

AGNIESZKA MAJCHER

Wrocław

WYZNACZNIKI GATUNKOWE  
WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ BALLADY (1939-1969)  
(PRÓBA TYPOLOGII)

Na przekór twierdzeniu M. Głowińskiego, jakoby współczesna poezja "niemal całkowicie wyzwoliła się od wszelkich specyfikacji gatunkowych"<sup>1</sup>, zajmiemy się zagadnieniem gatunku we współczesnej poezji, zajmujemy się współcześnie uprawianą balladą.

Ramy chronologiczne naszych rozważań określają lata 1939-1989. Początek owej cezury nawiązuje do pracy Cz. Zgorzelskiego na temat przemian ballady polskiej, która kończy się analizą ballady dwudziestolecia międzywojennego i2. Stąd chęć podjęcia otwartej przez autora problematyki - gatunkowego kształtu ballady rozwijającej się po roku 1939. Końcem cezury jest moment literackiego startu pokolenia Nowej Fali, które nie podjęło już w swojej twórczości interesującego autorkę gatunku.

Obserwacja przemian genologicznych w określonych ramach czasowych skłania do przyjęcia perspektywy poetyki historycznej. A zatem celem artykułu stanie się próba wykazania, w jaki sposób "archaika gatunku"<sup>3</sup> przejawia się w balladach wojennych i powojennych oraz z drugiej strony - jak zmienna sytuacja historyczno-literacka wpływa na kształt gatunku, co wiąże się ze zjawiskiem genologicznych kontaminacji i4.

Na przestrzeni trzydziestu lat wyróżnione zostaną trzy istotne etapy (uwarunkowane przede wszystkim sytuacją polityczną), będzie to

---

1. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1987, seria 2, s. 135.

2. *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1962 oraz J. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław 1970.

3. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 164.

4. Na znaczenie kontaminacji gatunkowych w dynamicznym ujęciu gatunku zwrócił uwagę J. Trzynałowski [w:] J. Trzynałowski, *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław 1982, s. 38.

okres okupacji, okres realizmu socjalistycznego i okres rozpoczynający się tzw. "odwilżą". Aby w miarę najpełniej, w ograniczonych ramach artykułu, ukazać obraz współczesnej ballady polskiej i uchwycić charakterystyczne cechy gatunkowe, wprowadzony zostanie także wewnętrzny podział w obrębie wyróżnionych okresów.

Nie sposób jednak przejść do szczegółowych rozważań bez przypomnienia podstawowych szczebli rozwoju ballady i określenia jej genologicznych korzeni. Ów przegląd doprowadzi nas również do sformułowania pewnej konstanty istniejącej wśród wielu zmiennych możliwości, jakie niesie z sobą gatunek ballady.

## I. TRADYCJA GATUNKOWA BALLADY W POLSCE

Zanim ballada na dobre "zadomowi się" w literaturze polskiej, w Europie, już na kilka wieków wcześniej, święcić będzie swoje triumfy.

Najstarszą formą ballady była najprawdopodobniej jedenastowieczna, niezwykle meliczna, ballada prowansalska (pieśń taneczna). Na grunt literacki gatunek ten trafi już w XIV wieku, powstają ballady szkockie, angielskie, hiszpańskie, włoskie, francuskie (wiek XV przyniesie z sobą jedno z balladowych arcydzieł – *Wielki Testament* F. Villona).

Polska ballada literacka rozwinię się dopiero w początkach XIX wieku, a na jej kształt wpłyną nie tylko pieśni ludowe, ale również dумы (popularne w sentymentalizmie) i ballady niemieckie z końca XVIII w.

Ballady pojawiły się w Polsce wraz z romantyzmem, jako synonim zerwania z rygoryzmem klasycystycznym. Propagowały ideę o niepodzielności świata poetyckiego, w spójną całość łączyły trzy rodzaje literackie. Realizowały podstawowe postulaty epoki: naiwność i ludową prostotę. Kreowany świat jawił się fragmentarycznie, fascynował grozą i tajemniczością.

Trudno nie wspomnieć tu o A. Mickiewiczu, twórcy kilku balladowych odmian, takich jak odnarratorska opowieść, wzorowana na pieśni gminnej (np. *Lilie*), realistyczna ballada zaprawiona humorem (np. *Trzech Budrysów*) i ballada z tezą patriotyczną (*Alpuhara* z *Konrada Wallenroda*).

Z biegiem czasu, wraz z niezwykłą popularnością gatunku, ballada staje się szablonem. Znaczenie jej ulega radykalnej zmianie, z pozycji filozoficznych przechodzi na pozycję patriotyczno-społeczne, a świat romantycznych dziwów i niezwykłości ustępuje tendencjom realistycznym.

Spadek popularności gatunku wystąpi w pozytywizmie, pojawi się tu jednak nowa ballada o ironiczno-satyrycznym zacięciu.

Młoda Polska przynosi z sobą zasadniczy przełom w rozwoju pogardzanego przez pozytywizm gatunku. Początkowo pojawiają się ballady neoromantyczne (bezpośrednio nawiązujące do romantycznego schematu). Z tego nurtu wyrastają symboliczno-ludowe ballady S. Wy-

spiańskiego, nierozłącznie związane z jego dramataми. Ballady psychologiczno-liryczne (K. Przerwy-Tetmajera, J. Kasprówicza) i symboliczno-baśniowe (L. Staffa czy B. Ostrowskiej) są zaś odpowiedzią na próbę zwербalizowania niepoznawalności świata odzwierciedlonego w niepo-wtarzalny sposób w człowieku.

Całkowicie indywidualną, nawiązującą do romantyzmu i symbolizmu, drogę twórczości balladowej rozpocznie B. Leśmian, twórca ballady filozoficzno-baśniowej, ukazującej człowieka w jego tragizmie zbiologizowania, w jego pragnieniu dotarcia do pierwotnego bytu.

W dwudziestoleciu międzywojennym, obok kontynuacji lirycznych kierunków rozpoczętych przez modernizm, powstaje nowa odmiana gatunkowa związana z zainteresowaniem "szarym człowiekiem" - ballada realistyczna, w której dokonuje się dyskretna, zabarwiona lekkim humorem, heroizacja codzienności (np. u J. Tuwima, K. Iłłakowiczówny). W okresie tym ballada wkracza również w obszar twórczości estradowej (K. I. Gałczyński), powraca więc do punktu wyjścia<sup>5</sup>.

Tak wygląda najkrótszy przegląd rozwoju ballady. Zatrzymaliśmy się przy kilku najistotniejszych zjawiskach, które umożliwiły nam wyznaczenie pewnej konstanty gatunkowej: po pierwsze - meliczność i rytmiczność układu wersyfikacyjnego i stroficznego; po drugie - dynamiczne współdziałanie trzech rodzajów literackich; po trzecie - pozycja narratora, który steruje dramatyzmem akcji, relacjonuje ją jako bezpośredni świadek i miejscami nawiązuje emocjonalny kontakt z odbiorcą; po czwarte - pojawiająca się sfera niezwykłości i tajemnicy.

Te cztery elementy, w różnej mierze, realizowane są w poszczególnych stadiach rozwoju ballady do roku 1939. Spróbujmy więc od tego roku poczynając wyznaczyć najwyraźniejsze odmiany gatunkowe i ich podstawowe elementy. Pozwoli nam to odpowiedzieć na podstawowe pytania - jak możliwe jest indywidualne i wyraziste oblicze gatunku w literaturze, dla której zróżnicowanie gatunkowe przestaje być najważniejsze, w jaki sposób ballada współczesna nawiązuje do swojej tradycji oraz jak nowa perspektywa wpływa na grę z konwencją literacką?

## II. BALLADY OKUPACYJNE

Epitet, określający pierwszą grupę ballad, wskazuje nie tylko na czas jej powstania (1939-1945 r.), ale sygnalizuje również nadrzędną dominantę tematyczną o wyrażnie pozaliterackim charakterze, uwarunkowaną ówczesną sytuacją polityczno-społeczną (okupacją ziem polskich).

W okresie tym "gatunki zdawały się w poważnym stopniu tracić swą autonomię (...): wiersz był po prostu odczytywany na tle pewnej sytu-

5. Szczegółowe analizy rozwoju ballady [w:] J. Opacki, Cz. Zgorzelski. op. cit.

cji (...), kształtował się poza wszelką konwencją"<sup>6</sup>. Owa konwencja jednak istniała, również balladowa.

W celu uporządkowania rozważań posłużymy się wewnętrzną typologią, której kryterium stanowią: pozycja narratora i sposób prowadzenia narracji oraz obraz świata przedstawianego.

#### LIRYCZNE BALLADY WIZYJNE

Mimo, że sformułowana nazwa oddala balladę od potocznie pojętego wzorca gatunkowego, to jednak nie bez przyczyny określenie gatunkowe znalazło się w tytule utworów klasyfikowanych do tej grupy (*Ballada o wisielcach*, *Ballada o szczurach*, *Ballada o bezrobotnym strachu*, *Ballada o pociągu*, *Ballada o rzece*), ich autorem jest K. K. Baczyński. Charakteryzują się odrealnioną wizją świata, przyjmującego postać katastroficznych obrazów. Zamiast wewnętrznego rytmu dramatycznych wydarzeń fabularnych, następują po sobie ponure sekwencje przerażającego pejzażu.

