

Agnieszka Czajkowska

Ballada we współczesnej liryce polskiej – tradycja i nowatorstwo

Pojawienie się w literaturze polskiej ballady podporządkowane zostaje dwoistej semantyce – jako elementu ciągłości historycznoliterackiej i czynnika rewolucyjnych zmian. Jak na gatunek inicjujący nowy prąd, posiadała bowiem dobrze ugruntowane zaplecze w postaci dumi, o której pisał Cz. Zgorzelski jako o jej bezpośredniej poprzedniczce. Dzięki temu zyskuje ballada protagonistów w postaci historycznej, lirycznej refleksji J.U. Niemcewicza (*Śpiewy historyczne*), F. Karpińskiego (*Żale Sarmaty*) i ks. A. Czartoryskiego (*Bard polski*). Staje się również terenem, na którym można obserwować wpływ ballady angielskiej na sentymentalną uczuciowość ówczesnych bohaterów literackich¹. W klasycystycznej teorii literatury zajmowała дума miejsce wśród gatunków „niższych”. Została jednak dostrzeżona przez ówczesną refleksję teoretycznoliteracką. W swoim *Kursie poezji* Józef Korzeniowski wskazuje na istnienie ballad Schillera i szkockich, komentuje je w rozdziale poświęconym dumom. Znalazło się tam też miejsce na wzmiankę o twórczości balladowej „młodych poetów”, jak nazywał romantyków. Zabrakło jednak Korzeniowskiemu narzędzi do opisu nowych, wykraczających poza zakres klasycystycznej poetyki, zjawisk literackich. Przez K. Brodzińskiego została określona дума jako przydatny nośnik narodowego charakteru Słowian i jako taka przeznaczona przez teoretyka „klasycyzmu i romantyzmu” do odegrania znaczącej roli w odnowieniu polskiej literatury. Był to zapewne wynik² lektury pism J.G. Herdera, w tym XVI księgi *Mysli o filozofii dziejów*, w której historyk dokonywał oceny narodów słowiańskich z punktu widzenia swych koncepcji historyograficznych. Łagodność, uczynność, gościnność, uległość, posłuszeństwo – to cechy, w które za Herderem wyposażał Polaków w swoich *Listach o polskiej literaturze* Brodziński.

Od początku swego oficjalnego istnienia, to znaczy od momentu obecności w świadomości literackiej twórców i odbiorców, zaopatrzona została ballada w czytelny sygnał konwencjonalizacji, czyli w gruncie rzeczy gatunkowej śmierci, albo, by przywołać Bachtina,

¹ Zob. Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 72.

² Zob. A. Witkowski, *Słowiański mit początku*, [w:] idem, *Stawianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972, s. 42–45.

w elementy sprzyjające stylizacji parodystycznej³. Była to fala balladomanii, z wydanymi w 1823 roku utworami S. Witwickiego, które śmieszyły nawet klasyków i służyły im jako argument w obronie swych własnych estetycznych pozycji. Twórczość wymienionego Witwickiego czy A.E. Odyńca i J.N. Kamińskiego udowodniła jednak nie tyle fakt wyczerpania się możliwości ballady jako gatunku literackiego, co raczej stała się argumentem na rzecz dominującego wpływu Mickiewicza na poetów-rówieśników. Mamy tu bowiem do czynienia z naśladownictwem nie „metody” poetyckiego przetworzenia surowego materiału ludowego w kształt literacki, ale z problemem identyfikacji z określonym efektem, gotowym już światem balladowej fikcji. Harold Bloom w swojej teorii poezji zawartej w pracy *Lęk przed wpływem* w ten właśnie sposób – poprzez ścieranie się poetyckich osobowości – tłumaczy ewolucję literacką. „Nieodczytanie” dzieła wielkiego poprzednika (ujmowanego zresztą w kategoriach Freudowskiego ojca neurotycznej rodziny), niezgoda i podświadomy lęk przed wpływem – są elementami stymulującym rozwój. Mickiewiczowski wzorzec, który zdominował polski romantyzm, stał się w „wiernych” odczytaniach naśladowców elementem hamującym rozwój zainicjowanego przez niego gatunku w XIX wieku.

