

Jan Panasewicz
Bydgoszcz

O NIEKTÓRYCH ŚRODKACH ARTYSTYCZNYCH W PIEŚNI
O BURMISTRZANCE JANA KASPROWICZA¹

Jeżeli funkcja estetyczna języka uzewnętrznia się między innymi w pewnym "nadmiarze organizacji", na skutek czego strumień informacji w przekazie artystycznym ulega swoistemu zagęszczeniu, to język Pieśni o burmistrzance² jest tego bardzo dobrym przykładem. Jest to język prosty, skłaniający się do stylu realistycznego, "który udaje, że nie należy do literatury, a jest pozaliterackim zakomunikowaniem informacji, styl literacki zorientowany na prozaizmy".³

Jednakże ta prostota jest pozorna, ale nie tylko dlatego, że jest to styl realistyczny, nota bene w konwencji mowy wiązanej. Język Pieśni o burmistrzance zachowuje pewne optimum równowagi między oszczędnością środków gramatycznych i leksykalnych z jednej strony a obfitością strumienia przekazywanych informacji z drugiej, przy czym są to informacje zakodowane niekiedy polisemantycznie jako wielostopniowe podteksty. Ta właściwość języka sprawia, że wbrew pozorom ludowej prostoty⁴ struktura Pieśni o burmistrzance jest skomplikowana, polifoniczna i w tym znaczeniu nowoczesna.

Jednym z przejawów tej polifonii jest rozsadzenie "troistości rodzajowej ballady" na skutek inwazji elementów literycznych⁵. Mechanizm ich oddziaływania zaznacza się już w schemacie fabularnym⁶. Jest to historia zbrodni, jaką popełnia bohaterka tytułowa topiąc w jeziorze swe nieślubne dziecko. Zbrodnia wyszła na jaw i sąd, któremu przewodniczy z urzędu ojciec dzieciobójczyni, skazał ją na "topielną śmierć". Daremnie matka dzieciobójczyni błagała sędziów o litość dla skazanej. Wyrok wykonano, a matka popełniła samobójstwo topiąc się w jeziorze.

Schemat ten został rozwinięty w tekście składającym się z 63 rymowanych kwartyn i wzbogacony przez wprowadzenie 9 prozaicznych wtrętów⁷, porozmieszczanych w nierównych odstępach między kwartynami. Związek kompozycyjny między kwartynami i wtrętami jest na tyle stały, że można go zilustrować już

na przykładzie kwartyny i następującego po niej bezpośrednio wtrętu.

Poszli z siecią rybarczycy

Na wielkie jezioro,

Radują się, weselą się:

Będzie rybek sporo.

A trzcina szeleści ...

Jak widać, podział funkcji polega na tym, że epicka struktura kwartyn rozwija akcję, wtręty zaś stanowią liryczno-refleksyjny komentarz narratora. O tym pierwszym wtręcie pisze Konrad Górski tak: "Ten wtręt prozaiczny oddziela pierwszą strofę od następnej i w charakterystyczny sposób sugeruje zaprzeczenie wstępnej informacji narratorskiej. Osiąga to autor za pomocą niezwykle prostego środka, a mianowicie przez rozpoczęcie owego dysonansowego zdania od spójnika "a". Jest to typowe użycie tego spójnika, gdyż łączy on dwa zdania o zaprzeczającej sobie treści bez użycia przeczenia".⁸

Jak powyższy przykład wskazuje, dominantą kompozycyjną układów między kwartynami i korespondującymi z nimi wtrętami stanowić będzie zasada opozycji. W miarę rozwijania się motywów fabularnych charakter tej opozycji będzie ulegał pewnym modyfikacjom. Będzie to przy tym zawsze opozycja bardzo złożona, wielopłaszczyznowa, a będzie dotyczyć nie tylko modelu rytmicznego⁹, nie tylko składni i stylu językowego, lecz także genologii oraz semantyki tekstu.

W pracy tej celowo zostaje pominięta problematyka modelu rytmicznego, gdyż kwestia ta wymaga osobnych studiów. Na razie wystarczy stwierdzenie, że regularny metr mowy wiązanej w kwartynach i proza poetycka wtrętów są wyznacznikami opozycji w zakresie modelu rytmicznego, przy czym opozycja ta stale towarzyszy innym, wymienionym powyżej rodzajom opozycji.