Interesująca jest sytuacja przedmiotu wypowiedzi, będącego jednocześnie bohaterem. W *Balladzie o wisielcach*<sup>7</sup> przyjmuje on formę pierwszej osoby liczby mnogiej:

Kołyszemy się, kołyszemy.  
Wmurowani w pejzaż szubienic

W *Balladzie o rzece* mówi:

Płynę wodą, piorunem czy błyskiem pochodni  
- trup o oczach jak obłok zastęły

Z tej perspektywy nazwanego - niezwykle - podmiotu lirycznego przedstawiony jest świat. W balladzie pierwszej widziany jest przez kołyszających się wisielców, co wpływa na zwolnioną rytmikę utworu, pełnego nawracających powtórzeń. Podobnie dzieje się w *Balladzie o rzece*, gdzie rzeczywistość obserwowana jest od środka rzeki przez trupa, dlatego wszystkie przedstawione obrazy są "płynne", obojętnie czy jest to chmura czy ryba. W obu przypadkach jest to zatem pewnego rodzaju balladowa liryka roli.

Nieco inaczej kształtuje się podmiot w *Balladzie o szczurach* i *Balladzie o bezrobotnym strachu*, w których bliższy jest pozycji balladowego narratora - uczestnika zdarzeń (pojawiają się sformułowania: "pamiętam", "widziałem"). Są to, wyraźnie stylizowane na autentyzm, relacje

6. J. Święch, *Okupacja a gatunki* [w:] Acta Universitatis Lodziensis, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, seria I, zeszyt 35, 1980, s. 171.

7. K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*, Kraków 1961, s. 3-10, 104-105.

świadka Pierwsza dotyczy onirycznej wizji atakujących szczurów, druga natomiast jest liryczną relacją o upersonifikowanym strachu. Zatem obok bliższego klasycznej balladzie narratora występuje tu również o-powieść o niezwykłych wydarzeniach przesiąkniętych katastroficznym duchem i poetyką

Przywołane utwory mieszczą się w konwencji gatunku głównie poprzez odrealnioną wizję świata, podkreśloną zwolnionym tempem przedstawienia.

#### BALLADY BAŚNIOWE

Ballady T. Gajcego wymykają się jednoznacznej interpretacji genologicznej, za przyczyną wielowymiarowej metaforyki oraz istotnej roli snu w obrazowaniu. Jednakże, podobnie jak u Baczyńskiego, określony sygnał gatunkowy znajduje się w tytułach wierszy: a więc eo ipso staje się podstawową sugestią interpretacyjną.

Jeżeli spróbować wyznaczyć w balladach Gajcego (*Ballada o chłopcu przydrożnym*, *Ballada czarnoksiężska*, *Ballada o stajence*)<sup>8</sup> pewną warstwę fabularną, to okaże się, iż korzystają one z motywów baśni magicznych oraz rekwizytów rodem z wiejskiego folkloru. Albowiem jest tu stajenka z gipsowymi aniołkami i sianem, jest przydrożny wiejski świątek i dzban, w którym kipi "woda baśniowa".

Mimo tych naprowadzających elementów, nie sposób ukazanej warstwie anegdotycznej nadać jednoznacznego sensu dosłownego, gdyż już przy opisie rzeczywistości dochodzi do zderzenia rzeczy bardzo odległych. Oto przykład:

Pod sierpem żółtej żrenicy  
ludzkiej, jastrzębiej czy kociej  
na słowie wyjętym z gwiazdozbiorów nocnych  
żałobny utknął paznokieć.

Metafora ta podkreśla fantastykę ukazanego świata, jego wielowymiarowość. Jest to świat, w którym mieszają się poziomy: zmysłowego z pozazmysłowym, metafizycznego z realnym. Mieszają się i obok siebie występują przeciwieństwa. I dlatego może kluczem do balladowej twórczości poety jest fragment z *Ballady czarnoksiężskiej*:

Pod pokrywą z martwego srebra  
zakipiała woda baśniowa  
i burzyły się zioła, skręcały  
aż je gestem musiał prostować.

8. T. Gajcy, *Pisma*, Kraków 1980, s. 91, 93-94, 114-115.

Próbującym prostować ten zagęszczony i wielostopniowy świat jest liryczny narrator obdarzony ponadzmysłową wyobraźnią, który ujmuje w całość katastroficzne wżje, metafizyczny sposób kreacji, oniryczne obrazowanie i ludową mądrość. Ballady Gajcego są próbą przeniesienia bardzo trudnej odległej metafory typu przybosiowskiego na płaszczyznę prostej balladowej narracji, co pozwala na znaczne zwiększenie pojemności semantycznej nastroju jego utworów.

W grupie tej znalazły się również ballady Baczyńskiego. *Łowy* to baśniowa opowieść o sile miłości, wyraźnie nawiązująca do wzorca romantycznego a nawet do konkretnej ballady Mickiewicza *Świtezianki*. Podobną tu mamy pozycję zainteresowanego akcją narratora, który razem z odbiorcą śledzi koleje losu kochanków: młodej dziewczyny i strzelca. Fabuła oraz sposób przekazu (liczne powtórzenia, najczęściej anaforyczne, stroficzność, rytmizacja, refreniczność) łączą ten utwór również z pieśnią ludową.

Żywioł liryczny ujawnia się głównie w tworzeniu nastroju oczekiwania, samotności i rozpacz. Istotną rolę odgrywa tu wyczulenie narratora na barwę, dzięki czemu budowane jest napięcie dramatyczne. Posłuchajmy krótkiego fragmentu:

wiodły pannę złotym dnem  
wiodły pannę nad jezioro  
gdzie czerwoną kryte korą  
drzewa stały.

Nad jeziorem zła poświata  
leży strzelec w blasku biały,  
a w jeziorze, w kręgach wód,  
w kolorowym wieńcu nut  
tańczy łanie

Nastrój niepewności, poczucie zagrożenia budowane są nagromadzeniem kolorów zbliżonych do czerwonego. Popatrzmy na ostatni krąg, w środku znajduje się martwy biały strzelec w złej poświacie, z jednej strony otacza go czerwień drzew (symbol krwi i miłości), a z drugiej – ożywcza, barwna woda, symbolizująca to co nęcące i nieuchwytnie.

Barwa odgrywa istotną rolę również w *Balladzie zimowej*<sup>9</sup>, w której towarzyszące rycerzowi (bohaterowi utworu) mroźne kolory nagle przeciął promień i "droga przeszła w niebieską równinę". Pojawiają się obrazy złotych chlebów, włosów, oczu; okazują się one jednak zabójczym snem zimowej nocy, a nie magicznym przemienieniem prosto z baśni.

Zauważmy więc, że ballady Baczyńskiego stylistyką, fabułą, bohaterami oraz ożywioną przyrodą nawiązują do baśni i pieśni ludowych,

9. K. K. Baczyński, op. cit., s. 338-342, 149-150.

jednak nie jest to prosta stylizacja. Dzieje się tak zarówno dzięki niezwykłej wrażliwości na barwę, która już sama w sobie staje się metaforą, jak i zmiennym rymom (rymy męskie i żeńskie obok asonansów).

Ballady Baczyńskiego, podobnie jak Gajcego, mimo iż nadane im zostało nadrzędne miano ballad okupacyjnych, zdecydowanie wykraczają poza sferę realnego "tu" i "teraz", szukając szansy na oddech w niezwykłej przestrzeni ballad pełnej cudów. Na zanurzenie w "mrocznym czasie" wskazują niekiedy zderzenia fantastyki z nieodwracalną rzeczywistością.

Warto jeszcze wspomnieć o dwu innych artystycznie ciekawych realizacjach ballady baśniowej. Jedna z nich jest raczej balladowym poematem na cześć bohaterów. A druga swoistego rodzaju próbą ukazania niemożności parafrazy ballady romantycznej, pełnej ludowej sprawiedliwości, w atmosferze nowej rzeczywistości; jest to poruszające głębokim liryzmem zderzenie ludowego świata ballad romantycznych ze światem wojennego terroru. Autorem jest W. Broniewski, a nosi ona tytuł *Ballady i romanse*<sup>10</sup>, nawiązuje więc bezpośrednio do poetyckiego tomu A. Mickiewicza. Zaczyna się od powszechnie znanych słów pochodzących z *Romanityczności*:

Słuchaj dziewczeczko! Ona nie słucha...  
to dzień biały, to miasteczko...

tylko tyle, gdyż nagle następuje zderzenie ze światem współczesnym:

Nie ma miasteczka, nie ma żywego ducha,  
Po gruzach biega naga, ruda Ryfka

A zatem kościec fabularny pozostał podobny, tylko zamiast szalonej kochanki, pojawia się szalona z głodu i samotności żydowska dziewczynka. I, podobnie jak w *Romanityczności*, po jej stronie opowiada się lud oraz narrator. Tylko jakże inne jest zakończenie, bardzo realne i bardzo odrealnione jednocześnie, ponieważ wraz z Ryfką rozstrzelany zostaje "bolejący Pan Jezus".

potem salwa rozległa się głucha...  
Słuchaj dziewczeczko! ... Ona nie słucha

Zauważmy, jak zastosowanie kompozycji ramowej powiększa pojemność znaczeniową wykorzystanego cytatu. Ballada stylizowana jest na prostotę ludowego języka, przede wszystkim za sprawą pojawiających się deminutiwów ("grosik", "cosik"), gwarowej fleksji (np. dużo luda) oraz sil-

10. W. Broniewski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1962, s. 220-221.

nego zrytmizowania. Po takiej relacji narratora pochodzącego z ludu, zamknięcie jawi się nie tyle jako głęboka refleksja, co nagłe zdziwienie, nagłe zrozumienie podstawowego sensu tych dwu zdań.

*Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*, pióra K. I. Gałczyńskiego<sup>11</sup>, powstała na kanwie autentycznych wydarzeń z września 1939 roku, kiedy to garstka żołnierzy broniła małego skrawka Pomorza. Tematem nie stała się jednak obrona, lecz śmierć, śmierć jak na bohaterów przystało niezwykła, której towarzyszą cuda. Jej świadkowie słyszeli dudniące w chmurach kroki żołnierzy i śpiew:

Lecz gdy wiatr zimny będzie dął  
i smutek krążył nad światem,  
W środek Warszawy spłyniemy w dół,  
żołnierze z Westerplatte.

Umierają jak średniowieczni rycerze, pełni chwały i gotowości do walki.

Pieśń ta zbliżona jest do ballady poprzez wyraziste u dramatyżowanie akcji, obok epickiej narracji większość stanowią bezpośrednie cytaty zaśpiewane w chmurach oraz bardzo teatralne tzw. "wypowiedzi na stronie", dokonywane przez narratora. Całość utrzymana jest w pogodnym, niecodziennym nastroju, podkreślonym rytmicznością tekstu.

Po analizie kilku typowych i artystycznie interesujących ballad baśniowych widać pewne wspólne elementy. Narrator jawi się jako świadek wydarzeń, dramatyzujący epicki ciąg wypowiedziami bohaterów (umieszczonych najczęściej w obcym świecie, którego nie potrafią zrozumieć i zaakceptować). Żywioł liryczny uzyskany zostaje dzięki zderzeniu baśniowej fantastyki z realnością.

#### OPOWIEŚCI BALLADOWE

Opowieści balladowe nawiązują bezpośrednio do literackiej tradycji zrywów niepodległościowych. Utwory te łączy autentyzm narratorskiego spojrzenia w przedstawianiu zdarzeń.

Przykładem będącym najpełniejszą tego ilustracją jest *Ballada o I batalionie* L. Szenwalda<sup>12</sup>, zbudowana z sekstyn o regularnym układzie zgłosek i rymów. Każdą strofę wieńczy dwa wersy o zestroju amfibrachicznym, np.:

Już niebo nad nami zaczyna różowieć  
i echo ich krokom podaje odpowiedź.

11. K. I. Gałczyński, *Dzieła*, Warszawa 1979, t. I, s. 464-466.

12. I. Szczawiej, *Poezja Polski Walczącej 1939-1945*, antologia, Warszawa 1974, t. I, s. 599-601.

Dzięki tak silnemu zrytmizowaniu utwór nabiera charakteru marszowego, co znakomicie koresponduje z dynamiczną opowieścią o bitwie z Niemcami. Jest to relacja prowadzona w czasie teraźniejszym, bardzo ekspresyjna, przeplatana wyrażeniami onomatopeicznymi. Narrator występuje w podwójnej roli, albo jako podmiot zbiorowy, albo w ujawnionej pierwszej osobie. Służy to podkreśleniu jego współobecności i współuczestnictwa z innymi a jednocześnie stwarza możliwość szerszego, wręcz panoramicznego oglądu wydarzeń z perspektywy obserwatora.

Podmiot zbiorowy występuje tylko trzy razy i zawsze jest to istotny element konstrukcyjny: w pierwszym wersie – otwiera utwór, w połowie – gdy wraz z nowym dniem rozpoczyna się walka, i w wersie ostatnim – wchodzi w skład przesłania, mówiącego o poległych żołnierzach. Nadaje zatem balladzie charakter uporządkowanej, zamkniętej kompozycji.

W utworze Szenwalda padają również słowa:

I was czeka dom, o żołnierze-tułacze!

Cytat ten jest dla naszych rozważań o tyle istotny, że wiąże się z wieloma utworami poświęconymi żołnierzowi polskiemu widzianemu podczas tułaczki. Bohater ten znakomicie przyjął się na gruncie ballady, oto przykłady: *Żołnierz polski* W. Broniewskiego, *Ballada o żołnierzu* A. Fierla czy anonimowa *Ballada marynarska*<sup>13</sup>.

Zatrzymajmy się przy dwu pierwszych utworach. *Żołnierz polski* utrzymany jest w ponurej, przygnębiającej tendencji realistycznej. Każdy opisywany element krajobrazu pogłębia smutek i bezsilność żołnierza. Jednostajną tonację utworu buduje zastosowany wiersz stroficzny o zwolnionym toku składniowym i monotonnej intonacji. Zwieńczenie stanowi taki oto obraz bohatera:

bez broni, bez orła na czapce,  
bezdolny na ziemi – matce

Całkiem odmiennie ukształtowany jest drugi utwór, czyli *Ballada o żołnierzu*. Mimo że bohaterem jest również żołnierz-tułacz, to otacza go zupełnie inna atmosfera. Ballada ta bezpośrednio odwołuje się do Leśmianowskich *Pieśni kalekujących* poprzez charakterystyczną wersyfikację i tzw. "leśmianizmy". Jest to nieco odrealniona opowieść o żołnierzu, który zatapiał się w przyrodzie, zwielokrotniał się w dobroci i w boleści. Jej punkt kulminacyjny bardzo zbliżony jest do obrazu zamykającego

13. W. Broniewski, op.cit., s. 165-166, I. Szczawiej, op. cit., s. 1162-1163, 555-556.

balladę Broniewskiego:

Aż rozposiał i serce, i tych chlebów siew kruszyn  
i pozostał sam jeden z biedą i ze smutkiem w swej duszy.

Jednakże moment ten nie zmienia nastroju wiersza, gdyż jego zakończenie przepełnione jest naiwnym, prostym optymizmem:

I wichrzy się w nim szczęście, wielokrotne, radosne  
i o szczęściu swym śpiewa dębom, bukom i sosnom.

Oczywiście nie można pominąć czasu powstania utworów, gdyż właśnie atmosfera tych lat zdaje się najsilniej oddziaływać na ich nastrój, albowiem pierwsza ballada pochodzi z roku 1939, druga natomiast z 1945. Mamy tu zatem świadectwo silnego wpływu czynnika pozaliterackiego na dzieło literackie.

Zakończmy spostrzeżeniem dotyczącym narracji. Narrator najczęściej jawi się w omawianych balladach jako żołnierz, doskonale znający szczegóły żołnierskiego bytowania. Relacjonuje on wydarzenia prostym, niewyszukanym językiem, co zbliża ballady do toku narracyjnego opowieści czy nawet gawędy.

#### BALLADY SATYRYCZNE

Satyra pełniła podczas okupacji rolę małego literackiego sabotażu, który oprócz strachu i nienawiści wobec okupanta wyzwał również pogardę i śmiech. Ballady także podjęły tę funkcję. Autorami ich byli literaci, którzy oryginalną formę ballady stylizowali najczęściej gwara warszawską. "Treść owych utworów dotyczyła aktualności politycznych, a zakończenie, wzorem prawdziwej ballady, zawierało myśl przewodnią, a więc tutaj – przepowiednię totalnej klęski i kary za dokonane zbrodnie<sup>14</sup>. Cechował je ścisły sylabizm oraz stały rozkład rymów krzyżowych.

Wszystkie ballady satyryczne to fabularne opowieści narratora-świadka, satyrycznie dramatyzującego wydarzenia. Często obok relacji pojawiają się również dialogi bohaterów (np. w *Balladzie podwórzowej o Franku Krwawym*)<sup>15</sup>.

Utwory te niejednokrotnie odwołują się do ballad A. Mickiewicza. Choćby *Ballada o przegrany Mussolińszczaku* A. Maliszewskiego<sup>16</sup>, gdzie niepokój bohatera – Benita, od którego wszyscy się odwracają, oddany

14. B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 320.

15. G. Załęski, *Satyra w konspiracji 1939-1944*, antologia, Warszawa 1948, s. 50.

16. I. Szczawiej, op. cit., t. II, s. 255-256.

jest znanymi ze *Świtezianki* konstrukcjami wersyfikacyjnymi i składniowymi, np.:

i złapał czapkę, i trzasnął drzwiami,  
i zaraz leci do króla

Wśród ballad satyrycznych znalazła się również anonimowa ballada – będąca bezpośrednią trawestacją *Trzech budrysów – Trzech Gońców*<sup>17</sup>. Fabuła jej oparta jest na tym samym schemacie, co ballada Mickiewicza, zmodernizowana została tylko warunkami okupacyjnymi, a w roli ojca wystąpił Kanclerz Hitler. Do *Trzech Budrysów* zbliża tę balladę również podobna wersyfikacja.

Zauważmy, że ballady satyryczne wyraźnie nawiązywały do wzorca romantycznego. Celem tego było pośrednie nawiązanie do ludowych korzeni ballady, a co za tym idzie – folkloryzacja gatunku ze szczególnym nastawieniem na odbiorcę. Gwara warszawska i aktualne wydarzenia ulokowały ją w "tu" i "teraz" okupowanej Warszawy.

Tak w ogólnych zarysach kształtuje się obraz polskiej ballady okupacyjnej. Zauważyliśmy, że ogromny wpływ na jej kształt wywarły inne gatunki literackie, takie jak baśń, opowieść czy satyra, które znakomicie mieściły się w elastycznych ramach balladowej konwencji, modernizując ją i nadając jej nowy sens.

### III. BALLADY SOCREALISTYCZNE

Ballady socrealistyczne, podobnie jak okupacyjne, były odpowiedzią na doraźne wymagania czasu w jakim powstawały (1949-1955). Realizowały nie tyle określoną konwencję literacką, co określone w 1947 roku przez KC PPR *Tematy do wykorzystania w twórczości artystycznej*. Z tej też przyczyny wewnętrzny podział dokonany zostanie pod kątem tematycznym, z małym odstępstwem na rzecz K. I. Gałczyńskiego.

