słyszenia tego, co nie istnieje), a więc faktem nieobiektywnym.

Ballada bezludna jest wśród utworów reprezentujących model Leśmianowski pierwszym wierszem, w którym poeta uchyla ludowej maski, pozwalając sobie na wypowiedź do pewnego stopnia bezpośrednią. W zbiorze *Łąka* taka sytuacja powtarza się tylko raz jeszcze – w balladzie *Dwoje ludzińków*, natomiast w tomie następnym jest wręcz powszechna (*Romans, Dziewczyna, Dżananda, Kocmołuch, Srebroń, Niewidzialni* i inne). W strukturze tych utworów powstaje jakby pęknięcie: rozłam na to, co ludowe i balladowe, zatem „cudze”, i na to, co „własne”, współczesne, wyrażone bezpośrednio (oczywiście także ta bezpośredniość jest konwencją poetycką). Nieuniknione w stylizacjach dysonanse widoczne były również w balladach wcześniejszych, teraz jednak zostają ostatecznie ujawnione. Taka sytuacja ma ważkie następstwa. Jak stwierdził Czapplejewicz, fabuła traci znaczenie samoistne, zostaje „sprowadzona do roli przypowieści i tym samym jest podporządkowana teozom narratora [...]”⁴³. Nie wszystkie wymienione teksty można nazwać (wedle określenia badacza) „wierszowanymi esejami filozoficznymi”⁴⁴, ale niewątpliwie tak zmodyfikowana forma pozwala na dyskursywne wyrażenie pewnych treści.

Narastanie dystansu da się zaobserwować także w utworach, w których narrator nie ujawnia się bezpośrednio. W *Alcabonie* polemikę z balladą i jej „światopoglądem” Leśmian przeprowadza za pomocą strategii stylizacji parodystycznej.

⁴² Balbus pisał nawet o ludycznym aspekcie stylizacji (B 67).

⁴³ Czapplejewicz, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁴ *Ibidem*.

Zakwestionowane tu zostają podstawowe kompetencje semantyczne gatunku, w tym jego zdolność orzekania o świecie zewnętrznym. Narrator naiwnie zapewnia, że wszystko, o czym mówi, zdarzyło się, istniało „na pewno”, tym samym jednak wskazuje na to, iż mogło być wręcz przeciwnie. Pisze Trznadel: „Szczególna groteskowa żarliwość dokonywanych deklaracji podważa ich pewność” (T 187). Podobny chwyt zastosował poeta także we wcześniejszym *Dusiołku*, gdzie ludowy „pleciuga” powiada niedorzecznie:

Nie wiadomo dziś wcale,
Co się śniło Bajdale?
Lecz wiadomo, że szpecąc przystojność przestworza,
Wylazł z rowu Dusiołek, jak półbabeł z łoża.

Z dalszej części utworu wynika jasno, iż Dusiołek był zmorą senną, a nie żywą i realną istotą, iż był rzekomo tajemniczą treścią snu Bajdały. Ów jawny absurd prowadzi do zakwestionowania sensu całej opowieści. Byłaby to zatem nie tyle dyskusja z chrześcijańską teodyceą, jak chciał Wyka⁴⁵, ile karykatura takiej dyskusji – Bóg nie jest stwórcą dusiołków, bo te nie istnieją obiektywnie, samo to zaś, że ów rzekomy stwórca pojawia się w tak „podejrzanej” narracji, podważa i jego istnienie.

Parodystyczna czy przynajmniej ironiczna perspektywa jest dostrzegalna niemal we wszystkich późnych balladach Leśmiana. Trudno tu zresztą mówić jeszcze o balladach jako o realizacjach gatunku – narracja zostaje „rozrzedzona” w monologu lirycznym, fabuła kurczy się, postaci są portretowane, a nie ukazywane w akcji. W skrajnych przypadkach balladowe elementy stanowią „inkrustacyjny” wystrój wiersza typowo lirycznego (*Słowa do pieśni bez słów*). Niemal wyeliminowane zostają nawiązania do ludowości – na rzecz literackiej fantastyki, swojej mitologii tworzonej przez samego Leśmiana. Wiersze te są właściwie już tylko kontynuacjami Leśmianowskiego modelu gatunku. Jest to zatem kres możliwości formy wykreowanej przez poetę.

⁴⁵ Wyka, *op. cit.*, s. 424–427.