W zakresie składni opozycja między kwartynami i wtrętami ujawnia się dwojako. Po pierwsze łączą się one ze sobą jako zdania przeciwstawne, o czym już pisał Konrad Górski. Po drugie - w przeważającej liczbie wypadków kwartyny i wtręty tworzą figury zbudowane na zasadzie chiazmu, istotą zaś tej konstrukcji jest właśnie negacja. Oto jeden z przykładów, godny

Całość ta jak widać składa się z szeregu zazębiających się struktur chiasmowych, oto one.

Pierwszy chiasm:

Człon a:b / zbiegły się dziewice /

Człon b₁:a₁ / dzwony biją /

Drugi chiasm:

Człon a:b / zbiegły się dziewice /

Człon b₂:a₂ / trzcina szeleści /

Trzeci chiasm:

Człon b₁:a₁ / dzwony biją /

Człon a₃:b₃ / nie ma panny burmistrzanki /

Czwarty chiasm:

Człon b₂:a₂ / trzcina szeleści /

Człon a₃:b₃ / nie ma panny burmistrzanki /

Piąty chiasm:

Człon a₃:b₃ / nie ma panny burmistrzanki /

Człon b₄:a₄ / trzcina szeleści /

Jest ponadto rzeczą godną uwagi, że równocześnie wewnątrz samej tylko kwartyny i wewnątrz samych tylko wtrętów panuje składnia anafory, a nie chiazmu. Oto anafora wewnątrz kwartyny:

Człon a:b / zbiegły się dziewice /

Człon a₃:b₃ / nie ma panny burmistrzanki /

A oto struktury anaforyczne wpisane do wtrętów:

Pierwsza anafora:

Człon b₁:a₁ / dzwony biją /

Człon b₂:a₂ / trzcina szeleści /

Druga anafora:

Człon b₁:a₁ / dzwony biją /

Człon b₄:a₄ / trzcina szeleści /

Kompozycyjna funkcja przedstawionych powyżej układów jest wyraźna. Konstrukcja chiasmu wyraża sprzeczność między postawą ideową, jaka została wpisana do kwartyn, a postawą, jaka się kryje we wtrętach. Konstrukcja anafory zaś podkreśla spoiłość wewnętrzną każdej z tych postaw rozpatrywanych z osobna.

W zakresie stylu literackiego opozycja w układzie kwartyn i wtrętów jest bardziej skomplikowana. Jej istota polega na tym, że kwartyny z jednej strony i wtręty z drugiej są w niejednakowym stopniu nasycone elementami konkretności i abstrakcyjności. Mianowicie na terenie kwartyn ruch fabularny zdarzeń odbywa się na zasadzie przepływu konkretnych obrazów literackich, natomiast we wtrętach rozwija się jako ruch symboli i alegorii. Jest przy tym jeszcze jedna różnica: kwartyny są tak obficie przepełnione motywami wyobrażeń zmysłowych, że nie sposób ich policzyć, natomiast we wtrętach mamy takich motywów tylko dwa: motyw trzciny i motyw dzwonów. Poucza nas przytoczone poniżej zestawienie wszystkich wtrętów, podane w kolejności ich występowania:

Po kwartynie 1:

A trzcina szeleści...

Po kwartynie 12:

A trzcina szeleści...

Wewnątrz kwartyny 24:

Dzwony biją, a trzcina szeleści - - -

Po kwartynie 24:

A trzcina szeleści - - -

Po kwartynie 34:

A dzwony biją na wieży...

Po kwartynie 45:

Biją dzwony,

Głucho biją,

A trzcina szeleści...

Po kwartynie 49:

A trzcina szeleści...

Po kwartynie 57:

A tylko trzcina szeleści...

Po kwartynie 63 /wtręt zamyka balladę/:

I szumi tak na wieki...

Jak widać, semantyka zarówno motywu trzciny, jak i motywu dzwonów ma podwójne dno. Ponadto wyrazy "trzcina" i "dzwony" występują stale w funkcji podmiotów, a ich orzeczenia /szeleści, szumi, biją/ można sprowadzić do wspólnego pola semantycznego, które tu oznacza proces porozumiewania się, a więc działania o wyeksponowanej abstrakcyjności.