#### BALLADY WOJENNE

A. Słucki jest autorem większości ballad o tematyce wojennej, tworzonych z silnie rytmizowanych dystychów, układających się czasem w skandowane hasła, nawet o charakterze przedziwnych związków przyczynowo-skutkowych, np.,

Czcionka do czcionki niech przylgnie ciaśniej,  
Będzie w ojczyźnie piękniej i jaśniej.

17. G. Załęski, op. cit., s. 195-196.

Epizody wojenne osnute wokół losów prostych żołnierzy (*Ballada o polowej drukarni* czy *Na postoju. Ballada lipcowa*)<sup>18</sup> wykorzystywane bywają w celu przypomnienia rzeczywistości przedwojennej, w obliczu której sytuacja wojny jawi się korzystniej, ponieważ atmosfera wspólnej walki jednoczy i wzmacnia siły wszystkich wcześniej wyzyskiwanych. Wojna jest również pretekstem do rozmyślań i marzeń o przyszłej szczęśliwej (czytaj: socjalistycznej) Polsce.

Podmiotem wypowiedzi ballad Słuckiego jest narrator wszechwiedzący, doskonale powiadomiony nie tylko o przeszłości, ale również przyszłości, co pozwala mu ukazać wydarzenia z okresu wojny z perspektywy uczestnika zdarzeń. Jednakże świadomość jego zdecydowanie wykracza poza świat przedstawiony sytuuje się w zupełnie innym miejscu i czasie.

Nieco inny charakter ma *Ballada o piątym* (z poematu *Dzisiaj*) A. Mandaliana<sup>19</sup> i *Ballada o żołnierzu* A. Słuckiego<sup>20</sup>.

Pierwsza, stylizowana na żołnierską relację, opowiedziana jest przez narratora-świadka. Jednak nad tonem opowieści charakteryzującej się prostotą języka i metaforyki zwyciężył patos, który zbyt natarczywie doprowadził do uwznioślenia sceny śmierci czterech żołnierzy i cudownego ocalenia piątego – zwycięscy.

Podobne zjawisko nałożenie dwóch rodzajów narracji obserwujemy w *Balladzie o żołnierzu*, która początkowo jawi się jako opowieść o bohaterze przesyciona serdeczną emocją. Jednak na jej prostocie zaciążył w zakończeniu patetyczny sentymentalizm, który balladową narrację zaobarwił podniosłym wzruszeniem (ze współczesnego punktu widzenia groteskowym):

I gdzieś pod polską sosną  
lub biało rozkwitła akacja  
padł przyciskając do serca  
partyjną legitymację.

Sygnal gatunkowy zawarty w tytułach analizowanych ballad najczęściej odwołuje się do cech charakteryzujących monotonną opowieść wszechwiedzącego narratora, który, wykorzystując dystans czasowy, z nowej socjalistycznej perspektywy ukazuje wydarzenia minione. Dominacja parenezy dosłownej prowadzi niestety do zatarcia wyraźnego "konturu gatunkowego".

18. A. Słucki, *Spotkania*, Kraków 1952, s. 9, 10.

19. A. Mandalian, *Słowa na co dzień*, Warszawa 1953, s. 63-64.

20. A. Słucki, *Poranek*, Warszawa 1953, s. 27-29.

## BALLADY POCHWALNE (na cześć nowej rzeczywistości)

Entuzjazm wyrażony w stosunku do "postępowego" świata był chyba najwdzięczniejszym tematem poezji socrealizmu.

Ballady socrealistyczne, opowiadające o nowej, cudownej rzeczywistości i nowym bohaterze ukształtowanym w duchu socjalistycznym, często budowane były na zasadzie swoistej przeciwwagi do średniowiecznego schematu, najczęściej symbolizującego martwość minionego czasu.

I tak w *Balladzie o Polsce Ludowej* W. Woroszyńskiego<sup>21</sup> przedstawione są dzieje piechura, który wciąż z nadzieją powtarzał:

będzie ludowa ta ziemia.

Bohater ów zestawiony jest ze średniowiecznym błędnym rycerzem, oczywiście na korzyść tego pierwszego, gdyż przed nim wyraźnie rysowała się lepsza przyszłość.

Natomiast w balladzie T. Kubiaka pt. *Turniej*<sup>22</sup> czytamy:

Na włoskim gobelinie średniowieczny turniej  
widział w muzeum chłopak w szarej bluzie.

Po tym estetycznym doświadczeniu bohater postanawia walczyć wzorem średniowiecznych rycerzy, ale przy obrabiarce(!).

Gobelin posłużył tu więc za punkt wyjścia do balladowej opowieści o pracy socjalistycznej. Z jednej strony zestawiona została wielkość i wartość pracy z bezwartościowością walki "dla uciechy niewiast" ale z drugiej – nieco paradoksalnie – praca urasta do problematycznej wzniosłości rycerskiego czynu.

Motyw średniowieczny pojawia się także w balladzie A. Brauna *Komuna mieszkaniowa bloku nr 25*<sup>23</sup> jako epitet określający chłód starego Krakowa, który zostanie przesłonięty przez:

ciemny kolos największej z hut.

Ten sam symbol nowego i szczęśliwego życia wykorzysta J. B. Ożóg w *Balladzie*<sup>24</sup>, gdzie Nowa Huta przyćmi świetność Wawelu. W utworze tym uderza przedziwna "harmonia" socjalistycznej cywilizacji z przyro-

21. W. Woroszyński, *Pierwsza linia pokoju*, Warszawa 1951, s. 7-9.

22. T. Kubiak, *Człowiek jest blisko*, Warszawa 1949, s. 36-37.

23. A. Braun, *Młodość*, Warszawa 1953, s. 15-18.

24. J. B. Ożóg, *Poezje zebrane*, Toruń 1977, t. I, s. 348-349.

dą (pamiętamy, że współistnienie człowieka z naturą leży u podstaw ballady):

... Wiśła tuli  
Nową Hutę w dziewanny.  
Będą rosły przez bory  
huty, kopalnie, tory.

Analogicznym do huty symbolem rzeczywistości wiejskiej staje się traktor na polu. W utworze A. Słuckiego pt. *Traktorzystom. Ballada*<sup>25</sup> narrator – "towarzysz literat" opowiada czytelnikowi epizod z życia trzech traktorzystów. Zwykła codzienna praca została przedstawiona z nie przystającym do niej patosem.

Pamiętaną do dziś ilustracją "postępowych" czasów była kobieta na traktorze. Motyw ten wykorzystuje J. B. Ożóg w *Balladzie o traktorzystce*<sup>26</sup>. Jest to stylizowana na ludowo kołysanka śpiewana córce traktorzystki przez narratora-barda. Utwór ma typową dla ballady kompozycję trójdzielną. Rozpoczyna się zarysem krajobrazu z senną dziewczynką w centrum uwagi, po czym następuje właściwa kołysanka, rozpoczęta zwrotem do adresata. W części tej obietnica otrzymanie nowych zabawek przeplata się z wizją lepszej przyszłości i ukarania kułaków winnych śmierci ojca. Balladę zamyka sielankowy obraz pracy traktorów na polu.

Nową rzeczywistość wiejską tworzyły jednak spółdzielnie. Utworem agitującym do zakładania nowych spółdzielni rolniczych jest *Ballada o gościach* W. Woroszyńskiego<sup>27</sup>, "oparta na rzeczywistym wydarzeniu". Do "spółdzielczego" rolnika przyjeżdżają z wódką jego dawni znajomi "indywidualni" i pokpiwają sobie z gospodarza, gdyż niczym ich nie częstuje. Lecz nagle na oczach gości dokonuje się cud rodem z ballady romantycznej, bowiem widzą:

Jak kiełbasy, mięsa suną,  
niby tanecznicy,  
jak o misy brzeg uderza  
morze jajeczniczy.

Jedzenia nie tylko jest pod dostatkiem, ale zachwyca także ich wygląd (rola ożywienia). Ostatecznie Józef Matys wykonał swe moralne zadanie, o czym informuje spointowane zakończenie:

... A za miesiąc była nowa  
spółdzielnia w Kosmowie.

25. A. Słucki, *Spotkania*, op. cit., s. 16-17.

26. J. B. Ożóg, op. cit., s. 312-313.

27. W. Woroszyński, *Ojczyzna*, Warszawa 1953, s. 34-37.

Literatura stawiała sobie również za cel ujawnianie "kułackich zbrodni". Realizuje to *Ballada o byłym sołtysie Janie W. Woroszyńskiego*<sup>28</sup>. Jest to utwór zamknięty klamrą spowiedzi i rozgrzeszenia tytułowego bohatera. Warstwę fabularną stanowi wesele sołtysa, a czasie którego przypomina sobie cały marny żywot wypełniony egoizmem i przestępstwami. Ballada zwraca uwagę fragmentami onomatopeicznymi, naśladowanymi muzykę weselnych tańców, a przeplatający utwór refren-oberek i partie śpiewane oddają atmosferę ludowego święta. Nastrój radości jest jednak pozorny, gdyż przepełniony jest on podskórnym niepokojem czy wręcz grozą, podkreślaną odnarratorskimi przestrogi i obietnicami zemsty kierowanymi pod adresem bohatera.

Groza wypełnia również *Balladę prokuratorską W. Wirpszy*<sup>29</sup>, opowiadającą o samobójczej śmierci członka załogi na statku socjalistycznym. Ujęta ona została w oktawy o sześciogłoskowych wersach, co wiąże się z kondensacją treści.

Przytaczając wypowiedzi marynarzy narrator obnaża ich prawdziwe życie, rozpasanie seksualne i pijaństwo. Zastanawiająca jest pozycja narratora, który doskonale zna codzienne życie na statku, może jest jednym z marynarzy, ale jednocześnie wyraźnie się dystansuje, oskarża, zwycięża w nim świadomość socjalistyczna. Oto zakończenie przepełnione wyjątkowo agresywną bezwzględnością:

I czaszki im zbadał,  
Wnętrzaności przesądził,  
By śmierci na wargach  
Nie wnieśli w głąb ładu.