Przełomowe znaczenie ballady w literaturze polskiej polega, jak pisze K. Cysewski⁴, nie na tym, że ustanowiła ona nowy sposób postrzegania świata i zaproponowała odmienny od klasycznego model literackiej komunikacji. Mickiewiczowski tom z 1822 roku, obserwowany w kontekście macierzystych historycznoliterackich realiów, ukazuje wyraźnie współlistnienie odmiennych porządków literackich – sentymentalizmu i romantyzmu, ich wzajemne komentowanie się w obrębie pojedynczych utworów. Nowatorstwo, jak wiadomo ze spostrzeżeń choćby H.R. Jaussa⁵, musi bowiem uwzględniać istniejący horyzont czytelniczych oczekiwań i wchodzić z nimi w kompromis, który jest nieuniknioną ceną ewolucji literackiej.

Mimo znaczącego ugruntowania i w sferze literatury popularnej (jaką jest tradycja duma), i w szkole klasycznej, z właściwą jej świadomością gatunków wysokich i ich epistemologicznych aspiracji, to właśnie *Balladom i romansom* przypadł w udziale moment inicjacji nowej epoki w dziejach polskiej literatury. Inicjacji na tyle szczególnej, że odciskającej swoje piętno na kolejno manifestujących swą literacką świadomość pokoleniach. Wewnętrzna złożoność samego punktu będącego przesileniem ma swoje konsekwencje w późniejszych nawiązaniach do romantyzmu, także tych spod znaku gatunkowej przynależności. Przykładem na twórcze nieodczytanie Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* są wiersze poetów uznawanych za awangardowych i sytuujących się – jeśli wziąć pod uwagę działalność programową czy krytyczne deklaracje – po stronie „antyromantycznej”. Jeden z manifestów Awangardy Krakowskiej, napisany przez Tadeusza Peipera w 1925 roku artykuł *Nowe usta*, poezję romantyczną sytuuje na antypodach postulatycznego wizerunku twórczości aktualnej, odpowiadającej na rzeczywiste zapotrzebowanie współczesnych czasów. Atakuje uczuciowość, bezpośredniość, ludowość i dostępność poetyckiej oferty

³ M. B a c h t i n, *Epos a powieść*, przeł. J. Bałuch, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, przedr. w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, cz. I, pod red. J. Sławińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 187.

⁴ Zob. K. C y s e w s k i, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.

⁵ Zob. H.R. J a u s s, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, [w:] idem, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.

romantyków. W wydanym w 1938 roku przez przedstawiciela awangardy, Juliana Przybosia, tomie wierszy *Równanie serca*, znalazł się utwór zatytułowany *Ballada zimowa*, który można by traktować jako grę nie tyle z twórczością Mickiewicza, co raczej z poetyką sformułowaną krakowskiego ugrupowania.

Doświadczenie poucza zresztą – pisze Danuta Zamaćńska – że rozdział między poetyckimi teoriami a praktyką pisarską jest zawsze dość znaczny, nie ma powodu przypuszczać, by awangardiści byli tu bardziej konsekwentni np. od klasycystów oświeceniowych⁶.

Co więcej, jak zauważa cytowana już Zamaćńska, późniejsze wypowiedzi metapoetyckie krakowskiego poety wskazują wyraźnie na trwałość romantycznego idiomu, który prowadzi do narodzin formułowanej w wierszach świadomości Przybosia jako poety właśnie. W sytuacji swoistego braku genologicznych kwalifikacji w poezji XX wieku, określanej u jego schyłku przez S. Balbusa mianem „zagłady gatunków”⁷ i domagającej się, o czym pisze Bożena Witosz⁸, uporządkowania w kontekście relacji wobec tekstu, wyraźna, tytułowa deklaracja ballady jest czytelnym znakiem projektowanej sytuacji komunikacyjnej. Jej konstytutywnym elementem jest, obok „zwykłej” relacji nadawca tekstu – odbiorca, relacja określonego w tekście nadawcy jako poety i czytelnika. Mamy tu bowiem do czynienia ze zwielokrotnieniem aktualizowanej tradycji literackiej – romantycznej i awangardowej jednocześnie, a także z grą z horyzontem oczekiwań czytelniczych, który coraz bardziej oddala się od sztywnych literackich dystynkcji.