Jest jeszcze jeden moment, który także podkreśla abstrakcyjny charakter wtrętów: mianowicie to, że wskazane wyżej podmioty i orzeczenia dysponują zadziwiająco małą ilością określeń w postaci przydawek, okoliczników i dopełnień. Ten ascetyczny rys struktury składniowej wtrętów jest także - jak się zaraz okaże - argumentem przeciwko ewentualnemu zarzutowi, jakoby styl wtrętów był tak samo konkretny jak styl kwartyn, a to rzekomo z tego powodu, że onomatopieczny wydzźwięk podmiotów i orzeczeń /trzcina, dzwony, szeleści, szumi, biją/ pełni zastępczo funkcję, jaką pełniłyby określenia, gdyby je wprowadził Kasprowicz.

Otóż tak byłoby naprawdę, gdyby nie fakt, że onomatopieczność wspomnianych wyrazów wynika z właściwości fonologicznych języka polskiego, a nie z wyboru samego Kasprowicza.¹⁰ Po drugie - ubóstwo określeń wycisza onomatopieczną akustykę podmiotów zwłaszcza orzeczeń, gdyż w ten sposób jeszcze dobitniej wychodzi na jaw, że są to zakamuflowane verba dicendi, a więc wyrazy o wyeksponowanej deklaratywności retorycznej.¹¹ I po trzecie - te same motywy trzciny i dzwonów występują nie tylko we wtrętach, lecz także w kwartynach, ale już w innych warunkach, bo w otoczce bogatej instrumentacji składniowej, w asyście przydawek, okoliczników i dopełnień. Tak więc w kwartynach:

"trzcina w krąg szeleści"

"o czym szepcze trzcina chwiejna"

"o rybakach trzcina szepce"

"nad wodą szeleści"

"o czym prawi chwiejna trzcina"

"biją dzwony uroczyście na kościelnej wieży"
"bijcie dzwony, niech głos płynie nad ranne niebiosy"
"biją dzwony, ku jezioru straszne lecą wieści"
"nad jeziorem chwiejna trzcina szeleści, szeleści"
"szumiej trzcino, niech twe szumy idą w świat daleki"
"niech i dla mnie dzwonią te dzwony żalosne"
"o czymże to, szumna trzcino, przynosisz nam wieści"
"sumią sobie, hej, o matce".

Co prawda i tu można by wysunąć poprzednio postawiony zarzut, tyle że zwrócony ostrzem w przeciwnym kierunku. To znaczy, że i w kwartynach pełnią te same orzeczenia tę samą funkcję co verba dicendi, a zatem powinny eksponować momenty abstrakcyjności stylu, a nie konkretną obrazowość. Odpowiadając jednak na to, trzeba zwrócić uwagę na trzy następujące fakty. Po pierwsze - w kwartynach zamazują retorykę orzeczeń liczne określenia zabarwione akustycznie, jak na przykład "w krąg szeleści", czy "głos płynie nad ranne niebiosy". A po drugie - retorykę orzeczeń w kwartynach osłabia bogata synonimika wyrazowa, na przykład: trzcina - szeleści - szepce - prawi - niesie wieści, szumi. A co do dzwonów w kwartynach, to nie tylko "biją", ale ponadto "głos /ich/ płynie". I po trzecie: nawet podmioty "mówiące" - tzn. trzcina i dzwony - dysponują w kwartynach określeniami, które są silnie zabarwione zmysłową konkretnością. Tak więc trzcina jest to "chwiejna", to "szumna", a dzwony bywają "żalosne".

Jest jeszcze jedna opozycja między stylem kwartyn i wtrętów. Język kwartyn jest poddany subtelnej stylizacji gwarowej, język wtrętów - nie. Jest to stylizacja ledwo zamarkowana, nie skrepowana rygorami autentyzmu, zgodnie z poetyką ballady, której akcja może toczyć się wszędzie i nigdzie. W każdym razie jest to stylizacja zgodna z poetyką Kasprowiczą, gdyż - jak powiedział Kołaczkowski - o "ludowości /jego -J.P./ poezji można mówić tylko /.../ z zastrzeżeniem", gdyż "ani w celach artystycznych ekspresji Kasprowicza, ani w treści uczuciowej ballad ludowości, ściśle biorąc, nie ma, a formy, motywy twórczości ludowej są środkiem, nie celem".¹²

