

Agnieszka Wnuk

Uniwersytet Warszawski
Warszawa

ROMANTYCZNE POKREWIEŃSTWA GATUNKOWE. POWIEŚĆ POETYCKA I BALLADA

1. Romantyczne pokrewieństwa gatunkowe

We współczesnych badaniach poświęconych gatunkom uprawianym w romantyzmie podkreśla się hybrydyczność, „palimpsestowość”¹ form literackich. Stają się one dla autorów tworzących w omawianej epoce polem licznych eksperymentów. Powstają nowe gatunki o charakterze synkretycznym – powieść poetycka, poemat dygresyjny, dramat romantyczny i wiele innych. Z kolei gatunki tradycyjne (takie jak choćby sonet, ballada, epos itp.) ulegają charakterystycznemu „otwarcu”, a poeci i pisarze wprowadzają w ich obręb pierwiastki innych gatunków i rodzajów. W obu wypadkach można zauważyć wzajemne oddziaływanie na siebie różnych form literackich, niejednokrotnie prowadzące do wytworzenia mutacji gatunkowych, które trudno zaklasyfikować do konkretnej grupy. Interesujący przykład takiego pokrewieństwa prezentuje powieść poetycka i romantyczne odmiany ballady literackiej². Celem artykułu będzie scharakteryzowanie najważniejszych cech formalnych obu gatunków oraz wskazanie na liczne podobieństwa i różnice w ich budowie. Komparatystyczna refleksja nad modelami powieści poetyckiej i ballady ma w założeniu autorki prowadzić do poszerzenia wiedzy o obu formach, a pośrednio zmierzać także do zasygnalizowania wielu ważkich problemów genologicznych dotyczących zagadnień synkretyzmu gatunkowego i rodzajowego, ewolucji literackiej oraz powstawania hybryd gatunkowych w romantyzmie.

¹ Pisze o tym np. M. Kuziak przy okazji rozważań na temat genologii Norwida. Zob.: idem, *Sytuacja Norwida: wobec genologii. Zarys problemu*. W: *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kwik-Kalinowska. Słupsk 2005. Wiele inspirujących i cennych refleksji nad romantyczną genologią i problemem hybrydyzacji gatunków w romantyzmie można znaleźć także w pozostałych artykułach znajdujących się w przywołanej pracy.

² Choć dzieje ballady związane są z powstaniem i rozwojem zarówno ballady ludowej, jak i ballady literackiej (zwanej również artystyczną), istotne dla moich rozważań wydają się jedynie uwagi poświęcone tej drugiej odmianie gatunku, wiąże się ona bowiem z głębszą świadomością genologiczną autorów i odbiorców. Zob. uwagi na ten temat: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, red. M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska. Wrocław 1970. W dalszej części rozważań posługuję się terminem „ballada” tylko i wyłącznie w znaczeniu „ballada literacka”.

2. Problem rozmiaru jako kryterium gatunkowego w badaniach nad powieścią poetycką i balladą

Podobieństwa między powieścią poetycką i balladą rysują się na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, obie formy są uznawane za gatunki o niestabilnych, wahających się rozmiarach. Wprawdzie kryterium objętości tekstu należy uznać za niezwykle zawodne³, to niektórzy badacze podkreślają, że granica między rozmiarem ballady i powieści poetyckiej jest *de facto* zatarta. Mylący wydaje się pod tym względem przykład Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, w ramach którego funkcjonuje odpowiednio mniej rozbudowana i podporządkowana fabularnie oraz kompozycyjnie ballada *Alpuhara*⁴. W istocie jednak zestawienie niektórych powieści poetyckich Słowackiego (*Araba*, *Mnicha* czy *Hugona*), których długość waha się od 250 (*Arab*) do 325 wersów (*Mnich*)⁵, z takimi balladami, jak słynne *Lilije* (354 wersy!) czy mniej znane *Anty-Leonora* Kornela Ujejskiego (244 wersy) oraz *Trzy krzyże pod Brykowem* Jana Kazimierza Ordyńca (224 wersy), lepiej obrazuje zasygnalizowany problem. Po drugie, warto zwrócić uwagę na elementy wspólne, pojawiające się w definicjach obu form gatunkowych.

Co ciekawe, wspomniane pokrewieństwo genologiczne, o którym będzie szerzej mowa w dalszej części rozważań, staje się zauważalne podczas analizy nie tylko polskich, lecz także światowych realizacji obu gatunków. Godne wnikliwego zbadania wydają się zwłaszcza teksty literackie sytuujące się na pograniczu ballady i powieści poetyckiej, korzystające z podobnych komponentów gatunkowych i tworzące swego rodzaju mutacje obu form. Dobrymi przykładami są tu wierszowane utwory narracyjne o charakterze synkretycznym, które najczęściej określa się zbiorczą formułą poematów (i obocznie: poematów romantycznych), jak *Christabel* (wyd. 1816) – „[...] ni ballada, ni romans [...]”⁶ Samuela Taylora Coleridge’a czy *Kruk* (*The Raven*, wyd. 1845) Edgara Allana Poego. Powróć jeszcze do tego problemu.

³ Zwraca na to uwagę już w XIX wieku amerykański romantyk, Edgar Allan Poe: „Uznanie długości dzieła poetyckiego [...] za miarę jego wartości bez wątpienia wydaje się [...] propozycją całkiem absurdalną”. Idem, *Zasada poetycka*, tłum. S. Studniarz, A. Tenczyńska. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk. Warszawa 2009, s. 16. Natomiast współcześnie Jurij Todorov stwierdza, że w związku z przemianami niektórych gatunków na pierwszy plan wysuwają się i decydują o tożsamości gatunkowej ich cechy drugorzędne, na przykład rozmiar. Zob.: J. Tynianow, *Fakt literacki*, wybór E. Korpała-Kirszak, tłum. E. Feliksiak, E. Korpała-Kirszak [i in.]. Warszawa 1978, s. 17-18, 52-53.

⁴ Podobny przykład to *Żmija* J. Słowackiego. W ramach tego utworu funkcjonuje *Powieść kozacka Rusalka*, którą redaktorzy antologii *Ballada polska* zaliczyli do tytułowego zbioru ballad. Zob.: *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego. Wrocław 1962. Podobne przykłady można by oczywiście mnożyć. Ballady bywały dość chętnie wplatanie w obręb dłuższych od nich i bardziej rozbudowanych fabularnie utworów (jak *Wacława dzieje* S. Garczyńskiego), co istotne jednak – nie tylko utworów epickich: *Faust* J.W. Goethego zawiera w sobie m.in. balladę o pchle, natomiast *Maria Stuart* Słowackiego krótką balladę o zamordowanym przez syna ojcu.

⁵ W porównaniu np. z rozmiarem *Konrada Wallenroda*: 1902 wersy. Wszystkie długości zostały podane bez włączania przedmów, mott i innych paratekstów.

⁶ Określenie Witolda Ostrowskiego. Zob.: idem, hasło *powieść poetycka*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 585.

Warto zauważyć, że zasygnalizowana wcześniej kontrowersyjna kwestia rozmiaru obu gatunków odsyła do znanej teoretykom powieści poetyckiej tezy, jakoby gatunek ten był w istocie „rozszerzoną balladą”. Sąd taki przywołuje między innymi Irena Dobrzycka w książce *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*. Autorka stwierdza:

Sama **forma powieści poetyckich**, wzorowana na wierszowanych romansach Scotta, **jest zasadniczo rozszerzoną balladą**. Zresztą Scott, twórca tego *genre*'u, bliższy był zdecydowanie szkockiej balladzie aniżeli Byron. Poematy Byrona zapożyczają tematy i motywy z tureckich, greckich czy innych legend, podań i baśni ludów Półwyspu Bałkańskiego i Bliskiego Wschodu⁷.

Argumentami przemawiającymi za słusznością powyższej tezy są – obok wymienionej już inspiracji ludowymi podaniami (szkockimi – w przypadku Scotta, orientalnymi – Byrona) – właściwości fabuły oraz narracji. Karl Kroeber nazywa wierszowane utwory szkockiego pisarza „[...] prostymi historiami o miłości i przygodzie. Jeśli wydają się naiwne lub wręcz dziecinne, to jest tak dlatego, że nie pełnią one najgorszego błędu, za jaki uznać można udawanie wielkiej poezji”⁸. Podobne stwierdzenia dotyczą także powieści poetyckich Byrona, zwłaszcza wczesnych, takich jak *Giaur* czy *Naręczona z Abydos*. Kroeber określa zawarte w nich opisy jako naiwne, proste (ang. *simple-minded*) i zarazem barwne. Zwraca też uwagę na melodramatyczność akcji⁹ oraz brak głębi, która, jego zdaniem, jest właściwa wielkiej poezji¹⁰. Już wszakże sylwetka Byronowskiego narratora – który nie jest, jak w balladzie, narratorem naiwnym, choć podobnie jak tamten dysponuje ograniczoną wiedzą na temat protagonisty utworu – budzi zastrzeżenia co do uznania jego powieści poetyckich za „rozszerzone ballady”. Podobnych kontrargumentów można z pewnością wskazać więcej. Na przykład rozbudowana psychologicznie postać pierwszoplanowego, zwykle tytułowego bohatera zdecydowanie różni się od uproszczonych, stypizowanych obrazów człowieka (kobiety-zbrodniarki, dzielnego rycerza, niewiernego kochanka) prezentowanych w balladzie. Koncentracja na głównej postaci staje się w powieści poetyckiej widoczna już na poziomie narracyjnym i kompozycyjnym utworu. Jest to przede wszystkim opowieść (ang. *tale*) o losach człowieka postawionego wobec jakiejś sytuacji granicznej, wymagającej ekstremalnego zaangażowania się w nią. Stąd bardzo często gatunek ten eksploatuje temat miłości i wyboru między szczęściem osobistym a powinnościami względem określonej

⁷ I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater byroniczny a zagadnienie narodowe*. Wrocław 1963, s. 54 (podkr. A.W.).