Emocja jaka charakteryzuje narratora, zarówno tej ballady jak i poprzednich, przywodzi na myśl emocjonalny stosunek do przedstawianych wydarzeń narratora ballad romantycznych. Opowiadał się on po stronie ludu, ludowych prawd, fantastyki i sprawiedliwości, ale emocjonalizm jego nie narzucał się odbiorcy z taką siłą jak w balladach sokrealistycznych, w których narrator opowiada się nie tyle po stronie ludu, co ideologii komunistycznej. W przypadku socrealizmu uwrażliwienie na przejawy ludowości zastąpiła gotowa ideologia. Obraz rzeczywistości widziany przez jej pryzmat prowadzi do tego, że człowiek, ze swym wewnętrznym skomplikowaniem, przestaje być ważny.

Narrator w sposób idealny odbiera i przedstawia świat. Kontrastuje to z nieustannym dążeniem stylizacji na prostotę i prymityw, co ostatecznie prowadzi do powstania przedziwnego socrealistycznego balladowego melanzu.

28. W. Woroszyński, *Śmierci nie ma!*, Łódź 1949, s. 14-22.

29. W. Wirpsza, *Pisane w kraju*, Kraków 1952, s. 13-19.

## BALLADY PERSONALISTYCZNE

"Literatura wykazywała wtedy zainteresowania, by tak rzec, personalistyczne. Z jednej strony gloryfikowała szeregowego obywatela (...). Z drugiej strony składała należny hołd osobistościom zajmującym pozycję przywódczą"<sup>30</sup>. Słowami Z. Łapińskiego wkraczamy w kolejny krąg zagadnień, bowiem ballada wykazywała również owe tendencje, choć nie na wielką skalę. Ponieważ "szeregowy obywatel" już się pojawił, zajmujemy się więc "osobistościami".

Ballada personalistyczna sugeruje związki z panegirikiem, jednak są one jej obce. Przyczyną najprawdopodobniej jest gatunkowy wymóg zarysu układu fabularnego, co kłóci się z zasadniczą treścią panegiryku koncentrującego się na entuzjastycznym opisie. Wyjściem okazał się schemat literatury hagiograficznej, w której elementy fabuły właśnie ujawniają niezwykłą wielkość bohatera-świętego.

Najwdzięczniejszą postacią poddającą się balladowemu ujęciu hagiograficznemu był gen. Karol Świerczewski. Jego wielkość przejawiała się bohaterską walką o wolność, postęp, a zatem hołd mu składany mógł być wyrażony przez chwalebą fabułę. Dzieje się tak w *Balladzie hiszpańskiej o Walterze pióra Woroszyńskiego*<sup>31</sup> i *Romancy* L. Lewina<sup>32</sup>. W utworach tych zaskakuje fakt ich kompozycyjnej paralelności. W obu pojawienie się generała zbliżone jest do cudu. Bohater objawia się po to, by dać ludziom radość, wolność, nadzieję i chleb. Kreowany jest więc na cudotwórcę, podkreśla to m.in., przewijająca się przez *Romancę* modlitewna ekspresja wdzięczności:

Błogosławione dłonie,  
Które kajdany rwał!

Po prezentacji bohatera w obu utworach następuje batalistyczny opis ze szczególnym zaakcentowaniem osoby Świerczewskiego. Wiersze kończą słowa pełne woli walki i nadziei na lepsze jutro.

Również w obu balladach generał widziany jest z perspektywy miejsca walki (narrator wyraźnie sytuuje się w Hiszpanii), czyli perspektywy wdzięczności, która stymuluje odpowiednio podniosły ton wypowiedzi.

Podobny przestrzenny dystans pojawia się w utworze A. Isbacha pt. *Ballada o Li Czanie i Leninie*<sup>33</sup>. Jest to, wyraźnie zmierzająca do wywołania wzruszenia u odbiorcy, opowieść o losach biednego chińskiego

30. Z. Łapiński, *Jak współżyć z socrealizmem [w:] Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988, s. 89.

31. Strofy o generale Świerczewskim, *Antologia*, Warszawa 1952, s. 39-41.

32. L. Lewin, *Odpowiedź poety*, Kraków 1950, s. 57-58.

33. O Leninie. W trzydziestą rocznicę śmierci, Warszawa 1954, s. 390-392.

kulisa, jego wielkiej i czystej miłości do Lenina i późniejszej rozpacz na wieść o śmierci wielbionego bohatera. Lenin jawi się jako święty, do jego portretu kulisi modlą się niczym do świętego obrazu i oczekują na jego cudowne przyjście, a kawałek gazety z informacją o Rosji Radzieckiej traktują jak relikwię.

Ballada ta pisana jest bardzo prostą składnią i w zasadzie pozbawiona jest metafor, służy to konsekwentnej stylizacji na prostotę języka mówionego i koncentracji uwagi odbiorcy na samej treści.

Pośród balladowych herosów odnajdujemy również postać nieznaną, pochodzącą prawdopodobnie z legendy. Opowiada o niej J. B. Ożóg w *Balladzie o ateńczyku Grigoriu*<sup>34</sup>. Utwór ten jest rodzajem przesłuchania, oskarżonego o komunistyczną działalność Grigoria przez faszystów. Dialog ów toczy się wokół zupełnie nieprawdopodobnych zarzutów stawianych bohaterowi, ślepemu człowiekowi bez rąk zarzuca się drukowanie ulotek i malowanie rewolucyjnych haseł. Schemat kompozycyjny jest więc niezwykle przewrotny, pozwala na dwojaki sposób interpretacji, gdyż albo dokonuje się kompromitacji faszystów i ich absurdalnych zarzutów albo gloryfikuje się wręcz nadludzkie umiejętności bohatera.

Księżyc dumał, zrudziały jak zając,  
jak Grigoriu mógł ulotki tłoczyć  
i jak w farbie mógł swój pędzel moczyć  
rąk nie mając i oczu nie mając.

Tak przemawiający narrator prowadzi swoiście pojętą grę z odbiorcą, któremu pozornie pozostawia rozwiązanie zagadki.

Pozostańmy przy osobie narratora. W przedstawionych balladach występuje on najczęściej albo jako jeden z czcicieli prezentowanego bohatera ukazanego jako wzór do naśladowania (wpływ parenezy), albo stwarzając pozory obiektywizmu, odmalowuje aurę świętości i niezwykłości wokół jego osoby. Znaczącą funkcję pełni język narracji, wyjątkowo prosty i przejrzysty, co podkreślać ma autentyczność i wiarygodność relacji.

#### BALLADY K. I. GAŁCZYŃSKIEGO

Wśród wielu omawianych w tej części utworów nie znaleźliśmy żadnej indywidualnej balladowej poetyki. Jedynie Gałczyński odstaje od równego, niskiego poziomu balladowej produkcji.

W jego utworach uderza ogromna świadomość gatunkowa. Ballada podejmowana jest najczęściej jako stylizacja głęboko sięgająca tradycji i

34. J. B. Ożóg, op. cit., s. 316-317.

swobodnie operująca tradycyjną poetyką i schematem kompozycyjnym. Nie znaczy to jednak, że ballady Gałczyńskiego wolne są od tematyki socrealistycznej, ale poprzez zabarwienie groteską i satyrą zyskują na niejednoznaczności i pewnej przewrotności w potraktowaniu tematu.

Zabiegiem charakterystycznym dla ballad poety jest nanoszenie współczesnej mu tematyki na popularne klisze najczęściej sięgające romantyzmu, przez co uzyskany zostaje efekt komiczny. Oto fragment pochodzący z *Bajki o rybaku i rybce*, w której znana bajka Puszkina skontaminowana została ze *Świtezianką* A. Mickiewicza, a służy to ilustracji stosunków panujących w imperialistycznej Ameryce:

Nad brzegiem morza stała chatka,  
śliczny biały domeczek.  
W chatce mieszkali rybak i rybaczka  
życie pędzili człowiecze.

On jej zastrzyki robił z morfiny,  
ona była kukluksklanka.  
Pewnie kochankiem był tej dziewczyny,  
pewnie to jego kochanka.

Natomiast *Straszna ballada wielkanocna o zatopionej szynce* odwołuje się do *Rybki* Mickiewicza, z tą różnicą, że zamiast rybki wypływa nie-szczęśliwa szynka. *Duchy zamczyska czyli ballada o brakoróbstwie*<sup>35</sup> zaś, to utwór wykorzystujący typowe balladowe tropy stylistyczne (onomatopeje, wykrzyknienia) oraz grozę i tajemniczość, a opowiada o tragicznej (i groteskowej zarazem) śmierci piętnastu mężczyzn za sprawą tępych żyletek "Polonia".

Fabula tych ballad kształtuje się w sposób zaskakujący nie tylko dla odbiorcy, ale i ujawnionego narratora-poety. Ujawnienie owo sugeruje określoną poetykę odbioru, według której narrator sytuuje się w określonej, realnej sytuacji komunikacyjnej i utożsamiony zostaje z osobą autora.

Poeta czerpie nie tylko z klasycznych chwytów ballady literackiej, czasem snuje opowieść na modłę silnie rytmizowanej ballady podwórzowej, ubarwionej potocznymi wyrażeniami, opowiadającej o zupełnie nieprawdopodobnym wydarzeniu (nawet dla samego narratora), np. we wspomnianej balladzie o szynce:

Co do mnie, ani w ząb  
nie pojmuje tej kpiny,  
że, guślarz, wodny głąb  
i pięć kilo wędliny.