Kołaczkowski tłumaczy ten fakt "perwersyjnym stosunkiem człowieka naszej kultury do tworców sztuki prymitywnej".¹³ Mało tego. Można by z dużym prawdopodobieństwem uznać go za poprzednika Zegadłowicza, który w dwadzieścia lat później uczynił ludowość jednym z punktów swego artystycznego programu. Jak mówił Grzegorz Gazda, "na /.../ prymitywną sferę legend, pogańskich wierzeń" nałożył Zegadłowicz "wcale nie prymitywną, lecz wręcz przepoetyzowaną siatkę świadomości poety. Wprowadzona do utworów gwara, jakkolwiek była pewną formą rozsadzania od wewnątrz skonwencjonalizowanego języka literackiego, była przede wszystkim realistycznym czy wręcz naturalistycznym sygnałem świata przedstawionego, jak gdyby przekładał sztukę prymitywną na język swoich ideałów artystycznych, stylizował ją według tradycyjnych kanonów".¹⁴

Wszystko to samo można powtórzyć o stylizacji gwarowej języka w kwartynach Pieśni o burmistrzance Kasprowicza. Inaczej jest we wtrętach. Nie ma tam stylizacji gwarowej, język jest poprawnie literacki, poddany rygorom prozy rytmicznej. Na tle rozwoju twórczości Kasprowicza rytmika wtrętów stanowi niejako formę pośrednią między wierszem wolnym Hymnów a poddaną rygorom intelektualnym prozą, jaką spotykamy w cyklu O bohaterskim koniu i walącym się domu.

Powyżej przedstawiono szereg opozycji łączących kwartyny z wtrętami. Opozycje te są tak znamienne, że wyłania się z nich nowy problem - narratora. Ilu ich jest? Pytanie nie jest pozbawione podstaw - prowadzi bowiem do pewnych wniosków geneologicznej natury.

Jeżeli się przyjmie koncepcję, że w utworze Kasprowicza jest tylko jeden narrator, to tym samym trzeba uznać, że Pieśń o burmistrzance ma status ballady modernistycznej, w której "troista jedność gatunkowa" ulega zachwianiu z powodu inwazji elementów lirycznych. Zgodnie z tą koncepcją narrator Pieśni o burmistrzance musi być rozpatrywany jako "wszechwiedzący" i zidentyfikowany, a jego domniemaną osobowość trzeba traktować jako strukturę dwuwarstwową. Dwuwarstwowość struktury przejawia się wtedy w ustawicznej wymianie dwóch ról, jakie narrator odgrywa kolejno względem kreowanej przez siebie fabuły. Mianowicie w kwartynach występuje

on pod maską ludowego opowiadacza, we wtrętach zaś ujawnia się jako subtelny myśliciel i sceptyk.

Jak pisze Czesław Zgorzelski, ballady modernistyczne "w swym rozwoju kroczą wprost ku wypowiedzi całkowicie lirycznej, coraz dalej uchodzącej od dawnej troistej rodzajowo struktury.. Ku tej grupie zbliżają się niektóre utwory Tetmajera: Ballada o Cyganie, pieśń o szylwachu, ballada z Zawiszy Czarnego. Podobnie u Kasprowicza, Pieśń o burmistrzance, Pieśń o pani co zabiła pana i Ballada o słońieczniku - to jakby trzy stopnie uszkodzenia gatunku ku wypowiedzi wyłącznie lirycznej. Narracja z pozycji obiektywnego narratora staje się wobec żądań tej odmiany bezradna. Toteż zazwyczaj ustępuje innym kategoriom wypowiedzi lub ulega lirycznym modyfikacjom strukturalnym.¹⁵

Przykładem takiej modyfikacji - zauważa Zgorzelski - jest "wprowadzenie drugiej nawiasowej linii wypowiedzi z zadaniem autorskiej interpretacji zdarzeń".¹⁶

Zupełnie inaczej trzeba będzie rozpatrywać status genologiczny Pieśni o burmistrzance, jeżeli się przyjmie koncepcję, że jest w tym utworze dwóch narratorów. Mianowicie wyłonią się wtedy w tym dziele struktury typowe dla moralitetu. Przede wszystkim pojawią się dwaj zróżnicowani charakterologicznie protagoniści. Nadrzędną zaś formą podawczą stanie się dialog. Będzie on przekazywać wewnętrzną fabułę moralną, a jej istotą stanie się walka dwóch stanowisk etycznych, jakie reprezentują protagoniści. Dramatyczne dzieje burmistrzanki staną się teraz anegdotą pomocniczą, a cały utwór przypowieścią - parabolą. Zmieni się także miejsce akcji. Nie będzie nim już przestrzeń zewnętrzna, w której został zanurzony wątek anegdotyczny. Miejscem akcji stanie się ponadczasowa psychosfera, w której przebywają protagoniści.