⁸ W oryginale: „Scott's long poems [...] are simple stories of romance and adventure. If they are naïve, or even childish, that is because they do not make the worst mistake of pretending to be great poetry”. K. Kroeber, *The Narrative Pattern of Scott*. W: idem, *Romantic Narrative Art*. Madison 1960, s. 169, tłum. – A.W.

⁹ Ibidem, s. 139.

¹⁰ Ibidem, s. 143. Zob. zwłaszcza następujące zdanie: „The one significant flaw in his early narrative verse is its lack of depth; it possesses verve but never that density of the finest poetry, wherein contrasting emotions and related but disparate ideas find unity in lucid but complex expression”.

społeczności (etnicznej, rodowej, braterskiej, wyznaniowej, itd.). Z poziomu indywidualnych przeżyć – właściwego balladzie – przechodzi do perspektywy szerszej, uwzględniającej uczucia i relacje zbiorowe, które rzutują na decyzje jednostki. Nakreślony w ten sposób wizerunek romantycznego człowieka rozdartego, choć niepełny, nieusystematyzowany, a pokazany w różnych, często skrajnych odsłonach, staje się wyrazem rozwijającej się dynamicznie w XIX wieku refleksji antropologicznej. Kroeber, analizując powieści Byrona, pisze o zawartym w nich „[...] portrecie wewnętrznym, o historycznej analizie złożonej osobowości protagonisty”¹¹.

Niezależnie od różnic, sygnalizowane pokrewieństwo gatunkowe pozostaje oczywistością. Uważam jednak, że warto spojrzeć na nie z nieco innej perspektywy. Zamiast poszukiwań genetycznych (który gatunek z którego powstał) proponuję umieścić obie formy na jednej, synchronicznej płaszczyźnie. Dzięki temu łatwiej dostrzegalne stanie się obustronne, jednoczesne nachodzenie na siebie ballady i powieści poetyckiej.

3. Ballada czy ballady?

Należy podkreślić, że mimo odmiennej historii rozwoju ballady w Polsce i na świecie, wyznaczniki gatunkowe są *de facto* te same. Podczas gdy balladę niemiecką, francuską, włoską czy angielską wiąże się tradycyjnie ze średniowiecznymi pieśniami ludowymi¹², polską balladę literacką łączą badacze z przedromantyczną dumą (C. Zgorzelski¹³), gatunkiem, któremu „[n]ajlepiej pasowała [...] atmosfera sentymentalnych roztkliwień i melodramatycznych dreszczyków”¹⁴. Co znamienne, Krasicki nazywał „dumami” pierwowzór angielskich ballad romantycznych, czyli *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona¹⁵. Podobnie pojawienie się niemieckiej „upiornej” ballady romantycznej – na czele z *Lenorą* G.A. Bürgera – korespondowało z istniejącą w polskiej literaturze dumą grozy¹⁶. Istotną rzeczą jest to, że ballada romantyczna, niezależnie od swoich początków, prezentuje już dojrzały wzór gatunku

¹¹ W oryginale: „Here [mowa o *Korsarzu* – A.W.] we find the first example of what M. Escarpit calls the *portrait intérieur*, an «historical» analysis of the protagonist’s complex personality”. Ibidem, s. 141.

¹² Podkreśla się zwłaszcza aspekt taneczny tych pieśni, związany z łac. słowem *ballare* (tańczyć). Słowo to stało się następnie rdzeniem, od którego utworzono nazwę gatunku funkcjonującą jako termin międzynarodowy (por. m.in.: ang. *ballad*, niem. *Ballade*, franc. *ballade*, włoskie *ballata*, ros. Баллада). Zob.: I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*. W: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada...*, s. 5. Zob. także bardziej szczegółowe definicje średniowiecznych i późniejszych poprzedniczek ballady właściwej, zamieszczone w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej: S. Łukasik, hasło *balada*, s. 59-60; idem, hasło *balladä*, s. 60-61; idem, hasło *ballade*, s. 71-73; idem, hasło *ballette*, s. 74-75; W. Ostrowski, hasło *ballad*, s. 61-63; idem, hasło *ballad of the sea*, s. 63-65; idem, hasło *ballad opera*, s. 65-66; M. Grzędzińska, *ballada liryczna*, s. 69-71; eadem, hasło *ballata*, s. 73-74.

¹³ Zob.: C. Zgorzelski, *Duma – poprzedniczka ballady*. Toruń 1949.

¹⁴ Idem, *Dzieje ballady w Polsce*. W: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada...*, s. 84.

¹⁵ Pisze o tym C. Zgorzelski, *Dzieje ballady...*, s. 85.

¹⁶ Zob.: ibidem, s. 94.

o ustalonych elementach i wyznacznikach literackości. Inspiracja pieśnią ludową, obecna – jako cecha nabyta – również w polskich realizacjach romantycznej ballady, staje się jedną z konwencji, podlega zatem ścisłym prawom literackiego kształtowania utworu.

Znamienne, że ballada, choć prawdziwy renesans przeżyła w czasach romantyzmu, nie przestała istnieć (tak jak powieść poetycka) wraz ze schyłkiem tej epoki. Okazała się formą trwalszą i zarazem bardziej elastyczną, umiejącą dostosować się do zmieniających się literackich i społecznych mód. Redaktorzy antologii *Ballada polska*, pochodzącej z lat 60. XX wieku, podają liczne egzemplifikacje ballad pozytywistycznych, młodopolskich (ze szczególnym uwzględnieniem ballad Leśmiana jako swoistej odmiany gatunku) oraz powstałych w dwudziestoleciu międzywojennym balladowych piosenek estradowych. W przypadku powieści poetyckiej starania autorów o to, aby (już w latach 40. i 50. XIX wieku!) uwspółcześić ów gatunek chociażby przez wprowadzenie bohatera chłopskiego w miejsce tajemniczego bajronicznego zbrodniarza, zakończyły się fiaskiem¹⁷. Tymczasem z powodzeniem można wymienić bardziej współczesne niż podane we wspomnianej antologii przykłady ballad: w twórczości Stanisława Grzesiuka, Wojciecha Młynarskiego, Edwarda Stachury, Tadeusza Nowaka. „Pewne związki z balladą wykazuje również song, w Polsce szczególnie żywotny w okresie stanu wojennego (J. Kaczmarski, P. Gintrowski)”¹⁸. Popularność ballady ilustrują także teksty piosenek Nicka Cave’a, Leonarda Cohena czy grup Metallica, The Scorpions i Led Zeppelin, by wspomnieć tylko najbardziej znane i wyraziste realizacje. Co ciekawe, wyszczególnione przykłady stanowią dowód na to, że współcześnie ballada stała się na powrót gatunkiem muzycznym przeznaczonym do śpiewania¹⁹.

Przedstawiona skróto historia gatunku uzmysławia jego istotną właściwość, metaforycznie określoną przez Opackiego mianem „kameleonowości”²⁰. Mowa, rzecz jasna, o płynności granic tej formy literackiej, którą badacz wnikliwie analizuje na przykładzie ballad polskich:

[...] płynność granic gatunku towarzysząca jego „polskim narodzinom” spowodowała wejście w obręb nawet „wzorcowych” jego realizacji elementów innych. Elementy te, choć nie na tyle rozrosłe w balladzie artystycznej początków XIX w., by spowodować jej ówczesną nierozpoznawalność wśród innych gatunków literackich okresu, stanowiły załóżek różnorodności jej późniejszych realizacji, załóżek rozwijany w rozmaitych kierunkach przez następujące po sobie prądy literackie. Prądy, których tendencje powodowały, że **to, co dla gatunku balladowego stanowiło wyraźnie rozpoznawalne „centrum” w okresie wczesnego rozwoju, niejednokrotnie przesunęło się ku sfe-**

¹⁷ Mowa o pomyśle Włodzimierza Wolskiego i jego trzech powieściach poetyckich: *Halce* (która stała się podstawą opery Moniuszki), *Ojcu Hilarym* i *Poloście*. O fiasku związanym z próbą wniesienia nowych treści w ramy powieści poetyckiej piszą m.in. M. Janion i K. Leśniewska. Zob.: M. Janion, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*. Gdańsk 2001, s. 141; K. Leśniewska, [wstęp do:] W. Wolski, *Utwory wybrane*, wybór i oprac. T. Jodelka. Warszawa 1955, s. 25.

¹⁸ J. Kleiner, hasło *ballada*. W: *Słownik rodzajów i gatunków...*, s. 69.

¹⁹ Kwestię muzyczności ballady podejmuje m.in. C. Zgorzelski, *Dzieje ballady w Polsce...*

²⁰ Zob.: I. Opacki, *Ballada literacka...*, s. 8.

rom peryferyjnym „pola ballady”, do jego zaś „centrum” przedostawało się to, co pierwotnie było odeń mniej lub bardziej odległe.

Ta szczególna „kameleonowość” ballady polskiej, wyraziście rzucająca się w oczy przy obserwacji pełnego toku jej dziejów, sprawia, że sformułowanie precyzyjnej definicji gatunku, obejmującej całą różnorodność jego historycznych przejawów, staje się praktycznie niemożliwe. Z drugiej jednak strony, w ciągu swych dziejów ballada zawsze zachowywała wyrazistość swojego każdorazowego „centrum” (w różnych okresach – różnego), tak, że w systemach gatunkowych poszczególnych okresów i prądów literackich była wyraziście rozpoznawalna. O ile więc zdefiniowanie „ballady w ogóle” nie wydaje się możliwe, o tyle zdefiniowanie (w postaci dość ścisłych pojęć typologicznych) kolejnych jej faz rozwojowych („ballada romantyczna”, „ballada młodopolska” etc.) i historycznych jej odmian w pełni leży w zasięgu możliwości²¹.