Ballada zimowa jest emanacją poetyki awangardowej – w jej wersyfikacyjnej, słowotwórczej, tematycznej, brzmieniowej i apelatywnej charakterystyce. Wiersz Przybosia tworzy obraz zimowej, zamarznętej przestrzeni, poddanej rytmowi wiatru nawiewającego tumany śniegu. Rytmiczność, powtarzalność jest charakterystyczną cechą ukształtowania wiersza, układającego się w swoiste części dzięki analogiom składniowym. Elementy cywilizacji technicznej – rury, pompy, kominy, pociąg, parowóz – współtworzą atmosferę smutku, żałoby, determinowaną i czarno-białą kolorystyką świata, i bezruchem rzeczowników odczasownikowych (przewał), i polem obrazowych konotacji. Jednak motywowany w ten sposób krajobraz okazuje się terenem eksplodującej niemal radości, witalności i mobilności podmiotu – opowiadającego, wyraźnie wyodrębnionego narratora. To jego spojrzenie – z ruchu, podczas zjazdu na nartach – powoduje ożywienie zimowego pejzażu.

Inicjalny wiersz tomu *Ballady i romanse, Pierwiosnek*, ograniczenia starego, sentymentalnego sposobu odczuwania wpisywał w meteorologiczne realia zimowo-wiosennego przesilenia. O wiele bardziej skomplikowane niż tylko sygnalizowane opozycją pór roku relacje „starego” i „nowego” w literaturze wydają się jednak znaczące. Nie jest to bowiem jedyny „zimowy” utwór, w którym Mickiewicz bada możliwości wyrazu starej konwencji w kontekście nowej, romantycznej świadomości. Podobnie przecież wcześniejsza, drukowana na łamach „Tygodnika Wileńskiego” w 1818 roku *Zima miejska* reaktywowała poetykę klasycyzmu z „tradycją oświeceniowej satyry, konwencją „opisań” czterech pór roku, tradycją idylliczną”⁹ – jednak pozostającą całkowicie na usługach ironicznego i autoironicznego romantycznego podmiotu lirycznego. Byłby wobec tego ostentacyjnie zimowy krajobraz z wiersza

⁶ D. Z a m a ć n s k a, „Widzę naprzód o wiek?”, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria 2. pod red. M. Słowińskiego, Wrocław 1970, s. 268.

⁷ Zob. S. B a l b u s, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 33.

⁸ Zob. B. W i t o s z, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002, s. 283.

Przybosisia przykładem analogicznej gry z konwencją, tyle że nie sentymentalną – jak u Mickiewicza, ale romantyczną? Czy kreacja obcości, która charakteryzuje podmiot *Ballady zimowej*, byłaby zamachem na dominację romantyzmu w liryce, tym bardziej znaczącym, że dokonywanym po 16 latach od wierszowego, awangardowego debiutu? Podobnie przecież „używał” zimy Słowacki w swej kontynuacji Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Jest więc ballada Przybosisia przykładem „poetyki zanegowanej”, rodzajem intertekstualnej gry, w której stawką staje się nie tyle konfrontacja „starego” z „nowym” w ramach restytuowanej formuły genologicznej, ale gdzie raczej dochodzi do próby samookreślenia się podmiotu – znawcy i użytkownika kanonicznej tradycji. Gest negacji dotyczy i ludowych powinowactw ballady polskiej, i dążenia do umiejscowienia podmiotu wypowiedzi w, pochodnym od korzeni, moralnym uniwersum i zaangażowania poznawczego narratora. *Ballada zimowa* konstituuje podmiot wypowiedzi w kategoriach poety i jako taka stanowi zapewne argument na rzecz uprawianej awangardowej sztuki, a także rodzaj prolegomeny do podjętych w latach 50. wnikliwych, zorientowanych na warsztat, lektur wierszy Mickiewicza. Świadomość ta zawiera w sobie także dialog z synchronią – wszak uprzywilejowanymi formami genologicznymi w praktyce Awangardy Krakowskiej był hymn i oda¹⁰.