Obie te koncepcje - to znaczy jednego ewentualnie dwóch narratorów - nie wykluczają się wzajemnie, gdyż nakładają się na siebie i w jednym tekście powstaje swoiste "migotanie" dwóch struktur genologicznych: ballady i moralitetu. Ich ustawiczna inerferencja w odbiorze czytelnicznym wymaga osobnych studiów, ale jedno jest pewne: prostota środków artystycznych w Pieśni o burmistrzance jest pozorna - jest to nowo-

czesny utwór o polifonicznej strukturze.

Jak powiedział Lipski, "ballada Kasprowicza jest etystyczna /.../ Balladowa atmosfera tajemniczości /.../ jest dla konstytutywnych cech światopoglądowych ballad Kasprowicza bez znaczenia: nie ma etyzmu, jeśli nie ma jasności co do tego, że jest zło i dobro i że popełniono czyn, który musi być w tych kategoriach osądzony. Ballada przez swój rzeczywisty, bądź stylizowany, fikcyjny prymitywizm ludowy nie pozwala w dodatku na wahania ani na sofistykę moralną: zbrodnia jest zawsze zbrodnią".¹⁷

W sądzie Lipskiego jest jednak tylko część prawdy. Pieśń o burmistrzance jest rzeczywiście balladą etystyczną, nie ma w niej relatywizmu moralnego - zbrodnia popełniona przez burmistrzankę musi być "osądzona" i będzie osądzona. Ale czy osądzenie oznacza to samo co ukaranie? Czy zachodzi związek między winą i karą? Jeżeli zachodzi, to jaki związek? Kto jest dysponentem sankcji: teologiczny Bóg, czy inne metafizyczne siły, czy może odhumanizowana natura? W tych pytaniach nie ma sofistyki. Są to pytania o sens istnienia i o porządek świata, pytania wpisane do tekstu Kasprowicza według swoistego kodu.

Klucz do tego kodu jest ukryty w motywie trzciny. Motyw ten egzystuje na prawach symbolu, zatem jego polisemia może być na tyle szeroka, że żadne z możliwych do przypisania mu znaczeń nie wyczerpie jego zawartości i żadne z nich nie zdobędzie takiej przewagi, żeby pozostałe sensy można było pominąć jako marginesowe.

Otóż - wyprzedzając nieco wypadki - trzeba stwierdzić od razu, że istotą polisemii w motywie trzciny jest właśnie to, czego Lipski odmawia balladzie Kasprowicza - mianowicie owa atmosfera tajemniczości, która jest niczym innym jak tajemnicą sensu istnienia w tajemniczym porządku świata.

Żeby tę "atmosferę tajemniczości" pokazać, dokonajmy na próbę przymiarki niektórych sensów wpisanych do symbolu trzciny, zdając sobie zresztą sprawę z metodologicznego ryzyka, jakie mogą towarzyszyć tym zabiegom.

Na początek rozpatrzmy teologiczną koncepcję sensu, jaką proponuje Konrad Górski: "Szelest trzciny będzie nadal towa-

rzyszyć akcji równoległe do huczących dzwonów. Te dwa głosy to symbole dwóch moralnych postaw, jakie zająć można wobec tragicznych dziejów burmistrzanki: wszechwiedzącej i rozumiejącej nawet występłą duszę przyrody i twardej, bezwzględnej, formalistycznej sprawiedliwości. Dwie sprawiedliwości: jedna, wynikająca z litery prawa, druga - z miłosierdzia wobec grzesznika".

Jest to koncepcja grzechu jako przewiny wobec osoby Boga, koncepcja jasna, prosta, udokumentowana w utworze motywem osobowego bóstwa rządzącego światem. Za słusznością tej koncepcji mógłby jeszcze przemawiać wzgląd na religijną organizację wyobraźni artystycznej Kasprowicza, jak i fakt chronologicznej bliskości między Hymnami i Pieśnią o burmistrzance.

Jednakże koncepcja ta nie wyłącza innej propozycji interpretacyjnej. Mianowicie w symbolu trzciny może współistnieć taka wykładnia, że porządek świata jest metafizyczną tajemnicą, ale nie wymaga istnienia osobowego bóstwa. Wniosek taki może wyprowadzić z kompozycji Pieśni o burmistrzance nie przekreślając przy tym teologicznej koncepcji Konrada Górskiego. Jeśli bowiem dla człowieka wierzącego Bóg jest nie tylko pewnikiem, lecz także realnością, to w kompozycji utworu Kasprowicza Bóg jest tylko pewnikiem, ale niekoniecznie realnością.