Idąc tropem polskiego badacza, przyznać należy, że już sama koncepcja ballady (na potrzeby artykułu ograniczam się jedynie do jej romantycznego wariantu) jako gatunku o otwartych granicach jest, moim zdaniem, bliska temu, co pod względem formalnym, genologicznym kryje się pod pojęciem powieści poetyckiej. Opacki dodaje:

[...] **ballada wśród gatunków literackich romantyzmu zaznacza się realizacjami dość wyrazistymi i daje się wyodrębnić dość jasno. To wyodrębnienie jednak ma charakter specyficzny:** jest nie tyle wyodrębnieniem granic gatunku (a więc ostrym zakreśleniem tych miejsc, gdzie przebiegają granice między „polem ballady” a gatunkami sąsiadującymi), ile **jest wyodrębnieniem centrum gatunku (a więc jego realizacji „manifestacyjnych”, najbardziej wyrazistych – przy nader płynnym i nieostrym zakreśleniu „stref granicznych” pola ballady)**²².

Przekonanie o realnej możliwości wyodrębnienia modelowych reprezentacji omawianego gatunku, przyświecające autorom monografii poświęconej balladzie, można dostrzec we wcześniejszym, opracowanym przez obu badaczy wyborze *Ballada polska*. W antologii tej nie znalazł się bowiem ani jeden przykład ballady, który mógłby budzić zastrzeżenia co do czystości gatunkowej²³. Brak chociażby znanej „ballady” Norwida *Rozebrana*. Mimo ostentacyjnego podtytułu, odsyłającego do wzorca gatunkowego ballady, wspomniany wiersz jest, jak dowodzi Grażyna Halkiewicz-Sojak, „[...] skomplikowaną poetycką reinterpretacją tradycji gatunkowej [...]”²⁴, egzemplifikacją Norwidowskiej „[...] metody nakładania kilku warstw genologicznych [...]”²⁵ na tekst literacki. Nie stanowi zatem czystej realizacji gatunku sugerowanego w podtytule utworu.

²¹ Ibidem, s. 8-9 (podkr. A.W.).

²² Ibidem, s. 8.

²³ Wyjątek stanowi, rzecz jasna, I część antologii pt. *Duma – poprzedniczka ballady*, w której zaprezentowane zostały wzorcowe przykłady polskich dum zapowiadających już poetykę romantycznych ballad.

²⁴ G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków literackich*. W: *Genologia Cypriana Norwida...*, s. 121.

²⁵ Ibidem.

Nawiązując do zaproponowanej przez Opackiego koncepcji ballady warto przypomnieć, że cechy dystynktywne polskiej powieści poetyckiej (bohater bajroniczny jako główna postać utworu, fragmentaryczna fabuła oraz subiektywny sposób prowadzenia narracji)²⁶ należy traktować w podobny sposób – jako elementy wyznaczające obszar centrum gatunkowego. Godne uwagi wydaje się przesłedzenie, które spośród nich można by potraktować jako płaszczyzny porównawcze służące do wskazania istotnych punktów styczności powieści poetyckiej z balladą. W tym celu przyjrzymy się definicjom zaproponowanym przez monografistów tego gatunku:

Czynnik epicki stanowi dla ballady budulec podstawowy. On właśnie albo wyznacza postać rodzajową ballady, wtedy powstaje ballada epicka, albo stwarza teren, na którym pojawiają się w przekształcających strukturę starciach pozostałe czynniki rodzajowe, liryczny i dramatyczny. **Bez względu wszakże na siłę oddziaływania tendencji lirycznych i dramatycznych na balladę, żywioł epicki tkwi w niej zawsze. Tkwi, przejawiony przez trzy podstawowe elementy fabuły epickiej: postaci, zdarzenia oraz tło, na którym „dzieją się” sprawy przez utwór przekazywane.** [...] Epicka konstrukcja ballady podlega ograniczeniom już w ramach tej struktury rodzajowej, bez względu na to, czy współdziałają czynniki dramatyczne i liryczne, czy też nie. Co więcej, zespół epickich ograniczeń [...] jawi się jako nieuchronna konsekwencja rozmiaru ballady: jest ona utworem stosunkowo krótkim, korespondującym w ramach rodzaju epickiego nie z poetyką szerokiego, powieściowego malowidła, lecz z poetyką skrótu, poetyką noweli. I to ma ważne konsekwencje dla epickiej warstwy struktury gatunku: decyduje szczupłość miejsca. Sprawia to, że ballada z natury grawituje ku regułom „trzech jedności”: miejsca, czasu i akcji, a jej odległość od tych trzech reguł powoduje różnorakie zachowanie się podstawowych elementów fabuły epickiej²⁷.

„Szczupłość miejsca” staje się czynnikiem decydującym o daleko idących w poetyce ballady uproszczeniach w budowie świata przedstawionego oraz konstruowaniu charakterystyki bohaterów sprowadzonej zwykle do jednej cechy nadrzędnej. Literacka ballada romantyczna (w przeciwieństwie do jej odmian późniejszych, grawitujących w kierunku realizmu czy piosenki estradowej²⁸) ma zwykle fabułę sensacyjną, osnutą wokół jednego tragicznego wydarzenia (morderstwo²⁹, uwiedzenie³⁰, tragiczna śmierć ukochanego³¹). Grozę wypadków potęgują elementy tajemniczości i fantastyki (upiory, rusałki, karząca natura) budujące frenetyczną scenierię.

Hermann Fischer, który sytuuje balladę pośród wierszowanych gatunków narracyjnych romantyzmu i jednocześnie stawia ją w wyraźnej opozycji do tradycyjnej epiki i romansu, podkreśla, że zawsze zawiera ona w sobie element folkloru, wyra-

²⁶ Szerzej na temat dystynktywnych cech powieści poetyckiej oraz jej komponentów drugo- i trzeciorzędnych zob. m.in.: M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970; J. Lasecka-Zielak, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*. Wrocław 1990.

²⁷ I. Opacki, *Ballada literacka...*, s. 9-10.

²⁸ Zob.: C. Zgorzelski, *Dzieje ballady w Polsce...*

²⁹ Polskie przykłady: *Lilije Mickiewicza*, *Maliny Aleksandra Chodźki* (identyczna fabuła została wykorzystana przez Słowackiego w *Balladynie*).

³⁰ M.in.: *Rybka*, *Świtezianka Mickiewicza*, *Branka Litwina* A.E. Odyńca.

³¹ Np. *Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera.

zający się przede wszystkim przez naiwny ton ludowej stylizacji. Konstrukcja omawianego gatunku ciąży w kierunku pieśni, piosenki – stąd podział na strofki oraz występowanie regularnie powtarzających się refrenów. Ballada, jego zdaniem, nie porusza (z małymi wyjątkami) problematyki narodowej³², a jedynie indywidualną, ogólnoludzką. Ze względu na silne udramatyzowanie fabuły oraz wypowiedzi bohaterów może być ona opisywana jako gatunek najbardziej dramatyczny pośród poezji narracyjnej. Jej długość waha się od krótkiej, kilkuzwrotkowej piosenki aż do tego, co Fischer określa jako miniaturową opowieść epicką (ang. *miniature epic*)³³. Wydaje się, że ten ostatni trop wskazuje **miejsce, w którym ballada płynnie przechodzi w powieść poetycką**. Zasygnalizowany problem przyjdzie mi jeszcze rozwinąć w dalszej części rozważań, poświęconej mutacjom obu gatunków.

Modelowe cechy ballady, zwłaszcza w takim kształcie, w jakim prezentuje ją niemiecki badacz, wykazuje Poe *Ballada ślubna (Bridal Ballad, 1837)*. Odnośnik gatunkowy zostaje zamanifestowany już w tytule utworu, którego budowa ma wyraźny kształt piosenki z powracającymi jak echo różnymi wariacjami jednego wersu: „I gdzie już jest szczęśliwy”, „Tam jestem z nim szczęśliwa”, „Na znak, że jestem szczęśliwa”, „Nie jest tam może dziś szczęśliwy”³⁴. Całość tworzy śpiewną opowieść świeżo poślubionej panny młodej targanej sprzecznymi emocjami (element dramatyzacji) – tęsknotą i miłością do zmarłego ukochanego z jednej strony, a poczuciem obowiązku i przywiązania do małżonka z drugiej:

Przysięga śluby nasze wieńczy,
Już złoty pierścień złączył nas,
A choć stargany sen młodzieńczy
Choć serce moje we łzach jęczy
Już złoty pierścień złączył nas
W błyszczące zakuł mnie ogniwa,
Na znak, że jestem szczęśliwa³⁵.

Spośród utworów polskich podobnym przykładem są Mickiewiczowskie *Lilije*, odznaczające się silnym zrytmizowaniem wypowiedzi, wzmocnionym dodatkowo przez niemal dosłowne powtórzenia wersów:

„Rośnij, kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko,
Jak pan leży głęboko,
Tak ty rośnij wysoko”.

³² W przypadku polskich ballad, nawiązujących do tradycji dum poświęconym narodowym bohaterom, sąd ten nie wydaje się, moim zdaniem, do końca słuszny. Oto kilka przykładów ballad odwołujących się do tematyki narodowej i poruszającej problem patriotyzmu: J.B. Zaleskiego *Szturm do Stawiszcz*, K. Gaszyńskiego *Widzenie carskie*, J. Słowackiego [*Sowiński w okopach Woli*], E. Chojeckiego *Pokuta Szafranca*. Zob.: *Ballada polska...*

³³ Zob.: H. Fischer, *Romantic Verse Narrative (the History of a Genre)*, tłum. S. Bollans. Cambridge 1991, s. 31-35.

³⁴ E.A. Poe, *Ballada ślubna*, tłum. B. Beaupre. W: idem, *Poezje wybrane*, ilustr. S. Jakubcewicz, wybór i oprac. P. Wróblewski. Bydgoszcz 1995, s. 94-95.