Kontynuacją nurtu przekształceń i badania semantycznych możliwości ballady jako gatunku literackiego jest twórczość urodzonego w 1922 roku Mirona Białoszewskiego, przedstawiciela poezji lingwistycznej. Debiutancki tom jego wierszy, wydane w 1956 roku *Obroty rzeczy*, zawiera dwa gatunkowe cykle przywołujące dziedzictwo romantyczne – *Ballady rzeszowskie*, *Ballady peryferyjne*, a także pojedyncze utwory, takie jak np. *Ballada o zejściu do sklepu*. Późniejsza twórczość również odwołuje się do tego gatunkowego wzorca, choć nie pozostaje on jedyny – *Ballada od rymu* z tomu *Rachunek zaściankowy* sytuuje się w kontekście „ballady podwórzowej”, popularnej w epoce dwudziestolecia międzywojennego. Wzorzec XX-wieczny staje się dla Białoszewskiego terenem skomplikowanych gier słownych i płaszczyzną ekspozycji modelu „mowy ułomnej”, który demaskuje pozory komunikacyjnych funkcji języka i konwencji praktyki językowej¹¹. Pamięć o Mickiewiczu jest jednak najważniejszym aspektem poetyckiej kreacji podmiotu wierszy Białoszewskiego, który pisze w *Rozkurzu*:

Każde pokolenie od początku tołkuje się z romantyzmem, Mickiewiczem.
A tym bardziej piszący. Ustawić się do wieszczów, do Kochanowskiego, do Izajasz¹².

Ballada jest więc elementem samoidentyfikacji – wobec przytłaczającego wzoru romantycznego wieszca. Jako taka nie może podlegać mechanizmom stylizacyjnym, ale – w imię autentyczności XX-wiecznej wypowiedzi – musi zostać zmodernizowana. Pisze M. Łukaszuk-Piekara:

Tak wyraźne przywołanie romantycznego modelu ballady ma ujawnić wszelkie podobieństwa, ale nade wszystko – odmienności, jest zarazem kompromitacją histo-

⁹ Zob. D. S e w e r y n, *Zimowe gry literackie*, [w:] „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 30.

¹⁰ Zob. J. S ł a w i Ń s k i, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965, s. 20–24, 104–105.

¹¹ Zob. J. S ł a w i Ń s k i, *Miron Białoszewski. Ballada od rymu*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Gdańsk 2001, s. 544–558.

¹² Cyt. za: M. Ł u k a s z u k - P i e k a r a, „niby ja”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997, s. 45.

rycznego pierwowzoru, jak i posiłkującego się nim współczesnego autoportretu. Nie zmienia to oczywiście zasady generalnej: to właśnie maska i rola autentycznej postaci stanowi pierwowzór, to sfera romantycznych rozterek i działań jest dla Białoszewskiego obszarem wartym rozpoznania i aktualizacji. Wybierający jest jednak w y b i e r a n y m, a decyzja zakładania cudzego stroju może okazać się rozkazem. Sceptycyzm współczesnego poety sprawi, że skutkiem maskarady będą elipsa i groteska¹³.