Wynika to z nieproporcjonalnie niskiej rangi kompozycyjnej, jaką motyw Boga ma w tej balladzie, tak że byłby nawet podstawy do postawienia tezy, że w dziele tym zachodzi ten szczególny wypadek, kiedy powstaje niespójność między ideologią wyznawaną przez "autora realnego" jako wytwórcy dzieła a ideologią podmiotu sprawczego w utworze.¹⁸ Chodzi o to, że Bóg w Pieśni o burmistrzance - to Bóg odpustowy prostaczków, statyczny przedmiot kultu - dekoracyjny motyw tła. Bóg jako dysponent sankcji nie został wpisany do fabuły, jaka rozgrywa się na szczytach i w otchłaniach, w których przebywa bohaterka tytułowa /nota bene czy główna?/.

Do takiego wniosku skłania przede wszystkim funkcja motywu sądu nad burmistrzanką, ustylizowanego na średniowieczny sąd Boży, połączony ponadto z motywem anagnorisis z tragedii greckiej.

Burmistrz zasiadł na straszliwe
Sądu sprawowanie:
Która w duszy ma niewinność,
Niech przed sądem stanie.

W pewnej dyskusji na temat Pieśni o burmistrzance Konrad Górski słusznie zwrócił uwagę, że w zacytowanej powyżej kwartynie akcent zdaniowy powinien padać na słowie "stanie". Istotnie, sąd zastosował metodę eliminacji i celu dopiął - zbrodniarka się nie stawiała. Ale dlaczego? Odpowiedzi należy szukać w momencie zwrotnym akcji - mianowicie w motywach, jakie wywołują w bohaterce przełom duchowy i skłonią ją do oddania się w ręce władz.. Do tych motywów nie należy lęk przed demaskującą wszechwiedzą Boga, jak sugerowałaby to metafizyczna groza sądu Bożego. Nie należy też poczucie grzechu jako przewiny wobec Boga. Ani o jednym, ani o drugim tekst nic nie mówi - ani *expressis verbis*, ani w formie sugestii płynącej z konstytuacji. Inne motywy odgrywają tu rolę istotną w kompozycji: motyw osobisty przewiny matki wobec własnego dziecka i motyw wyalienowania się ze społeczeństwa w następstwie popełnionej zbrodni.

Nie będziesz mi w słońcu rosło
Jak ten kwiatek w polu,
Patrzeć w oczy mi nie będziesz,
Dusza kona z bolu!...
Bijcie dzwony, wstyd mój głoście,
Wstyd wypiję do dna,
Już mi tylko śmierć została,
Światam ja niegodna!

Etyczny podkład obu tych motywów każe je włączyć do tej samej klasy, do której należą także motywy objęte motywacją psychologiczną. Mają one jednak pewien szczególny aspekt, który je odróżnia od motywów czysto etycznych, mianowicie aspekt felicytologiczny. Bohaterka zdaje sobie nagle sprawę ze straszliwego następstwa zbrodni - oto wtrąciła siebie do stanu nieszczęścia, z którego wyjścia nie będzie. Ten stan nasila się do granic perwersji hedonistycznej. Jedyńm sposobem uwolnienia się od męki staje się nadzieja śmierci.

Zbrodniarka ujawnia się i wykorzystuje sąd jako narzędzie do zadania sobie samobójczej śmierci. Ale czy w chwili podejmowania tej decyzji jest ona jeszcze zbrodniarką? Oczywiście nie w sensie jurystycznym.

Odpowiedzi dostarcza dalszy ciąg akcji, mianowicie scena egzekucji, kiedy burmistrzanka załamie się i będzie błagać o darowanie życia. Jest sprawą drugorzędną, czy załamanie się bohaterki potraktujemy jako recydywę małoduszności, czy jako załamanie się ideałów życiowych w obliczu śmierci, kiedy sam fakt życia wyda się burmistrzance najwyższą wartością, ponad dobrem i złem /"tak pięknie dokoła"/. Ważne jest to, że w scenie tej świat przedstawiony odsłania przed bohaterką swe jeszcze jedno oblicze, jako jeszcze jeden możliwy model istnienia. W odwiecznym szumie trzciny świat ukazuje się jako irracjonalna egzystencja, niepojęta w swej samobytności, a każda śmierć wydaje się w tym układzie absurdem, logicznym zgrzytem w alogicznej harmonii istnienia. Jest to koncepcja obca antologii chrześcijańskiej, bliższa może krążącym wówczas w Europie ideom bergsonizmu, ale tak samo daleka. Będzie o tym zaraz mowa.