³⁵ Ibidem, s. 95.

[...]
A on już leży w grobie,
A nad nim kwiatki rosna,
A rosna tak wysoko,
Jak on leży głęboko.
[...]
Cerkiew zapada w głąb.
Ziemia ją z wierzchu kryje,
A na niej rosna lilije,
A rosna tak wysoko,
Jak pan leżał głęboko³⁶.

Warto zauważyć, że oprócz wskazanych przez Opackiego i Fischera cech romantycznej ballady, zilustrowanych na przykładzie utworów Mickiewicza i Poe'go, gatunek ten odznacza się dużą różnorodnością, która manifestuje się na poziomie konkretnych realizacji. Wiąże się ona nie tylko z rozmiarem poszczególnych utworów, lecz także, a może przede wszystkim z różnym natężeniem pierwiastków lirycznych i dramatycznych, jak również z warstwą fabularną, właściwościami czasoprzestrzeni oraz podejmowaną problematyką. Rozpiętość formalna gatunku do tego stopnia frapowała badaczy, że pojawiły się nawet teorie głoszące, jakoby istniał osobny rodzaj literacki – „balladyka” (niem. *die Balladik*³⁷). Zofia Ciechanowska, charakteryzując niemiecką balladę romantyczną, przekonuje, że wszelkie próby definicji gatunku podjęte w niemieckim kręgu językowym oraz klasyfikacje przeprowadzane przez badaczy, takich jak Paul Lang, Hans Benzmann czy Robert Petsch, nie dały w istocie przekonujących rezultatów³⁸. Operowanie wyróżnikiem tematycznym prowadziło bowiem za każdym razem do tworzenia przesadnie szczegółowych, a przez to

³⁶ A. Mickiewicz, *Lilije*. W: *Ballada polska...*, s. 115, 120, 127.

³⁷ Mowa o koncepcji Paula Langa zaprezentowanej w jego książce *Die Balladik*. Basel 1942.

³⁸ Zob.: Z. Ciechanowska, [wstęp do:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska. Wrocław 1963, s. VIII-XI. Badaczka podaje dla przykładu klasyfikację P. Langa i W. Kaysera: „Odróżnia on [tj. Lang – A.W.], jak inni teoretycy, dwie główne gałęzie ballady: balladę tajemniczą i balladę heroiczną. W obrębie pierwszej znajduje w zakresie tematyki aż dziewięć odmian: 1. balladę-legendę, 2. balladę o zbrodni, 3. balladę winy i kary, 4. balladę o zmarłych powracających na ziemię, 5. balladę o działaniu przeznaczenia, 6. balladę mityczną (z duchami elementarnymi), 7. balladę magiczną (o czarownicach i czarodziejach), 8. balladę o upiorach, 9. balladę okultystyczną. W obrębie ballady heroicznej odróżnia Lang: 1. balladę o aktywnym bohaterstwie zewnętrznym (walka z elementami, zwierzętami i ludźmi), 2. balladę o biernym bohaterstwie zewnętrznym (cierpliwość, wierność, wytrwanie), 3. balladę o wewnętrznym bohaterstwie (przezwycięzenie siebie).

W. Kayser w swej *Historii ballady niemieckiej* rozróżnia kilka rodzajów ballady, pojawiających się w przebiegu jej dziejów; a więc jest u niego ballada o duchach i upiorach, ballada rycerska, ballada o magii przyrody, ballada idei, liryczna ballada na wzór ludowej, ballada historyczna, ballada podaniowa, ballada wzruszająca, ballada grozy, ballada heroiczna, historyczna ballada przeznaczenia, ballada egzotyczna, ballada polityczna i społeczna. [...] Inne próby klasyfikacji ballad opierają się na pewnych ugrupowaniach tematycznych dość dowolnych, jak np. w znanej antologii Ferdynanda Avenariususa (*Balladenbuch*, 1907 [...]).

Z przykładów tych widać, że zarówno ścisła definicja, jak i dokładna klasyfikacja nowoczesnej ballady literackiej nie są możliwe”. Ibidem, s. XI.

zbyt radykalnych systematyzacji. Uniemożliwiały one zastosowanie tych samych kryteriów do ballad powstałych w innym języku, wartość poznawcza takich analiz była zatem mocno ograniczona³⁹.

Jakkolwiek więc omawiany gatunek nie poddaje się rygorystycznym klasyfikacjom, warto mieć na względzie jego dużą różnorodność. Na potrzeby podjętych tu rozważań proponuję wyodrębnić dwóch dominujących nurtów czy wariantów romantycznej ballady literackiej: „**ludowego**”⁴⁰ oraz **gotyckiego**. Pierwszy z wymienionych to oparta na wątkach folklorystycznych literacka stylizacja na autentyczną balladę ludową (litewską, ukraińską, białoruską itp.). Ma charakterystyczne cechy: nawiągniętego narratora wyrażającego światopogląd folklorystyczny oraz bohaterów chłopskich (chłopa, rybaka, pasterkę), osadzonych w przestrzeni wiejskiej, często na łonie natury, uwikłanych w problemy moralne i egzystencjalne (*Lilije* A. Mickiewicza, *Maliny* A. Chodźki). Wśród utworów tego typu można wyróżnić grupę ballad stylizowanych na ludowy przekaz historyczny (opowiadający o ważnych z punktu widzenia narodu bądź regionu wydarzeniach lub postaciach, np. *Trzeci szturm do Stawiszcz* J.B. Zaleskiego, *Książ Dymitr Wiśniowiecki* L. Siemieńskiego, *Giermek* F. Morawskiego⁴¹). Natomiast drugi wariant wpisuje się w nurt frenetycznych zainteresowań romantyków⁴². Operuje budzącymi grozę elementami świata nadprzyrodzonego (duchy, upiory, wampiry), prezentuje niezwykłą czasoprzestrzeń (noc, cmentarz, ponure wnętrza zamku, ciemny las itp.), często o właściwościach egzotyki historycznej (odległe czasy i realia, np. rycerskie średniowiecze). Bohaterowie to z reguły wojownicy, królowie, czarnoksiężnicy (zob. *Król elfów* Goethego, *Starucha z Berkeley* R. Southeya, *Świtez* Mickiewicza).

Oprócz wskazanych dwóch dominujących odmian czy tendencji w balladzie romantycznej można by wymienić również balladę liryczną (refleksyjno-filozoficzną) w typie ballad Williama Wordswortha, w których nad elementami epickimi i dramatycznymi przeważa pierwiastek liryczny. Często są to utwory o fabule pozbawionej elementów sensacyjnych i melodramatycznych, nabierające cech wyznania bądź re-

³⁹ Dzieje się tak także w przypadku propozycji Lucjana Suchanka odnoszącej się do ballad Wasilija Żukowskiego. Zob.: L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*. Wrocław 1974 (rozd. pt. *Ballady W. Żukowskiego*). Autor proponuje wyróżnić cztery grupy ballad u Żukowskiego: 1. ballady miłosne, 2. ballady o tematyce etyczno-moralnej, w tym religijnej, 3. ballady, w których dominuje koncepcja przeznaczenia, 4. ballady filozoficzne, dotyczące świata i losu człowieka. Stałość tej klasyfikacji opiera się na tym, że nie można jej zastosować nawet do analizy innych rosyjskich ballad powstałych w romantyzmie (A. Puszkina, P. Katienina, Kozłowa, Jazykowa, Delwiga, Baratynskiego, A. Odojewskiego, W. Küchelbeckera, F. Glinki, A. Biestużewa-Marlinskiego, W. Krasowa, K. Aksakowa, M. Lermontowa itd.).

⁴⁰ Cudzysłów podkreśla tu istotny element stylizacji. Wariant „ludowy” nie jest bowiem anonimową balladą gminną, a jedynie stylizowanym na nią utworem literackim.

⁴¹ We wspomnianej grupie ballad szczególnie widoczny jest związek ballady ze śpiewem historycznym i z przedromantyczną dumą. Pokrewieństwo to bywa sygnalizowane już w podtytule utworu. Zob.: J.B. Zaleski, *Trzeci szturm do Stawiszcz. Śpiew historyczny*. W: *Ballada polska...*, s. 215-218. Podobne przykłady można by mnożyć.

⁴² Początkowo ballada gotycka czy też upiorna funkcjonuje równolegle z tzw. powieścią grozy w ramach preromantycznych zainteresowań gotycyzmem, natomiast w dojrzałej fazie epoki koresponduje z tzw. czarnym romantyzmem.

fleksji (np. Wordswortha *Wymówki i odpowiedź, Pięknym za nadobne* itd.). Ponadto warto pamiętać, że balladowość (podobnie jak elegijność) to kategoria szersza, obejmująca nie tylko obszar genologii, lecz także stylistyki – rozumiana jako charakterystyczny sposób widzenia i przedstawiania świata.

Zaproponowane ujęcie pozostaje dalekie od restrykcyjnej systematyzacji, ale jednocześnie w wypadku romantycznej ballady literackiej pojawia się pytanie, czy jakakolwiek próba rygorystycznego, przeprowadzonego w duchu strukturalizmu wyodrębnienia odmian tego gatunku może przynieść istotną wartość poznawczą. Natomiast wyróżnienie dwóch podstawowych wariantów romantycznej ballady, rozumianych nie tyle jako zamknięte enklawy, ile jako zespoły cech charakterystycznych, dominujących, okazuje się pomocne w uchwyceniu zasadniczego podobieństwa między realizacjami gatunku powstałymi w różnych językach (niemieckim, angielskim, polskim, rosyjskim itd.). Ujęcie to koresponduje ponadto z istniejącymi w ramach polskiej powieści poetyckiej tendencjami do wplatania w obręb utworu elementów folkloru (np. w *Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego), egzotyki historycznej (*Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza) czy elementów frenetycznych (*Zamek kaniowski*, *Maria* Antoniego Malczewskiego).