Romantyczny kostium literacki w XX wieku wymaga niedopasowania, którym w poezji Białoszewskiego jest poetyka skrótu wiodącego do bylejakości, kreacja poety jako zaprzeczenia modelu wieszczą, rozdwojony świat determinowany koniecznością samodzielności „wybieranego” przez silniejszą romantyczną konwencję. Jeżeli ballada – to o zwyczajnym „zejściu do sklepu”, które jest relacjonowane niczym Mickiewiczowski traktat o przedmiocie i narzędziach romantycznego poznania. Białoszewski zaopatruje go zresztą w wyraźne sygnały „odklejenia się” od tajemniczego, pełnego niesamowitości wzorca. Jeżeli ludowość – to zapośredniczona przez teologiczny system i jego kulturową, plastyczną i muzyczną wykładnię. Jeżeli naiwność narratora – to podszyta antropologiczną edukacją. Jeżeli cudowność – to w podejrzliwych, zlaicyzowanych realiach współczesności, determinowana przez poetykę snu. Wreszcie – zamiast eufonii i eurytmii – język imitujący niezdarność podsłuchanej *parole*. Krytyka konwencji odbywa się poprzez inny rodzaj naddanego uporządkowania – stylizację na bylejakość, potoczność i zwyczajność. Charakterystyczne, że w utworach nie posiadających gatunkowego wskaźnika, a zdradzających cechy ballady, niedopasowanie w stosunku do wzorca nie polega na prostej transpozycji we współczesne realia. W utworach takich jak *Autobiografia* czy *Z kolejowych przypadków* kreacja narratora wyposażona zostaje co prawda w romantyczny dowód tożsamości, a otaczający świat naprawdę wymaga odkrycia swego drugiego dna:

Ale jakże tu wyjść
na pękające pod nogami lustra ulic,
deptać kałuże
z rozlanym okiem opatrności,
wpaść w sobowtór nieba,
w dno, które odpada
od pudła miasta?¹⁴

Zmetaforyzowany obraz świata zdradza swój literacki rodowód, jednak liryczna kreacja podmiotu zaopatrzona zostaje w cudzysłów – romantyczne uniesienia odbywają się w czasie „wyjętym z życia”, specjalnym, niczym w Słowackiego „godzinie myśli”, wymagają ponadto sporego wysiłku i skomplikowanych czynności przygotowawczych. Powyższe eksperymenty dowodzą przede wszystkim żywotności literackiego gatunku, w który wpisana jest heterogeniczność, elastyczność, możliwość udźwignięcia nowych tematów, bohaterów, scenerii – przy obecności tego samego, stającego przed jakimś wyższym porządkiem zdarzeń, dziwiącego się i poznającego narratora. Jak choćby w „odwróconej” przez Szymborską balladzie Mickiewicza, *Lilie*. Utwór romantyczny pozostaje przykładem takiego przekształcenia pieśni ludowej *Stała się nam nowina*, w którym oryginał

¹³ Ibidem, s. 49–50.

¹⁴ M. Białoszewski, *Autobiografia*, [w:] idem, *Utwory zebrane*, t. 1, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Myłne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987, s. 98.

posłużył jako inspiracja dla wyobraźni twórcy i pole skomplikowanych zabiegów stylizacyjnych. Zamierzona prostota wypowiedzi narratora Mickiewicza skrywa w sobie zwielokrotnione relacje komunikacyjne, które włączają w świat przedstawiony ludowego „opowiadacza”, postaci bohaterów, narratora i wreszcie poszukującego wyższego porządku etycznego poetę romantycznego. Szymborska pozornie wraca do ludowego oryginału w jego stylistyce. Rezygnuje z nadawczo-odbiorczych komplikacji, dokonuje znamiennego uproszczenia – jej ballada jest:

Ułożona w dobrej wierze,
napisana na papierze¹⁵.