Polisemantyczna pojemność symbolu trzciny obejmuje jeszcze inną koncepcję świata, mianowicie taką, w której brak jest pierwiastków spekulacji metafizycznej. Koncepcja ta znalazła swój artystyczny wyraz w konstrukcji czasoprzestrzeni estetycznej.

Konstrukcja tej czasoprzestrzeni jest skomplikowana. Współistnieją w niej różne elementy heterogenne, należące do różnych układów, nakładają się przy tym raz po raz na siebie i wywołują efekt artystyczny w postaci swoistego "migotania" tych elementów. Migotanie to ma źródło w interferencji dwóch typów czasoprzestrzeni: baśniowej, a więc metafizycznej w swej istocie, i naturalistycznej, euklidesowej.

Baśniowy charakter czasoprzestrzeni przejawia się w tym, że świat ukazany w tej konwencji może istnieć wszędzie i nie istnieć nigdzie, może też trwać zawsze i nie być nigdy. Ale to jeszcze nie wyczerpuje zagadnienia: czasoprzestrzeń baśniowa ma swoistą morfologię. Najlepiej pouczy o tym następujący przykład:

Spieszcie, śpieszcie, pachołkowie -
Co prędej, co prędej:
Przed trybunał zaprowadźcie
Widmo mojej nędzy!...

Pośpieszyli pachołkowie,
Przed sądy ją wiodą -
Na topielną śmierć skazano
Burmistrzanek młodą.

Szczególną funkcję pełni tu zdanie "pośpieszyli pachołkowie". Jak mówi Lichaczew, "w świadomości człowieka średnio-wiecznego świat jest podporządkowany jednolitemu, wszechogarniającemu, niepodzielnemu schematowi przestrzennemu, który zdaje się skracać wszystkie odległości i przy którym nie występują indywidualne punkty widzenia na ten czy inny przedmiot, lecz mamy do czynienia z nadziemskim jakby uświadomieniem go sobie. Jest to takie religijne wyniesienie ponad rzeczywistość, które pozwala ją widzieć nie tylko w ogromnym zasięgu, lecz także w znacznym pomniejszeniu".¹⁹

Otóż gdyby można było odnieść te uwagi do Pieśni o burmistrzance, wówczas zdanie "pośpieszyli pachołkowie" należałoby rozumieć jako zdanie skutkowe z eliptycznym wskaźnikiem zespolenia "więc". W tym wypadku magiczny charakter związku między wezwaniem, jakie kieruje burmistrzanka do nieobecnych pachołków, a ich reakcją, że "pośpieszyli", byłby niewątpliwym.

Ponieważ jednak nie ma absolutnej pewności, że w tekście istnieje eliptycznie skutkowy wskaźnik zespolenia "więc", przeto zdanie "pośpieszyli pachołkowie" można traktować jako środek stylizacji gwarowej, jako swego rodzaju licentia poetica na korzyść ludowego opowiadacza tej historii. Można wtedy przyjąć, że nie dba on o precyzję narracji, że miał na myśli mechaniczne następstwo zdarzeń w czasie, a nie ich metafizyczne powiązanie. W tej konwencji należy wspomniane zdanie traktować jako nieudolnie użyty przez opowiadacza bliskoznacznik zdania czasowego, na przykład: "wtedy to pośpieszyli pachołkowie". Oczywiście w takim wypadku przestrzeń magiczna może istnieć tylko na prawach iluzji narzu-

conej przez wspomniany zabieg stylizacyjny, udziwniający przestrzeń "realną".

Takie samo zjawisko zachodzi w scenie egzekucji dokonanej na burmistrzance:

Hej! tonęła burmistrzanka
Na wielkim jeziorze,
Widzi: ojciec zę ociera -
Mój Boże! Mój Boże!...

Żal jej życia się zrobiło -
Tak ładnie dokoła -
I na ojca rodzzonego
Żałośnie zawoła:

Ratujże mnie, ojcze drogi,
Wyciągnij swe dżonie,
Niechże córka twa rodzona
Tak marnie nie tonie!