4. Powieść poetycka a romantyczne odmiany ballady

Aby wydobyć najbardziej jaskrawe różnice między powieścią poetycką a wyróżnionymi przeze mnie odmianami romantycznej ballady oraz wskazać miejsce wzajemnego nachodzenia na siebie obu gatunków, warto wynotować możliwe płaszczyzny porównawcze, które będą stanowić podstawę analizy. Jako takie właśnie płaszczyzny jawią się: po pierwsze, **pozycja narratora**; po drugie, **pozycja czasoprzestrzeni**; po trzecie, **stosunek obu gatunków do operowania szczegółem**; po czwarte, **ilość wątków i sposób ich potraktowania w utworze**.

Za względu na pozycję narratora powieść poetycka oraz romantyczne warianty ballady wykazują zasadnicze podobieństwo. W obu wypadkach relacja na temat zdarzeń i bohaterów zawiera wiele luk i przemilczeń. Jednocześnie jednak istnieje kilka istotnych różnic, które decydują o odmienności omawianych gatunków. Po pierwsze, w balladzie „ludowej” pojawia się narrator naiwny, reprezentujący – tak jak opisywani przez niego bohaterowie – światopogląd folklorystyczny. Nie kwestionuje wierzeń, przekonań i obyczajów gminnych. Funkcjonuje w ramach przedstawionego przez siebie świata. Często moralizuje ku przestrodze (zob. w balladzie Herdera pt. *Topielec*: „Ja radzę, jak umiem, niech każda pamięta:/ Tańcować z topielcem nie idźcie, dziewczęta!”⁴³). Natomiast w powieści poetyckiej wykorzystującej, jak *Zamek kaniowski*, elementy folkloru narrator jedynie pozornie zdaje się przynależeć do opisywanej rzeczywistości. Charakteryzując Nebabę i pozostałych bohaterów utworu, dostrzega ich rytualne zachowania (np. wykonywanie znaku krzyża, by odpedzić złe siły), ale nie opatruje tego komentarzem, który mógłby podkreślać intelektualny dystans dzielący narratora i opisywane postacie:

⁴³ J.G. Herder, *Topielec. Ballada*, tłum. L. Kondratowicz. W: *Niemiecka ballada...*, s. 78.

„Topielec Ksenia! Ach, topielec Ksenia
 Zbliża się do nas!” wołano dokoła.
 [...]
 Gdzie tylko zwróci, gdzie tylko się zbliża,
 Jak przed szatanem, robią znaki krzyża;
 Bo choć dyablica ma postać człowieka,
 Jednak od krzyża ze wstrętem ucieka [...] ⁴⁴.
 [Nebaba] Jakże się ciężko, jak wściekle zadumiał,
 Gdy się sam ujrzał na tę puszcze całą!
 Dziełem to czarów z początku rozumiał:
 Żegnał się, żegnał; – nic nie pomagało,
 Teraz, jak było, poznał rzeczywiście
 I wnet pogonią chciał lecieć za nimi [...] ⁴⁵.

W ramach swojego monologu narrator dopuszcza zatem głos wyrażający ludowy światopogląd ⁴⁶. Obecność tego głosu manifestuje się również poprzez wprowadzanie morałów, przestróg, krótkich podsumowań bądź zdań wyrażających pewne ogólne przekonania dotyczące człowieka, losu, świata: „[...] Biada temu, biada,/ Kto nazbyt ufny w trwożną cnotę ludzi,/ Przy swoim sercu, w swem łożu, układa/ Serce zatrute śmiertelną obrazą” ⁴⁷. Nie jest to jednak głos jedyny ani – jak w balladzie „ludowej” – dominujący ⁴⁸. Intelktualna przepaść dzieląca narratora i bohaterów *Zamku kaniowskiego* ujawnia się bowiem nie tylko wówczas, gdy narrator, zwracając się do czytelnika ⁴⁹, odkrywa swoją tożsamość oraz dystans czasowy, lecz także wtedy, kiedy wykorzystuje elementy ludowej wiary w duchy i upiory do konstrukcji poetyckich porównań mających charakteryzować czasoprzestrzeń w utworze:

⁴⁴ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski. Powieść ukraińska*. Brody 1909, s. 41. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania.

⁴⁵ Ibidem, s. 73.

⁴⁶ Szerzej na ten temat zob. np.: H. Krukowska, *Czarny romantyzm Goszczyńskiego*. W: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*. Białystok 2002, s. 10. Badaczka pisze m.in.: „Poeta, umieszczając się jakby wewnątrz ludu, mówiąc jego głosem i jego wyobrażeniami, stawał się jakby jego częścią, to znaczy, że przyjmował tym samym jako nadrzędną perspektywę poznawczą ludową, irracjonalną interpretację natury i historii. Świadczy o tym całe obrazowanie jego utworu, stwarzające wrażenie czegoś naturalnego i pierwotnego”. Zob. także: eadem, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*. Białystok 1985; M. Bajko, *Demonizm i „znicestwienie” w „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego*. W: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski. Białystok-Warszawa 2009.

⁴⁷ Ibidem, s. 71-72. Funkcję morału spełnia również finałowe zdanie *Zamku kaniowskiego*: „Pieklą za wojną zatrzęsniętą bramę./ Znów tenże pokój i zbrodnie te same!” (ibidem, s. 109).

⁴⁸ Dominację ludowego światopoglądu dobrze oddają na przykład takie Mickiewiczowskie ballady, jak *Lilije* i *Rybka*, w których narrator włącza do swojego monologu elementy ludowej wiary w upiory (widmo zamordowanego męża w *Lilijach*) oraz fantastyczną moc natury, zdolnej karać za zdradę (*Rybka*).

⁴⁹ Zob. następujące fragmenty utworu: „Syny mej ziemi, o rodacy mili!/ Wy szczerzej wiary nie dacie poecie/ I sami pojrzyć na przeszłość nie chcecie./ Na ucztę długo tłumionej swobody./ Wasi dziadowie widzieli te gody!” (S. Goszczyński, *Zamek kaniowski...*, s. 68) oraz: „Gdy duch mój wiewiał Dnieprowe pobjeże./ I na Kaniowa odpoczął ruderze./ Jeszcze tam wkoło wyszukał on ślady/ Dnia okropnego ostatniej zagłady” (ibidem, s. 107).

Kłębią się dymy, czerwony żar pryska,
Rośnie wał ognia, noc się zarumienia.
Pośród bijącej, krwawej łuna fali,
Jak mgliste duchy, cienie drzew się kładą⁵⁰.
Jak po cmentarzu nieme duchów flumy, –
Snują się milczkiem po ulicach miasta
Flumy mieszkańców, trwogą omroczone [...]⁵¹.

Co ciekawe, zderzając w ramach swojego monologu głos ludowego naiwnego narratora z głosem romantycznego potomka Ukrainy, narrator *Zamku kaniowskiego* nie zawsze skłania się ku racjonalnemu wyjaśnieniu wszystkich faktów⁵². Chwilami zostawia margines niedopowiedzenia. Na przykład w odniesieniu do postaci Kseni czytelnik nie dowiaduje się ostatecznie, czy jest ona zmartwychwstałą topielicą (wampirem), czy odratowaną z wody żywą kobietą. Nadaje to narracji powieści poetyckiej charakter polifoniczny, oba głosy wchodzą ze sobą w dyskusję. Ponadto pozycja narratora nie jest stała, lecz zmienna. Często przyjmuje on punkt widzenia różnych, reprezentujących odmienne światopoglądy postaci, ale nie wyrzeka się również perspektywy zewnętrznej (jako *alter ego* autora).

Przechodząc do porównawczego ujęcia czasoprzestrzeni w romantycznej balladzie i w powieści poetyckiej należy podkreślić jej ważną rolę, jaką odgrywa w obu gatunkach. Odznacza się ona niezwykłością, ale nie stanowi jedynie ozdobnej dekoracji, na tle której narrator prezentuje bohaterów i zdarzenia. W balladzie „ludowej” jest to przestrzeń natury (istniejąca w swoistym bezczasie⁵³), cudowna, ożywiona. W jej ramach mogą funkcjonować fantastyczne postaci rusalek, duchów, uwiedzionych dziewcząt zamienionych w rybki. Czasoprzestrzeń ta zyskuje rolę równoprawnego bohatera, który – jak w Mickiewiczowskiej *Świteziance* czy *Luborze* J.B. Zaleskiego – potrafi wymierzyć sprawiedliwość. Natomiast w balladzie gotyckiej o niezwykłości czasoprzestrzeni decydują przede wszystkim charakteryzujące ją elementy grozy (opuszczony cmentarz; las, w którym „[j]ak w grobie ciemno

⁵⁰ Ibidem, s. 55 (podkr. A.W).

⁵¹ Ibidem, s. 67. O przekroczeniu konwencji balladowej w *Zamku kaniowskim* i zarazem odmienności tego utworu od epiki wierszowanej Scotta (ciążącej jeszcze ku balladzie i klasycystycznym wzorcom epickim) pisze R. Przybylski. Zob.: idem, *Świat jako machina piekielna* (O „*Zamku kaniowskim*” *Goszczyńskiego*). W: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, s. 2. Wrocław 1970.

⁵² Z racjonalizacją faktów przedstawionych w *Zamku kaniowskim* mamy do czynienia na przykład w końcowym fragmencie utworu, kiedy narrator wyjaśnia powody, dla których Orlika zdecydowała się na ślub z Polakiem (zob.: ibidem, s. 108). Zob. także: s. 94 – tu narrator podaje kilka możliwych przyczyn (fantastycznych, jak ogrodzenie się w czarodziejskim kole i zniknięcie, oraz racjonalnych: pułapka zastawiona przez Polaków) związanych ze zgubieniem przewodnika prowadzącego Kozaków do obozu polskiego. Jak pokazuje dalszy rozwój akcji (bitwa Polaków z Ukraińcami), prawdziwe okazuje się to drugie wyjaśnienie.