Tylko ludowy, „oralny” narrator ustępuje miejsca przedstawicielowi kultury pisma, złożoność Mickiewiczowskiego utworu zastąpiona zostaje deklaracją wypowiedzi bezpośredniej, naiwnej. Zachowana zostaje formuła sprawozdania, a także możliwość naoczne-go sprawdzenia opowiadanej historii. Narrator pozoruje naiwność i czyni swoją wypowiedź wiarygodną. Jest ona zresztą na tyle fantastyczna, że identyfikacja na planie podmiotów wypowiedzi – jej przedmiot jest niezbędna. Niezgodny pozostaje jeden szczegół – Szymborska odwrotnie niż Mickiewicz rozdaje role. W jej utworze zabójcą jest „pan”, a śmierć jest symboliczna i odnosi się do życia uczuciowego. Dlatego bohaterka morderstwa „rusza głową”, „stąpa” i wykonuje różne czynności, niczym „gadający trup” z innego wiersza Mickiewicza.

Ballada współczesnej poetki udaje naiwność, wierzy w prostotę romantycznego utworu. Grając z gatunkową konwencją, odwołuje się do Mickiewicza jako poety i autora *Lilii*. Przypisuje mu schemat poetyckich czynności, które miałyby polegać na etnograficznym zapisie i biograficznym filtrze. Stąd deklarowana wiara, bezpośredniość i przyjmujący żeński punkt widzenia narrator. Pozór dosłownej lektury Szymborskiej pozwala na wyartykułowanie gatunkowych założeń literackiej ballady i roli poety w kreowaniu jej stylizowanego na prostotę świata. Jeżeli cokolwiek tu zostaje ocalone – to „radość pisania”, stanowiąca tytuł jednego z wierszy Szymborskiej i jeden z ważniejszych tematów jej twórczości.

Na biegunie lektury Szymborskiej, która artykułowała poetyckość ballad Mickiewicza, wypada umieścić utwory napisane przez H. Poświatowską i R. Wojaczka. Poetkę, urodzoną w 1935 roku, i młodszego o 10 lat poetę zwykło się łączyć w imię swoistej kategorii autobiografizmu. W przypadku ich twórczości autobiografia oznaczała dosłowną wierność Byronowskiej zasadzie „życia tak jak się pisze i pisania tak jak się żyje”, czyli czynność zapisu egzystencji i przekształcania jej w literacką legendę. Ballady pisane zarówno przez Poświatowską (*Ballada*), jak i Wojaczka (*Ballada bezbożna*, *Ballada o prawdziwej krwi*) intensyfikują autobiograficzny trop utworów Mickiewicza. Można o nim mówić np. w stosunku do *Kurhanka Maryli*, choć przecież podobnie jak w wypadku folkloru, nie występuje on w „stanie czystym”, ale w postaci mocno skonwencjonalizowanej.

W wierszu Poświatowskiej dochodzi do kontaminacji biografizmu z literacką kreacją Karusi, bohaterki Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. W ten sposób dokonywana jest swoista konkretyzacja, dopełnianie „miejsc niedookreślenia”, które w romantycznej balladzie były nośnikiem wizji świata – księgi znaczeń. Nieuzasadnione fabułą zachowanie Karusi zyskuje w wierszu Poświatowskiej sankcję psychologiczną, poświadczoną biografią autorki. W zbiorze Mickiewicza odnaleźć można utwór, który podobnie wypowiada psy-

¹⁵ W. Szymborska, *Ballada*, [w:] eadem, *Wybór wierszy*, Warszawa 1979, s. 64.

chologiczną prawdę ludzkich przeżyć. Problemem jedynie pozostaje fakt, że i tu autor *Romantyczności* pozostaje poetą – emocjonalny realizm zapośredniczony jest przez utwór innego poety, F. Schillera, którego balladę *Handschuh* Mickiewicz po prostu przekłada. Ballady R. Wojaczka trop egzystencjalny kierują w stronę somatyzmu, który ma wypowiadać – w latach sześćdziesiątych – brak zaufania w stosunku do autorytetów i rozpaczliwy bunt osamotnionego wyznawcy romantycznych ideałów sztuki.