35. K. I. Gałczyński, op. cit., t. II, s. 647-648; 294-296; 571-573.

Nasuwa się wniosek, iż poprzez ogromną świadomość gatunkową twórcy i operowanie groteską, ballady Gałczyńskiego zachowują świeżość do dziś. Dokonał się zatem swoisty paradoks – zanurzenie w tradycji pozwoliło na pewną uniwersalizację utworów, których odgórnie wyznaczonym zadaniem było wypełnianie ideologicznie określonych rzekomych oczekiwań odbiorcy.

Krótki przegląd ballad socrealistycznych pozwolił uchwycić charakterystyczne kręgi tematyczne i pewne swoiste cechy poetyki okresu. Ballada miała do spełnienia użyteczną funkcję propagandową (sytuuje ją to w pobliżu tendencyjnych pozytywistycznych ballad z tezą publicystyczno-społeczną), a manipulowanie świadomością odbiorcy było tym łatwiejsze, że stosując typowy zabieg, nawiązywała z nim bezpośredni kontakt.

Zasadnicza trudność pojawia się jednak przy próbie sformułowania wspólnych cech gatunkowych. Elementami łączącymi całą literaturę socrealizmu była odpowiednia tematyka i język, dbałość o odrębność gatunkową schodziła na drugi plan. Nie można jednak powiedzieć, że nie istniała, gdyż wyróżniliśmy w trakcie rozważań kilka konstytutywnych cech ballady. Najczęściej jest to osoba narratora-wszechwiedzącego świadka, ale spoglądającego przez pryzmat komunistycznej ideologii. Ballady te cechuje duża rytmiczność oraz prostota języka i składni.

Spośród masy słabych literacko utworów, pozbawionych oryginalnego ujęcia, wyróżniają się, twórczo podejmujące gatunek, ballady Gałczyńskiego.

#### IV. BALLADY LIRYCZNE

Ballady powstające po roku 1956 przestają dźwigać ciężar pozaliterackiego posłannictwa i zaczynają żyć własnym wewnątrzliterackim życiem. Centralnym ich punktem staje się podmiot liryczny operujący lirycznym opisem i refleksją, niewiele przypominający tradycyjnego narratora, ale mimo to pojawiają się często fabularne schematy czy motywy zaczerpnięte z ballad ludowych i romantycznych.

Tym razem kryterium wewnętrznego podziału stanowić będą indywidualne poetyki balladowych twórców, nawiązujących często do tradycji ballady dwudziestolecia międzywojennego (głównie lirycznej).

#### BALLADY MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Ballady Białoszewskiego to utwory, którymi rządzi paradoks, gdyż z jednej strony są bardzo silnie zanurzone w tradycji i głęboko przeniknięte balladowym duchem, ale z drugiej – oryginalny język poetycki i

swobodne operowanie konwencją literacką kształtuje ich nowe niepowtarzalne oblicze.

Wzmoczenie żywiołu lirycznego oznacza tu nastawienie na tekst, na słowa i ich organizację, oznacza istnienie pewnej "nadświadomości" poetyckiego narratora. Ballady dzieją się w sferze znaków; znaków nie tylko językowych, ale i ikonicznych. Fabuła rozwija się z zestawionych słów, obrazów i przedmiotów. Wykluwa się ze zderzenia różnych stylów, tak językowych jak i dotyczących sztuki. W konfrontacji tej biorą udział zawsze dwa kręgi: krąg kultury wysokiej i kultury prymitywu.

Ballada romantyczna obracała się często w kręgu zdarzeń niezwykłych i tajemniczych. Białoszewski natomiast podnosi do rangi niezwykłości, nobilituje, wszystkie szare, prowincjonalne realia (pewien związek z realistyczną balladą dwudziestolecia międzywojennego zainteresowaną zwykłym człowiekiem). J. Trznadel określił to współwystępowanie na równych prawach durszlaka obok madonny, obierania ziemniaków obok modlitwy - harmonijnym "poetyckim policentryzmem"<sup>36</sup>. Elementem łączącym tę wielość w jedność jest to, iż są to wszystko wytwory ręki ludzkiej. Nastąpiło zatem przewartościowanie, polegające na ściągnięciu z piedestału kultury "wysokiej" i zrównaniu z nią kultury "niskiej". Ilustracją niech będą elitarne epitety, jakimi zostały obdarzone madonny z odpustowej karuzeli (*Karuzela z madonnami*):

A one w Leonardach min,  
W obrotach Rafaela.

Cechami kultury prymitywnej, najsilniej oddziaływującymi na narratora, są jaskrawe kolory i zdeformowane kształty postaci i obrazów (np. "za długie nóżki" panny, w dodatku obie lewe w *Balladzie z makaty* czy "kwiecisto-laurkowe" kolory wspomnianej karuzeli). W kontekście rozszalałych barw i dziwacznych form jedną z podstawowych cech kultury "niskiej" staje się jej swobodny stosunek do tworzywa, wpływa to na autentyczność balladowej ekspresji, nie krępowanej żadnymi narzuconymi normami.

Nie można jednak pominąć faktu, że zwrot ku kulturze prymitywu nie wyklucza subtelnej ironii. W każdej peryferyjnej balladzie działa bowiem mechanizm komizmu, który powoduje u wirtualnego odbiorcy, pozornie nakłanianego do zachwyty, przymus oceny sztuki prymitywnej z pozycji reprezentanta a nawet znawcy kultury "wysokiej". A zatem nad narratorem czy podmiotem lirycznym sytuuje się podmiot utworu - "podmiot działań parodystycznych".

36. J. Trznadel, O Białoszewskim [w:] *Różne trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 91.

Ujawnia się on z wyjątkową siłą w kryminalnej *Balladzie od rymu*, która uderza wręcz komizmem wynikłym z zestawienia różnych światów i języków dopasowywanych "na siłę". Efektem tego jest seria niedorzeczności i przejęzyczeń (analogicznie do wspomnianych deformacji przedmiotów). Powstaje mieszanina słów pochodzących z kontekstów literacko-naukowych, gazetowych i ulicznego slangu, np.:

Tatarzy! Bitwa! Kotlecenie!  
Od synekdochy huk zyrandoli!!  
Dopiero tłum zza węgła wyłoni  
bohaterkę sanskryckiego rodowodu

Słowa układają się w tok charakterystyczny dla podwórzowego narratora z plotkarsko-gawędziarskim zacięciem, a temat opowieści kształtuje się w procesie werbalizacji. J. Sławiński pisze nawet, że w *Balladzie od rymu* "skojarzenia słowne i przygody form gramatycznych przedłużają się w wątkach fabularnych". Narrator nie panuje nad słowem, słowa komunikatywne mieszają się z językowym bełkotem. Nad całością czuwa jednak "podmiot operacji parodystycznych" i on jest wykładnikiem poetyckiego zamysłu, gdyż poprzez słowa układające się "od rymu" Białoszewski parodiuje typową balladową narrację<sup>37</sup>.

Podobnie plotkarski charakter, choć nieco bardziej uporządkowany, ma narracja w *Wypadku prawdziwym*. I tu słowo posiada dwa wymiary, służy fabule i swojej poetyckiej autonomii. Gra znaczeń słów zorganizowanych odbywa się wokół pola wyrazowego rzeczownika - iść (podobnie w *Balladzie podręcznej*<sup>38</sup>, gdzie analogiczną funkcję spełnia rzeczownik - ręka). Zrozumienie sposobu uporządkowania znaków-słów niezbędne jest dla zrozumienia utworu. Narrator określił miejsce obrywania się balkonów nazwą - Weronea (kontaminacja Szekspirowskiej balkonowej sceny z eposem Homera), tylko znajomość literackich kontekstów pozwala należycie odczytać intencję narratora, który mówi o eposie balkonowych zdarzeń.

W balladach Białoszewskiego istotną rolę odgrywa immanentna poetyka odbioru, albowiem odbiorca, ze swoimi kompetencjami i wrażliwością gatunkową, musi wielokrotnie sam nadawać ostateczne sensy utworom i odczytywać je z perspektywy znanej sobie tradycji literackiej.

37. J. Sławiński, *Miron Białoszewski - Ballada od rymu* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1971, s. 510-511.

38. M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, Warszawa 1987, t. I, s. 37-39; 42-43; 179-181; 372; 182-183.

## BALLADY TADEUSZA NOWAKA

Ballady Białoszewskiego i Nowaka mają pewną wspólną płaszczyznę, jest nią zainteresowanie konkretem i światem realnym w jego najdrobniejszych przejawach.

Podobieństwo zachodzi jednak w sferze powierzchniowej, albowiem istota poezji tych dwóch twórców jest zupełnie różna. Białoszewski obserwuje konkret z perspektywy języka i parodii, natomiast Nowak spogląda przez pryzmat baśni i baśniowej symboliki. Niesie to z sobą specyficzne zabudowanie przestrzeni tej poezji – obok drewnianego świątka rodem z wiejskiego folkloru pojawiają się postaci pochodzące z historii i zakorzenione w tradycji ludowej (np. Jakub Szela w *Odpustowej balladzie o końcu świata*)<sup>39</sup>, pojawiają się elementy pasterskiej mitologii, a wokół niezmiennie roztacza się przyroda. Przemieszczenie i współwystępowanie na równych baśniowych prawach elementów pochodzących z różnych źródeł nadaje tej poezji wymiar symboliczny.