⁵³ Przekonuje o tym charakterystyczna dla wielu ballad składnia oparta na czasownikach użytych w czasie teraźniejszym („Pani zabija pana”) lub przeszłym niedokonanym (jak w balladzie W. Wolskiego pt. *Nad Wisły wodami*: „Nad Wisły wodami/ W cieniu chata stała;/ Czarnymi oczami/ W okienko patrzała/ cudo, cudo – nie dziewczyna!”). Dodatkowo w balladzie zwykle nie pojawiają się określenia dotyczące czasu akcji.

i głucho⁵⁴) oraz makabry (np. żabi staw, który „[...] płomyk [...] przebiega świątełkiem mdłym, chorym”⁵⁵). Często pojawia się egzotyka historyczna (odległe czasy i realia, zwłaszcza rycerskie średniowiecze), a czasem też geograficzna (zob. orientalne ballady Goethego *Bóg i bajadera*, *Parias* itp.). W powieści poetyckiej można dostrzec podobne, niezwykle właściwości czasoprzestrzeni, uzyskane na przykład dzięki wprowadzeniu elementów frenezji (w *Zamku kaniowskim* i w *Marii*) lub obecności egzotyki historycznej (czasy wojen litewsko-krzyżackich w *Konradzie Wallenrodzie*). Mimo że w powieści poetyckiej czasoprzestrzeń nie funkcjonuje jako samodzielny, ożywiony bohater utworu, jej rola wydaje się zbliżona do tej, jaką odgrywa ona w romantycznej balladzie. Jest nią wywoływanie niezwykłego, często frenetycznego nastroju. W połączeniu z właściwą dla obu gatunków poetyką elips i przemilczenia ów specyficzny nastrój, budowany za pomocą elementów cudownej lub upiornej fantastyki, wpływa na podkreślenie „[...] niepewności ludzkiego bytu, otaczającą go tajemniczość, a zarazem urzekający czar wszystkiego, co niepewne i tajemnicze”⁵⁶.

Wykorzystanie wspomnianej poetyki niedopowiedzeń decyduje również o ogólnym podobieństwie romantycznych odmian ballady i powieści poetyckiej, ujawniającym się w zakresie operowania szczegółem. W balladzie zamiast wyczerpujących opisów pojawiają się jedynie zwięzłe informacje, sygnalizujące, kto jest kim w utworze oraz co i gdzie się dzieje. W Mickiewiczowskich *Liljach* kluczowym zdaniem staje się: „Pani zabiła pana”, natomiast miejsce charakterystyk (koloru włosów, rodzaju narzędzia mordu czy struktury kamieni na grobie małżonka) zajmują elementy dramatyzacji podkreślające wagę zbrodni. Podobnie w powieściach poetyckich niepełne, rozrzucone po tekście wzmianki o bohaterze oraz podejmowanych przez niego działaniach umożliwiają – dzięki swojemu rozproszeniu – wnicanie pierwiastka lirycznego (pod postacią pieśni, ballad, krótszych utworów o charakterze lirycznym albo fragmentów narracji wyraźnie nacechowanych lirycznie) oraz elementów dramatyzacji w pozostawione w tekście luki fabularne i narracyjne. Należy jednak podkreślić, że zastosowanie poetyki niedopowiedzeń przynosi w obu gatunkach różne rezultaty. W balladzie nawet pierwszoplanowa postać reprezentuje bowiem zwykle jedną cechę główną: jawi się jako zbrodniarz (*Edward* J.G. Herdera), kochająca matka, niewierna naręczona (*Wesele* A.E. Odyńca, *Pogoń* J.K. Pajgerta). Brak szerszych informacji na temat wyglądu i psychiki bohaterów zastępują pojedyncze określenia pełniące funkcję epitetów stałych: udający się na wojnę rycerz jest zwykle dzielny⁵⁷, a ukochana dziewczyna – piękna⁵⁸. Stypizowanie świata postaci bywa niekiedy dodatkowo akcentowane przez pominięcie imion (zob. *Pańcio i pańcia* J.W. Goethego, *Starucha z Berkeley* R. Southeya, *Dziewczę polskie* L. Jabłonowskiego), ponieważ los (nawet najmniej prawdopodobny) którejkolwiek z nich staje się przede wszystkim egzemplifikacją tego, co może się przytrafić *de facto* każdemu

⁵⁴ G.A. Bürger, *Myśliwiec. Ballada*. W: *Niemiecka ballada...*, s. 59.

⁵⁵ Idem, *Córka pastora z Taubenhainu*. W: *ibidem*, s. 71.

⁵⁶ Z. Ciechanowska, [wstęp do:] *Niemiecka ballada...*, s. LIX.

⁵⁷ Zob. np. ballady: *Ksenor i Zelina* S. Witwickiego, *Alfred i Malwina* F. Schillera.

⁵⁸ Zob. np. ballady: *Wesele czy Branka Litwina* A.E. Odyńca, *Trzy krzyże pod Brykowem* J.K. Odyńca.

człowiekowi. Natomiast konstruowanie wizerunku bohatera w powieści poetyckiej rządzi się skrajnie różną zasadą. Jest nią chęć podkreślenia wyjątkowości istoty ludzkiej. Wprawdzie w utworze pojawia się dużo więcej detali na temat występujących postaci (głównie pierwszoplanowych) czy cech czasoprzestrzeni (np. konkretny moment dziejowy i miejsce akcji), nadal trudno uznać te informacje za wyczerpujące – zwłaszcza w porównaniu z rozległymi opisami, właściwymi dla eposu albo powieści prozą. Uwaga ta dotyczy w szczególności charakterystyki protagonisty. W *Zamku kaniowskim* nieliczne wzmianki budują nie tyle fizyczny, ile duchowy wizerunek „syna Ukrainy”⁵⁹, który jest oparty przede wszystkim na sprzecznościach:

Jak sam pan polski, przed panem tak hardy;
Prędko jak połysk, co biegnie żelazem,
Lecz w swojej zemście, jak żelazo twardy;
Czczony od swoich zarówno z obrazem,
Duszą jest dziewcząt i wieczornic razem!⁶⁰.

Podkreślenie wewnętrznych antynomii służy uwypukleniu głębi psychologicznej, sprawia, że Nebaby nie można jednoznacznie określić jako dobrego lub złego. Reprezentuje on jednocześnie wiele różnych przymiotów i wad⁶¹, jego osobowości nie da się sprowadzić do jednej dominującej cechy. Zastosowana w powieści poetyckiej poetyka niedopowiedzeń nie prowadzi, jak w romantycznych odmianach ballady, do uproszczonego postrzegania rzeczywistości i osadzonego w niej człowieka, ale ma podkreślać tajemniczość indywidualnego losu ludzkiego, być świadectwem niepełnej i zarazem niepewnej wiedzy o świecie.

W przypadku ostatniej ze wskazanych płaszczyzn porównawczych, tj. ilości wątków i sposobu ich potraktowania w utworze, podobieństwo wynika z analogicznej zasady konstrukcyjnej („szczupłość miejsca”), która decyduje o tym, że zarówno w balladzie, jak i w powieści poetyckiej liczba tych wątków jest ograniczona. Charakterystyczny wydaje się także ich dobór. Odnaczają się one zwykle sensacyjnością i melodramatycznością (zbrodnia, zdrada, uwiedzenie itp.)⁶². O ile jednak fabuła w pierwszym z wymienionych gatunków koncentruje się najczęściej na jednym wątku, o tyle w drugim z nich pozostaje zasadniczo wielowątkowa. Spójności nadaje jej łącząca wszystkie wątki osoba protagonisty. Jako przykłady można potraktować dwie polskie powieści poetyckie: *Konrada Wallenroda* oraz *Zamek kaniowski*. W utworze Mickiewicza pojawiają się: wątek młodego Litwina porwanego w dzieciństwie przez Krzyżaków i przez nich wychowywanego, wątek miłosny (Aldona i Walter), wątek patriotyczny (niepodległy byt państwowy Litwy zagrożony przez potęgę Zakonu). Natomiast u Goszczyńskiego fabułę tworzą: wątek zgwałconej Kseni oraz wątek miłosny (Orlika i Nebaba) skojarzony z wątkiem chłopskiej krzyw-

⁵⁹ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski...*, s. 32.

⁶⁰ Ibidem, s. 42.