W kontekst utworów „aktywnie kontynuujących”¹⁶ poetykę romantycznej ballady, choć przecież wybiórczo podejmujących dialog z przeszłością, należy włączyć twórczość W. Broniewskiego. Nie tylko ze względu na uprawiane przez poetę „odnawianie znaczeń”¹⁷ czy „anachronizm” w rodzaju tytułu wiersza *Romantyczność*, który wcale balladą nie jest. Istnieją bowiem utwory, które bez odwołań gatunkowych restytuują jego podstawowe wyznaczniki. Do takich należy np. *Kasztan*, który jest balladą, wykorzystującą naiwność narratora i deklarowaną przez niego niewiedzę w funkcji autocenzury. Lwowskie więzienie, Zamarstynów, który za biografią autora i głównego bohatera, podchorążego Tadeusza Cynkina, staje się miejscem akcji, musi pozostać w sferze niewiedzy – przynajmniej do roku 1997. Wtedy bowiem w oficjalnym wydawnictwie mógł pojawić się zanotowany pod wierszem Broniewskiego adres. Sam utwór, pisany w latach 1940 – 1943, przeznaczony był do odbioru dla posiadających podobną biografię, z epizodem więzienia sowieckiego. Wśród żołnierzy Armii gen. Andersa dokładny adres nie był konieczny – mieścił się w horyzoncie czytelnicznych oczekiwań.

Ostentacyjnie klasyczny współczesny poeta polski, Zbigniew Herbert, w swoim debiutanckim tomie wierszy, wydanej w 1956 roku *Strunie światła*, zamieścił utwór zatytułowany *Ballada o tym, że nie giniemy*. Znalazł się on w sąsiedztwie wierszy, które kształtowały poetycką genealogię Herberta – dziedzictwo antyku grecko-rzymskiego, połączone ze wspomnieniem Apokalipsy i próbą uporządkowania świata w ramach filozofii stoickiej. Jednak deklaracja tytułowa pozwala na umieszczenie wiersza w kontekście twórczości Mickiewicza, i to nie tylko w ramach restytucji gatunku. *Ballada o tym, że nie giniemy* wpisuje się w dominującą w powojennych debiutach świadomość „ocalenia” (tom wierszy Cz. Miłosza *Ocalenie*, wiersz T. Różewicza *Ocalony*). Problem uniknięcia katastrofy przekłada na płaszczyznę świadomości twórczej – spotkanie z historią owocuje mimo wszystko przeświadczeniem, które wypowiedział w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicz:

Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
Pieśń ujdzie cała [...] ¹⁸.

Wpisanie wypowiedanego przez Halbana przekonania w gatunkowe ramy ballady jest ze strony współczesnego poety próbą odnalezienia się w ramach tradycji, ale przede wszystkim – manifestacją uważnej lektury Mickiewicza. Organiczna heterogeniczność formy pozwala na pomieszczenie w niej apoteozy romantycznego heroizmu i horacjańskiego *non omnis moriar*, włączonego tu w raczej balladową wiarę w istnienie poza-

¹⁶ Termin S. Balbusa, zob. i d e m, *Między stylami*, Kraków 1996.

¹⁷ Zob. M. J a n i o n, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

¹⁸ A. M i c k i e w i c z, *Konrad Wallenrod*, [w:] idem, *Dziela*, t. 2, oprac. W. Florian przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1997, s. 101.

zmysłowej strony rzeczywistości. Klasyczny ład świata znajduje w wierszu Herberta punkt wspólny z romantycznym historyzmem. Wierszowy „anioł wiatru” przyjmuje kształt Anioła historii, który stał się doświadczeniem mieszkańca wschodniej części Europy. Poezja, historia i egzystencja znalazły w wierszu Herberta wspólną balladową formułę. Źle odczytany Mickiewicz, na wspak użyta konwencja stała się formułą kolejnej poetyckiej inicjacji i pozwoliła na wypowiedzianą w chwili debiutu pochwałę literatury:

z powietrza wody wapna ziemi
zrobiono raj ich anioł wiatru

rozetrze ciało w dłoni
będą
po łąkach nieść się tego świata¹⁹.

¹⁹ Z. Herbert, *Ballada o tym że nie giniemy*, [w:] i d e m, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 40.