Takie ujęcie poezji Nowaka przywołuje ballady Leśmiana, który również obserwował rzeczywistość poprzez baśń, a zmysłowe poznanie świata prowadziło go ku wartościom absolutnym. Bezpośrednim potwierdzeniem tej tezy, zresztą nie nowej, jest *Ballada na dudę*<sup>40</sup>, w której nawiązanie dokonuje się dzięki obranej tematyce (rozdzźwięk między człowiekiem a nieodgadnioną naturą) oraz poetyce, rytmice a nawet charakterystycznej składni, np.:

Nasłuchując od środka  
kulejącej topoli,  
od zdziwienia do bólu  
doszli sobie powoli.

Cała przyroda (animizowana i antropomorfizowana) żyje na równych prawach z człowiekiem, a nawet jest zdecydowanie lepiej uporządkowana niż świat ludzki, który nie jest w stanie włączyć się w jej trwającą wewnętrzną harmonię. Człowiek stoi z boku, może tylko obserwować, choć czasami udaje mu się po cichu wejść w żyjącą rzeczywistość i nad-rzeczywistość (np. w *Balladzie o lesie i drwalu*)<sup>41</sup>.

Narrator ballad zajmuje bardzo ciekawą pozycję wobec przedstawionego świata – jest obserwatorem naznaczonym szczególnym rodzajem wyobraźni baśniowej, oswojonej z prawami przyrody, ale jednocześnie dalekiej od sielankowych obrazów i obłaskiwania tajemnicy natury. Narrator jest raczej lirycznym przewodnikiem (zbliżonym do roli podmiotu lirycznego) oprowadzającym odbiorcę po nieustannie na jego oczach

39. T. Nowak, *Kolędy stręczyciela*, Warszawa 1962, s. 16-17.

40. T. Nowak, *Psalm na użytek domowy*, Kraków 1959, s. 17-18.

41. T. Nowak, *Ślepe kota wyobraźni*, Kraków 1958, s. 31.

odkrywanych miejscach. Nie opowiada, buduje rytmiczne sekwencje symbolicznych obrazów, zestawia całe ciągi asocjacji biblijno-baśniowych, przejmujących niezwykłością a nawet grozą.

Jednym z najistotniejszych elementów ballad Nowaka jest uwrażliwienie na dźwięk. Szczególną rolę pełni rytm, który jawi się jako odwziewanie rytmu natury, jest analogią do jej wiecznego trwania, a jednocześnie nadaje utworom wewnętrznej melodyki i sytuuje je w pobliżu pieśni ludowych. Dzięki specyficznej, onomatopiecznej instrumentacji głoskowej liryczne balladowe wizje wzbogacone zostają oddziaływaniem na zmysł słuchu. Język człowieka usiłuje naśladować język przyrody, a zestawienia wyrazów, zbliżone miejscami do paronomazji, wzbogacają semantykę przedstawionego obrazu, jak dzieje się w *Balladzie o bożym darze*<sup>42</sup>:

Nagle im się krzewie krzewi  
cietrzew i poroże  
i wynieśli jeźdźcy z boru  
boży dar na światło boże.

U Nowaka liryzm przejawia się w subiektywnym poczuciu niepoznawalności i tajemniczości świata budzącego niepokój. Poczucie to jest punktem wyjścia ballad i jednocześnie ich dynamizującym jądrem. Jest rezultatem umiejscowienia w centrum obserwacji wrażliwego na kształt, barwę i dźwięk podmiotu lirycznego.

#### BALLADY JANA BOLESŁAWA OŽOGA

Z balladami T. Nowaka korespondują ballady poety reprezentującego wcześniejsze pokolenie – J. B. Ożoga, twórcy literatury, która wyrosła z ludowej wyobraźni.

Poeta ów pojawił się już w naszych rozważaniach jako twórca sokrealistycznej ballady w stylu sielanki optymistycznej. Obecnie zatrzymamy się nad cyklem wierszy o tytule *Antyballada*<sup>43</sup>. Zastosowanie liczby pojedynczej sugeruje konieczność całościowego ujęcia utworów, układających się w rodzaj anty-ballady. Zastanówmy się więc, czym motywowane jest anty-przywołanie gatunku.

Całościowe potraktowanie cyklu naprowadza na pierwszy trop – brak ciągłości fabularnej na rzecz krótkich obserwacji i refleksji dotyczących otaczającego świata (mówią o tym nawet poszczególne tytuły *Zorza wieczorna*, *Róża* czy *Strach*). Są to najczęściej sielankowe, ale nie idealistyczne, obrazy przyrody albo zapisy ekstremalnych stanów emocjonal-

42. T. Nowak, *Psalm* ... op. cit., s. 86.

43. J. B. Ożoga, op. cit., t. II, s. 11-38.

nych. Niezwykle ważną rolę w tworzeniu atmosfery pełni animizacja natury oraz symbolika kolorów. Kontrastowo zestawione barwy napełniają tę poezję liryzmem, nadają jej metaforycznej wieloznaczności i sugestywności. Oto przykład z *Zorzy wieczornej*:

Krew, krew na samotnym niebie  
Nie wiem jeszcze, co się stanie.

Dzięki spojrzeniu na świat oczami wielbiącego: konkret i szczegół wrażliwego podmiotu lirycznego (bo nie jest to przecież typowy balladowy narrator), konkret, oprócz tego, że jest elementem prezentowanej wizji świata, staje się jeszcze potwierdzeniem jego prawdziwości i piękna.

Ludowość obecna w *Antyballadzie* zdaje się być elementem najbardziej balladowym. Objawia się nie tylko poprzez obrazy oswojonej przyrody, ale również poprzez poetykę, szczególnie erotyków, które często przypominają ludowe przyspiewki. Przeczytajmy fragment z *O świecie w ogrodzie*:

Jak śliwkowy pień  
drzę od przebudzenia  
Słodką całuj mnie  
jeszcze do tysięcy!

Fragment ten dzięki wykorzystaniu odpowiedniej składni, środków językowo-stylistycznych oraz wersyfikacji wyraźnie sytuuje balladę w okolicach stylizowanej na ludowo pieśni, a stąd już całkiem niedaleko do ludowej ballady.

#### BALLADY ERNESTA BRYLLA

Liryzm ballad Brylla ujawnia się w sposób bezpośredni, poprzez nawiązanie na wypowiedź podmiotu lirycznego. Obok podmiotu, często w tej samej osobie, sytuuje się bohater – na ogół wyobcowany z otaczającego świata. Takie ujęcie bohatera bliskie jest tradycji gatunku. Istotna różnica polega jednak na tym, że w balladach Brylla bohater przede wszystkim odczuwa i o tym opowiada; widzi otaczającą rzeczywistość i opowiada, jak widzi. Zatem wypowiedź stanowi główną, "akcję" utworu. Ballady toczą się pośród subiektywnych wypowiedzi, a nie obiektywnie istniejących zdarzeń.

W jaki więc sposób poeta odnosi się do "pamięci gatunku"? Próbe odpowiedzi stanowi autotematyczna późna *Ballada*<sup>44</sup> o balladzie, w

44. E. Bryll, *Czasem spotykam siebie*, Kraków 1981, s. 86.

której podkreślone zostaje prowincjonalne pochodzenie ballad. Wykorzystany gatunek jest sięgnięciem w rejony poezji, "niskiej", przechowującej zarówno codzienne życie jak i marzenia. Zestawienie codzienności z niezwykłością łączy się z wymieszaniem w balladach sfery sacrum i profanum, kultury "wysokiej" i "niskiej". Obok aniołów, gęsto zaludniających ballady poety, równie często pojawia się wariat czy pijak (np. w *Balladzie o aniołach podmiejskich*). Zaś bizantyjskie świątynie, obrazy i dzwony tworzą kontekst dla wolnościowej włóczęgi i błazenady (*Ballada o wolności*). Język archaiczny pojawia się na równi ze współczesnym (*Ballada o wyrębie rzeki*). Zetknięcia owe dokonują się za pośrednictwem wspólnej lirycznej płaszczyzny.

Częstym tematem ballad Brylla są zwyczajne miejsca lub sytuacje, które ulegają odrealnieniu, uzyskują miano niezwykłości. Przykładem jest *Ballada o piecu*, opowiadająca o aniołach nieustannie żądnych drewna i pochłaniających w czeluście pieca kolejne sprzęty.

Podobna zasada rządzi *Balladą po pijanemu*, ale już za wyraźnym pośrednictwem podmiotu – bohatera, który przemierza miasto nocą. Obserwowane miejsca przeistaczają się w przestrzeń budzącą silny niepokój, np.:

Klony wydarte z betonu o liściach jak brudne ręce  
drzewa zmienione w maszyny

Ballada ta jest jedną z kilku obsesyjnych ballad Brylla (inne to np. *Ballada o obłąkanym* czy *Ballada o strachu*),<sup>45</sup> każda z nich jest próbą poetyckiej analizy ekstremalnych stanów lub sytuacji.

Ale, co ciekawe, obok tego rodzaju twórczości pojawiają się lekkie, zabawne opowieści o charakterze narracyjnym (oczywiście narracją nawiązowaną jest na osobę narratora), np. *Ballada o garniturach*<sup>46</sup>, której motywem centralnym jest poszerzanie i zwężanie spodni:

Spodnie w dupsku mazowiecko obfite  
W kroku krzepkie jak grom nadwiślański

Charakteryzuje się ona, prócz rubasznego słownictwa i ludowej składni, silną rytmizacją i regularnymi rymami krzyżowymi, odwołuje się więc do stylistyki i melodyki pieśni ludowych. Jest to jeden z niewielu elementów ballad Brylla, typowych, dla potocznie rozumianego gatunku.