⁶¹ Wspomina o tym także R. Przybylski, *Świat jako machina...*

⁶² Wprawdzie sensacyjność i melodramatyczność trudno uznać za domenę fabuł powieści poetyckiej oraz romantycznych odmian ballady (podobne wątki wykorzystują przecież między innymi ówczesne opowieści grozy), warto jednak podkreślić analogię wypływającą z posługiwania się podobnymi schematami fabularnymi.

dy (Orlika zmuszona do ślubu z polskim szlachcicem) i polsko-ukraińskiego konfliktu (koliszczyzna). Na podstawie tego zestawienia widać, że powieść poetycka wykorzystuje niektóre wątki charakterystyczne dla romantycznych odmian ballady, na przykład wątek uwiedzenia, wątek bogacza/szlachcica zmuszającego do ślubu bezbronną dziewczynę albo wątek rycerza udającego się na wojnę i opuszczającego ukochaną. W *Zamku kaniowskim* oraz *Konradzie Wallenrodzie* pojawiają się ponadto osobne ballady (opowieść o Kseni snuta przez starca w pierwszym z wymienionych utworów i *Alpuhara* w drugim), których fabuły nawiązują do jednego z wątków występujących w utworze. Podjęty w *Alpuharze* motyw podstępnej przekazania wrogom zarazków dżumy nawiązuje do nieetycznej taktyki Konrada. Podobnie wygłoszoną przez ślepego starca *quasi*-balladę można potraktować jako komentarz dopowiadający nieznanego wcześniej czytelnikowi szczegóły uwiedzenia Kseni:

[...] we wsi, czy w mieście,
Była dziewczyna z niepełnym rozumem.
Dawno chodziły wieści między tłumem,
Że nad jeziorem, w zarosłej ustroni,
Kiedy się wszyscy w chatach spać pokładą,
A noc na niebie błysnie gwiazd gromadą,
Jasny latawiec sływa ogniem do niej.
Wszyscy to pletli, wszystkich to bolało,
Że o tym cudzie wiedzieli tak mało.
Ale z szatanem niebezpieczna sprawa.
A był tam chłopiec, sztuczka śmiała, żwawa:
Brząknąć w bandurkę, przyłgnąć do dziewczyny,
Wywinać tańca, coś spletać – jedyny.
Jak się rozszalał z drugimi chłopaki,
Przyrzekł, że dyabła na schadzce dostrzeże;
I dostrzegł. Czegóż nie dokáže taki?
Každy to przyznał i ja temu wierzę.
Bo obłąkana drugiego wieczora,
Zamiast miłego czekać u jeziora,
Duszą i ciałem chłopaka się trzyma.
Aż niezabawem i łono się wzdyma...
I gdy już o tem pełne kumów uszy,
Ktoś wyjął z wody dziewczynę bez duszy.
Po żwawym chłopcu ni śladu, ni słychu.
Różnie to różni gadali po cichu;
Choć najpewniejsza utwierdza pogłoska,
Że ot w tem wszystkim moc była czartowska!⁶³

Znamienne, że choć opowieść starca nie została w wyraźny, graficzny sposób wyodrębniona (jak np. rozmowa puszczyków w części pierwszej) z tekstu powieści Goszczyńskiego, to jej uproszczona fabuła oraz sylwetki bohaterów (chłopiec, dziewczyna) wskazują na trop balladowy⁶⁴.

⁶³ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski...*, s. 80-81.

⁶⁴ Warto dodać, że wypowiedź starca kończy się śpiewem pieśni przypisywanej Kseni. Tu z kolei

Fabula obu omawianych powieści poetyckich nie ogranicza się jednak do rozwinięcia wspomnianych balladowych wątków. Umieszczone w sąsiedztwie innych składają się one na niepokojącą moralnie i antropologicznie opowieść o wyjątkowym człowieku. Przedstawiony przez Mickiewicza Wallenrod to nie tylko ktoś, jak Almanzor, owładnięty żądzą zemsty, to nie tylko dzielny wojak, który opuszcza ukochaną, by udać się na wojnę. Wielowątkowa, skoncentrowana wokół postaci Konrada fabuła Mickiewiczowskiego utworu pokazuje losy oraz dylematy związane z wyborem kontrowersyjnej etycznie postawy względem zniewolonej ojczyzny⁶⁵. Zakończenie fabuły nie tyle – jak w balladzie – poucza czytelnika, ile budzi przede wszystkim jego pytania o to, czy dokonane przez bohatera wybory życiowe były słuszne. Podobnie w *Zamku kaniowskim* łączący różne wątki fabularne Nebaba jawi się z jednej strony jako urażony kochanek, gwałciiciel, a z drugiej – jako pragnący sprawiedliwości Ukraińiec. Całość opowieści trudno potraktować we właściwych dla ballady kategoriach winy i kary. Losy Kozaka stają się bowiem nie tylko przestrożą, lecz także, a może przede wszystkim stanowią niepokojący obraz człowieka zmagającego się ze sprzecznościami skrytymi w jego wnętrzu.

Podsumowując tę część rozważań, warto podkreślić, że zestawienie powieści poetyckiej z romantycznymi odmianami ballady ujawnia istotne różnice, które sprawiają, że nie można owego gatunku uznać za „rozszerzoną balladę”. Wprowadzenie dodatkowych wątków oraz szczegółów dotyczących pierwszoplanowych postaci oraz cech czasoprzestrzeni to słaby argument przemawiający za słusznością wspomnianej tezy. O odmienności obu form gatunkowych decydują przede wszystkim różna pozycja narratora w balladzie i powieści poetyckiej oraz inne wykorzystanie poetyki elips i niedopowiedzeń w konstrukcji wizerunku bohaterów. Mimo to analiza porównawcza dwóch gatunków prowadzi do wniosku o istnieniu punktu styczności, ujawniającego miejsce nachodzenia na siebie obu form. Jest nim podobna pozycja i właściwości czasoprzestrzeni, której funkcja w utworze opiera się na budowaniu niezwykłego, często frenetycznego nastroju. Jako konsekwencję nasycenia czasoprzestrzeni w *Zamku kaniowskim* elementami folkloru i frenezji można potraktować wprowadzenie do monologu narracyjnego głosu naiwnego balladowego narratora, który polemizuje z głosem romantycznego potomka Ukrainy i *alter ego* Gósczyńskiego. Uzyskany w ten sposób efekt (polifonia) jest wprawdzie różny od tego, jaki zostaje osiągnięty w balladzie, mimo to przykład *Zamku...* dobrze ujawnia łańcuch, z jaką narrator w powieści poetyckiej przyswaja sobie różne, nie tylko klasycystyczne (jak w *Marii* Malczewskiego⁶⁶), lecz także wyrażające światopogląd ludowy, punkty widzenia.

Podejmując kwestię wzajemnych oddziaływań obu gatunków na siebie, warto

pojawiają się powracające regularnie w tekście nadrzędnej narracji nawoływania topielicy „Ho-hop, ho-hop!”. Zob.: *ibidem*, s. 82.

⁶⁵ Szerzej na ten temat zob. np.: M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*. W: *eadem, Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969.

⁶⁶ Zob. na ten temat m.in.: M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej...* (rozdz. pt. „*Maria*” Malczewskiego jako wyraz opozycji antyretorycznej); B. Dopart, „*Maria*” A. Malczewskiego – *synkretyzm dzieła i przełom literacki*. W: *idem, Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*. Kraków 1999.

zwrócić uwagę również na wtórne⁶⁷ zainteresowanie egzotyką geograficzną u polskich autorów ballad, zrodzone pod wpływem lektury powieści poetyckich operujących orientalną czasoprzestrzenią (pojawiającą się np. u G. Byrona, J. Słowackiego, J. Korsaka). Utwory Karola Balińskiego (*Palma przeklęta. Legenda arabska*, 1845) i Kornela Malczewskiego (*Zemsta Araba*, 1842) wykazują bardzo bliską zależność od wspomnianego wariantu powieści poetyckiej. Manifestuje się ona przede wszystkim na poziomie konstrukcji czasoprzestrzeni (wschodnie realia, wierzenia i obyczaje) oraz wiążącej się z nią charakterystycznej postaci bohatera (człowiek Wschodu o rysach bajronicznych). W wypadku ballady Malczewskiego dochodzi nawet do przejścia fabuły z *Araba* Słowackiego – protagonista pędzi na koniu przez pustynię i mści się za doznane krzywdy.

5. Mutacje obu gatunków

Ze względu na wskazane pokrewieństwo gatunkowe między balladą a powieścią poetycką nasuwa się pytanie o istnienie pośrednich, hybrydycznych form literackich łączących cechy obu gatunków. Warto wynotować choćby pobieżny zestaw zagadnień wiążących się z tą kwestią. Wiele przykładów takich mutacji można wskazać w literaturach zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej (są to zarazem utwory o obiektywnie dużej randze artystycznej), podczas gdy w polskiej wyodrębnienie podobnych, pośrednich form sprawia nie lada kłopot. Zaważyło na tym, jak sądzę, kilka ważkich czynników. Po pierwsze, trzeba przypomnieć, że sytuacja powieści poetyckiej w Polsce i szerzej, w literaturach słowiańskich, różni się od (marginesowej) funkcji, jaką wspomniany gatunek pełni chociażby w Wielkiej Brytanii. Jak podkreśla Witold Ostrowski, „[...] w **Polsce** [...] **powieść poetycka** [...] spopularyzowana przez tłumaczenia, zwłaszcza E. Odyńca i A. Mickiewicza, nie tylko wpłynęła na powstanie polskiej odmiany gatunku, lecz **została przekształcona w utwór o wyższej randze artystycznej i społecznej**”⁶⁸. Po drugie, polscy historycy i teoretycy literatury wyraźnie wyodrębnili powieść poetycką od innych, zbliżonych do niej genologicznie, form poezji narracyjnej – jak epos czy romantyczne odmiany poematu. Po trzecie, świadomość genologicznej odrębności powieści poetyckiej na tle innych wierszowanych utworów epoki mieli również polscy autorzy⁶⁹. Nobilitacja oraz mocna pozycja omawianego gatunku w literaturze polskiego romantyzmu zdecydowały o tym, że pisarze, inspirując się balladą, nadawali komponentom powieści poetyckiej dominującą pozycję w utworze. Fragmentaryczny sposób budowania fabuły, pogłębiona charakterystyka psychologiczna bohaterów oraz narracja snuta z kil-

⁶⁷ W czasach romantyzmu ballady „egzotyczne”, w których pojawia się czasoprzestrzeń orientalna, uprawiał m.in. J.W. Goethe (np. *Zima i Timur*, 1814; *Parias*, 1824).

⁶⁸ W. Ostrowski, hasło *powieść poetycka*..., s. 585-586 (podkr. A.W.).

⁶⁹ Warto wspomnieć tu sąd M. Maciejewskiego, który podkreśla, że: „Mickiewicz ma wyraźne poczucie faktu, że *Giaur*, *Korsarz*, *Lara* jako zjawiska literackie stanowią egzemplifikację nowego gatunku, który wyrasta z założeń poetyki romantycznej, że trzeba zatem utwory innych poetów wyraźnie z tymi tekstami korespondujące rozpatrywać w kategoriach realizacji tego samego gatunku”. M. Maciejewski, *Narodziny powieści*..., s. 35.

ku różnych punktów widzenia zmieniały nawet najprostszą, balladową intrygę w niepokojącą, tajemniczą opowieść o człowieku, którego prywatne wybory etyczne mają – jak w *Konradzie Wallenrodzie* czy *Zamku kaniowskim* – także głębszy, historyczny wymiar.

Warto ponadto podkreślić, że w literaturze polskiego romantyzmu gatunkowe podobieństwo między powieścią poetycką a balladą nie jest tak wyraźne, jak w twórczości poetów kręgu niemieckiego, francuskiego czy anglojęzycznego. Sytuację dodatkowo komplikuje to, że na Zachodzie nie istnieje jeden ustalony termin, który stanowiłby dokładny odpowiednik polskiej nazwy omawianego gatunku⁷⁰. Brak jasno określonych pojęć i co za tym idzie – granic gatunku oraz jego cech konstytutywnych, sprawia, że kontrowersje wzbudza już sama próba zaliczania/niezaliczania w poczet autorów brytyjskiej powieści poetyckiej Scotta i Moore'a czy wymienianych przez Ostrowskiego Keatsa, Coleridge'a, Wordswortha i Southeya⁷¹. Jest to, jak sądzę, kwestia istotna o tyle, o ile uświadamia, że niektóre z wyliczanych przez polskiego badacza przykładów brytyjskich powieści poetyckich stanowią *de facto* egzemplifikacje zatarcia granic gatunkowych między tą formą a formą ballady. Z sytuacją taką mamy do czynienia w *Christabel* Coleridge'a oraz *Rymach o Sędziwym Marynarzu* (*The Rime of Ancient Mariner*, wyd. 1798) tego samego autora. W wymienionych utworach widoczne stają się cechy ballady (uproszczone sylwetki postaci, silne zrytmizowanie tekstu, elementy grozy i tajemniczości, itd.). Jednocześnie badacze wskazują, że oba teksty oddziaływały inspirująco na wierszowaną twórczość Scotta i Byrona⁷², zapowiadając niektóre wprowadzone przez nich komponenty gatunkowe powieści poetyckiej⁷³.

Pomijając jednak w tym miejscu spory o to, które spośród brytyjskich wierszowanych utworów narracyjnych (oprócz *tales* Byrona) są realizacjami wspomnianego gatunku, można, jak sądzę, zaryzykować tezę, że poza Wielką Brytanią (i wyłączając literatury słowiańskie) gatunek ten funkcjonował *de facto* w postaci zanieczyszczonej. Niektóre jego charakterystyczne komponenty (jak narrator i narracja, egzotyczne tło zdarzeń, typ bohatera, fragmentaryczna fabuła, itd.) stały się – w różnym stopniu nasilenia i nie przy jednoczesnej obecności wszystkich z nich – podstawą różnego rodzaju wierszowanych utworów narracyjnych, których charakter określa się jako synkretyczny (np. *Deutschland* H. Heinego, *Kruk* Poego)⁷⁴.

W literaturze polskiej znalezienie podobnych mutacji nie jest tak proste. Zgorzelski stwierdził wprawdzie, że można wskazać utwory sytuujące się na pograniczu

⁷⁰ Pisze o tym m.in. J. Lasecka-Zielak. Zob.: eadem, *Powieść poetycka w Polsce...*, s. 30.

⁷¹ Zob.: W. Ostrowski, hasło *powieść poetycka...*

⁷² Zob.: ibidem; S. Kryński, [wstęp do:] *Angielscy „Poeci Jezior”*. W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey. Wrocław 1963, s. XLIV-XLVI.

⁷³ Mowa o ostantacyjnym fragmentaryzmie *Christabel* oraz właściwościach narracji obu utworów Coleridge'a.

⁷⁴ Warto dodać, że niektóre elementy Byronowskiej *tale* (jak bohater bajroniczny) przeszły także do prozy (np. powieść Zygmunta Kaczkowskiego pt. *Bajronista: powieść współczesna* z 1854 r.) i gatunków dramatycznych (np. tzw. polskie dramaty romantyczne). Zob. na ten temat m.in.: W.R. Harvey, *Charles Dickens and the Byronic Hero*. "Nineteenth-Century Fiction" 1969, vol. 24, no. 3, s. 305-316; W.J. Entwistle, *The Byronism of Lermontov's "A Hero of Our Time"*. "Comparative Literature" 1949, vol. 1, no. 2, s. 140-146.

powieści poetyckiej i ballady, lecz wymienione przez niego teksty literackie lokują się poza głównym obszarem romantycznej poezji narracyjnej. Zdaniem badacza:

[...] wzmaganie elementów epickich prowadziło balladę bądź to ku utworom o charakterze „rapsodów” historycznych Zaleskiego, bądź też ku poemacikom balladowym w rodzaju „romansu” Garczyńskiego pt. *Król i giermek* lub śpiewu historycznego, jak np. *Śmierć Stefana Czarnieckiego* Gaszyńskiego. **Można by także mówić o balladowych poematach czy o balladach rozwiniętych niemal do kształtów powieści poetyckich.** Jako przykłady cytować by można takie utwory, jak *Zemsta* Ludwika Wł. Szpitznagla, *Piorun* z podtytułem „Ballada” L. Wasilewskiego czy „duma we 4 częściach” anonimowego autora (czy tłumacza?) pt. *Hugo von Bracht*⁷⁵.

Należy zauważyć, że przywołanym utworom brakuje konstytutywnych cech powieści poetyckiej. Wspomniany przez Zgorzelskiego *Hugo von Bracht* odznacza się na przykład uporządkowaną, pozbawioną luk i niedopowiedzeń narracją, opowiadającą od początku do końca historię tytułowego rycerza⁷⁶. W utworze tym nie ma charakterystycznego, „ciekawskiego” narratora, który co rusz przerywa swój monolog po to, aby snuć domysły na temat głównej postaci. Gdyby chcieć szukać właściwej formuły gatunkowej określającej formalne właściwości tekstu, to najbardziej odpowiednie byłoby przywoływanie już przeze mnie sformułowanie „rozszerzona ballada”, traktowane tu jednak nie jako synonim powieści poetyckiej czy jej mutacji, a raczej jako rodzaj terminu posilkowego, sygnalizującego kierunek przekształcenia formy utworu. Człon „ballada” nawiązywałby w tym wypadku do charakterystycznego dla tego gatunku wątku fabularnego (pomszczenie śmierci ukochanej małżonki) oraz typowych elementów grozy i tajemniczości (ponury zamek, mroczna puszcza). Natomiast epitet „rozszerzona” wskazywałby na wzbogacenie charakterystyki bohaterów o bardziej rozbudowane opisy wyglądu i zachowań (ale bez pogłębienia psychologicznego) oraz poszerzenie głównego tematu o wątki dodatkowe (np. przystąpienie Hugona do zbójców).

Znamienne, że przywołane przez Zgorzelskiego utwory stanowią w istocie jedynie mutacje samej ballady. Stają się one zarazem modelowymi ilustracjami przemian tego gatunku w Polsce, zmierzając z jednej strony w kierunku bardziej rozbudowanych fabularnie form epiki wierszowanej, a z drugiej ulegając coraz silniejszym tendencjom realistycznym (późna ballada romantyczna, ballada pozytywistyczna). Warto pamiętać również, że poza wskazanymi obszarami genologicznymi ballada romantyczna wchodziła w związek z dramatem (*vide*: II część *Dziadów* Mickiewicza, *Balladyna* Słowackiego) oraz gatunkami poezji narracyjnej (jak duma⁷⁷ czy bajka⁷⁸).

⁷⁵ C. Zgorzelski, *Dzieje ballady w Polsce...*, s. 120 (podkr. A.W.).

⁷⁶ Zob.: P. Rydzewski, *Hugo von Bracht. Duma we czterech częściach*. Warszawa 1829. Znamienne, że to wydanie podaje autora utworu.

⁷⁷ Na temat pokrewieństwa polskiej ballady romantycznej z dumą zob.: C. Zgorzelski, *Duma – poprzedniczka ballady...* W przypadku ballad rosyjskich zbliżanie się tego gatunku do dumy było zjawiskiem wtórnym. Duma pojawiła się w literaturze rosyjskiej dopiero w romantyzmie (nie istniała więc przed romantyczną balladą rosyjską) jako inspiracja dumami polskimi i ukraińskimi. Zob. na ten temat m.in.: L. Suchanek, *Rosyjska ballada...*, s. 10.

⁷⁸ Zob.: L. Suchanek, *Rosyjska ballada...*, s. 76. Dotyczy to w szczególności ballad Puszkina, spośród których część została opatrzona podtytułem „bajka”.

W przypadku polskiej powieści poetyckiej inspiracja popularnymi w romantyzmie odmianami ballady jest uchwytana przede wszystkim w *Zamku kaniowskim*, a także w *Konradzie Wallenrodzie*, ale nie w takim stopniu, by zatarciu uległy w nich charakterystyczne cechy powieści poetyckiej. Tożsamość gatunku, choć zachwiana, pozostaje dowodem na to, że romantyczni autorzy dążyli nie tyle do wprowadzenia genologicznej anarchii, ile do otwarcia struktur gatunkowych i poszerzenia ich pojemności.

Summary

Romantic genre liaisons. Poetic tale and ballad

The article raises an issue of genre liaisons between two genres popular in early Polish Romanticism. The thorough analysis of four categories (such as narrative situation, space-time, plot and presence of details) reveals that the construction of space-time in poetic tale is similar to that in romantic ballad. Moreover, in foreign literature one can observe that some epic poems written by E.A. Poe or S.T. Coleridge present a sort of genre mutation. Their structure refers to essential aspects of both literary forms. On the other hand, because of the situation of poetic tale in Polish literature and important role played by this genre in our culture it is impossible to point out such an example in Polish literature.