Zauważmy, że żywioł liryczny w analizowanych balladach doprowadził do wyraźnego przekroczenia granic gatunkowych. W tym przypadku niezwykle trudno jest wskazać konkretne, konstytutywne elementy

45. E. Bryll, *Wigilie wariata*, Warszawa 1958, s. 54; 49-50; 53; 51-52; 10-11; 5; 45-46.

46. E. Bryll, *Czasem ...* op. cit., s. 84-85.

ballady, albowiem została ona potraktowana przez poetę w sposób bardzo dowolny. Najczęściej "ballada" w tytule sygnalizuje mniej lub bardziej liryczną opowieść.

#### BALLADY IOANNY KULMOWEJ

Twórczość balladowa w pisarstwie Kulmowej stanowi osobną rolę. Ballady są zawsze rodzajem stylizacji odwołującej się do konkretnej tradycji, zarówno polskiej jak i np. hiszpańskiej (O *Chiquicie urojonej romanca*).

Balladowe opowieści na ogół toczą się na pograniczu jawy i snu. Często dochodzi w nich do zderzenia niezwykłej, fantastycznej fabuły (sięgającej ballady romantycznej) z jej nierealnością, niemożliwością zwińczenia.

Zasadą rządzącą balladami poetki jest metaforycznie ujęty paradoks, zestawiane antytezy uniemożliwiają optymistyczne zakończenie czy zakończenie w ogóle. Przeczytajmy fragment pochodzący z *Ballady o manekinach*<sup>47</sup> zbudowanej na schemacie kompozycyjnym tajemniczej ballady romantycznej. Jest to sugestywna opowieść o tym, jak "zachciało się fryzjerskiej lali/ krawieckiego skusić manekina". I oto, co z tego wynikło:

Nie dopieści się bryła z bryłą,  
kiedy każda nazbyt niecała:  
ona była tam, gdzie jego nie było  
gdzie on sięgał - ona nie sięgała.

Dominującym nastrojem jest poczucie bezsilności, niemożności przekroczenia realnych granic, mimo że wszystko dzieje się w fantastycznym świecie balladowym. W utworach Kulmowej nad fantastyką zwycięża rzeczywistość, przerażająca w swej realności i dosłowności.

Wydarzenia i sytuacje przedstawione są poprzez liryczną narrację, z wrażliwym, wyczulonym na absurd mechanizmów świata, narratorem, najbardziej zainteresowanym stanem niespełnienia. Narracja łączy się powodowana wewnętrzną śpiewnością i rytmem.

Zauważyliśmy w omawianych balladach, że liryzm najczęściej przejawia się poprzez rodzaj metaforycznej wyobraźni i nastawienie na słowo poetyckie.

W obszar zainteresowania ballady wchodzi codzienność, która zajmuje miejsce niezwykłych tematów romantycznych. Prowadzi to do nobili-

47. I. Kulmowa, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, s. 31-32; 35-36.

tacji zwyczajności i zmysłowo doświadczonego konkretności.

Mimo silnej dominacji żywiołu lirycznego, ballady łączy z tradycją zrytmizowanie. Owa pozostałość tradycyjnie pojętej ballady jest szalenie ciekawa, bowiem umieszcza balladę u jej muzycznych źródeł.

Sygnal gatunkowy zaś staje się synonimem naturalności i autentyzmu, dosięga do rejonów poezji "niskiej". Synkretyzm rodzajowy przestaje być znaczący, pozostaje tylko ciąg lirycznych, rytmicznie następujących sekwencji.

### ZAKOŃCZENIE

Od stylizacji na autentyczną opowieść do baśni, od parenezy do czystej liryki – oto w jak szerokim kontekście następuje podsumowanie rozważań, zmierzających w kierunku wyznaczenia gatunkowych cech współczesnej ballady.

Idea łączenia gatunków i rodzajów literackich pojawiła się w romantyzmie, okresie narodzin polskiej ballady literackiej. A zatem można wnioskować, iż w "archaice gatunku" zawarty jest swoisty "przymus" nieustannych kontaminacji, wpływających na jej rozwój dynamizująco. Kontaminacje gatunkowe zawsze są głęboko motywowane. W przypadku ballady odpowiedzi na cel kontaminacji pośrednio dostarczyć może analiza jej ukształtowania fabularnego.

W balladzie okupacyjnej fabuła, albo wzorowała się na otaczającej rzeczywistości za sprawą opowieści i satyry albo, poprzez schemat baśni, oddawała atmosferę zewnętrznego niepokoju i zagrożenia.

W balladzie socrealistycznej na kształt fabularny silnie oddziaływała pareneza, co niosło z sobą redukcję fabuły do utopijnego obrazka ilustrującego szczęśliwe życie. Ale nie tylko, albowiem dość licznie pojawiły się również ballady relacjonujące wydarzenia niezgodne z duchem "postępowych zmian", najczęściej nawiązujące do gatunku opowieści z autentycznym źródłem. Jeśli dodamy do tego fabularny schemat hagiografii, to otrzymamy odpowiedź na sens socrealistycznych kontaminacji. Będą to dążenia dydaktyczne, zmierzające w kierunku wychowania nowego społeczeństwa połączone ze stopniową redukcją starych wartości.

Natomiast ballada rozwijająca się po roku 1956 jest świadectwem "odreagowania" na wcześniejsze narodowe i społeczne zadania stawiane przed literaturą, jej ogromny zwrot ku liryzmowi prowadzi do rezygnacji z potocznie rozumianej fabuły na rzecz zestawiania lirycznych obrazów.

Podstawę kontaminacji stanowi ballada. W jaki przejawia się zatem wspólna im wszystkim balladowość?

Ballada stwarza świat, który tylko ona może powołać do życia. Jest to świat często odrealniony, w przedstawieniu którego nieodłącznym zabiegiem jest ożywienie oraz upodmiotowienie przedmiotu. Ale obok

tak ujętego świata pojawia się również świat w swoich realnych przejawach, jednak dzięki odniesieniu do klasycznej, niezwyklej tematyki ballad nabiera on na znaczeniu. A zatem już samo przywołanie gatunku w tytule wynosi tak fabułę jak i świat przedstawiony do rangi niezwykłości.

Nie sposób jednak wyznaczyć wspólnej wszystkim balladom płaszczyzny narracji, gdyż roztacza się ona od epickiej relacji do pierwszoplanowej wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Cechą niepodważalną jest głęboka meliczność utworów balladowych, objawiająca się silnym zrytmizowaniem tekstu. Wpływa to zarówno na rytmiczny układ fabularny jak i rytmiczny układ lirycznych sekwencji. Elementem wiążącym dla ballady współczesnej staje się więc element, od którego zaczęła się długa jej historia – muzyka.

W artykule niniejszym podjęte zostały najbardziej charakterystyczne kierunki rozwoju ballady. Zastosowane ramy czasowe oraz, w przypadku ballady lirycznej, ograniczenie twórczości balladowej do zaledwie kilku reprezentantów nie oznacza braku ballady poza tymi granicami. Wręcz przeciwnie interesujący nas gatunek podejmowany jest przez wielu poetów, co prawda najczęściej epizodycznie, pojawia się np. u Cz. Miłosza, J. Iwaszkiewicza, Z. Herberta, W. Dąbrowskiego, R. Wojaczka czy T. Karpowicza (u trzech ostatnich najliczniej).

Warto byłoby się jeszcze zastanowić, dlaczego poeci Nowej Fali zrezygnowali z gatunku ballady. Może odpowiedzią jest to, iż poeci owi zainteresowani byli bardziej gatunkami mowy niż gatunkami literackimi. A może jest to, podnoszona przez Barańczaka, kwestia "nieufności"<sup>48</sup>, w tym przypadku – nieufności wobec utartych schematów balladowych. Faktem jest, że po ogromnym rozkwicie, odsunięcie ballady na dalszy plan trwa do dziś.

---

48. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.

---

GENRE DETERMINANTS OF CONTEMPORARY POLISH BALLADS /1939-1969/  
A TYPOLOGICAL ATTEMPT

SUMMARY

The essay contains the results of studies of the ballad form of the period mentioned above; three stages were distinguished here, determined especially by the political situation in Poland. They are the period of German occupation, the period of "socialist realism" and the years of the so-called "thaw". In order to create a more detailed picture the authoress has introduced an internal division of the problem in question within the limits of the periods distinguished.

The problems mentioned in the title of the essay are forwarded by an introduction - a glance at the history of ballads in European poetry and the similarities of the Polish ballad and the ballad genre in English and German literature of the second half of the 18th century. As the result there are four basic genre determinants of the ballad distinguished in this essay: melody and rhythm of the verse system, the dynamic co-existence of all literary kinds in a ballad, the position of the narrator directing the drama of the plot, and finally the sphere of mystery and strangeness.

Within the German occupation period the authoress has pointed to lyrical visionary ballads (unrealistic, catastrophic, and even apocalyptic visions of the world) by K. K. Baczyński, to the fairy tale ballads of Baczyński and T. Gajcy (the world of extrasensual imagination) and the ballads bordering on epic poems (by W. Broniewski and K. I. Gałczyński). Ballad stories by W. Broniewski are an analogy here. A different position is occupied by satirical war ballads (mostly anonymous).

Social realist ballads were characteristic of their time and they were often written by poets who opposed the oppression of the regime and later joined the political opposition. It is here that we encounter the war ballad and the typical of the period laudatory and personal ballad, written in "commemoration of", (for example general Świerczewski). A special place is occupied by light and grotesque works of Gałczyński.

The last group of ballads consists of lyrical poems which were free of political and ideological content and became purely literary phenomena. They are ballads by such prominent poets as Miron Białoszewski, Tadeusz Nowak, Jan Bolesław Ożóg and Ernest Bryll.

translated by Maciej Świerkocki