Tońże do dna, córko moja,
Nieszczęsna, toń do dna,
Boć ty świata już bożego
Niegodna, niegodna!

Scena ta zostanie powtórzona jeszcze dwa razy z tą tylko różnicą, że tonąca burmistrzanka będzie w nich błagać kolejno najpierw siostrę, a potem matkę o ratunek. Struktura zdaniowa jednak pozostanie we wszystkich trzech scenach ta sama. W sumie obraz egzekucji tworzy trójczłonową strukturę paralelną, ale co innego godne jest w nim uwagi. Cały obraz zajmuje aż 22% całego tekstu. Znaczy to, że relacja o jednym tylko momencie akcji, w którym bohaterka pogrąży się w toni jeziora, zajmuje niemal 1/4 części tekstu. W obrazie egzekucji zatem nastąpiła dekompresja czasu zdarzeń, jego tak wielkie rozrzedzenie, jak gdyby ruch zdarzeń fabularnych w momencie pogrążenia się bohaterki w toni rozwijał się w nienaturalnie zwolnionym tempie. A więc tak, jak to może zdarzać się w czasoprzestrzeniach magicznych.

Tego rodzaju iluzja czytelnicza może jednak nie wystąpić, jeżeli przyjmiemy, że w obrazie egzekucji chodzi nie

o gospodarowanie czasem zdarzeń, a czasem narracji. Ludowy fabulator nie zna syntetycznych technik narracyjnych i posługuje się czasochłonnym paralelizmem ludowym. Iluzja zatem nienaturalnej dekompresji czasu zdarzeń bazyba efektem stylizacji, a nie rzekomego ukonstytuowania się czasoprzestrzeni magicznej. Taki sam zresztą chwyt stylistyczny występuje w ludowym pierwowzorze ballady Kasprowicza.

Oj, tonęła burmistrzanka - tonęła,
zobaczyła swą matkę - stanęła.²⁰

W sumie aż 4 razy będzie tak bohaterka pieśni ludowej "stawała", zależnie od tego, kogo z kolei błagać będzie o ratunek.

Omawiając przykładowo niektóre sensy motywu trzciny warto także zwrócić uwagę na niektóre jego funkcje. Więc przede wszystkim motyw ten pełni funkcję pejzażowego tła, a że powtarza się on zarówno w kwartynach, jak i we wtrętach na prawach refrenu, organizuje w ten sposób przestrzeń akustyczną utworu. Tę samą zresztą funkcję pełni motyw dzwonów.

Jednakże motyw trzciny pełni jeszcze jedną funkcję i to taką, której nie ma w motywie dzwonów. Mianowicie tajemnicza mowa trzciny stanowi projekcję stanów psychicznych człowieka rzutowanych na krajobraz, jest eksterioryzacją życia wewnętrznego bohaterki. Ze wszystkich postaci literackich w tym utworze ona i tylko ona słyszy i rozumie tajemniczą mowę trzciny i to tylko jeden raz w całym dziele, mianowicie w momencie zwrotnym akcji, kiedy dokona się w burmistrzance przełom wewnętrzny: "Szumiej trzcino, niech twe szumy idą w świat daleki" - i tak dalej. Inne postaci słyszą tylko szelest trzciny, ale nie słyszą jej mowy.

Motyw trzciny pełni jeszcze jedną i to bardzo ważną funkcję. Jak mówi Konrad Górski, "narrator rozwinię przed nami szeroko motyw wszechwiedzy szeleszczącej trzciny: była ona świadkiem różnych rzeczy, które działy się nad brzegiem jeziora. Jej szelest to jakiś rapsod śpiewany przez naturę o bolesnych lub zbrodniczych losach ludzkich".²¹

W ten sposób został sformułowany jeszcze jeden sens motywu trzciny - najbardziej ogólny i o najszerszym zakresie: jako symbol natury, jej odwiecznego porządku. Jest to przy tym sens metaforyczny, wywodzący się prawdopodobnie z romantycz-

nego naturyzmu, bliskiego koncepcjom Schellinga, według którego natura jest widomym duchem, a duch niewidomą naturą.

W tak pojętej naturze motyw trzcoiny pełni funkcję uniwersalistyczną: staje się analogonem kosmicznych "krajobrazów modernistycznych"²², jakimi parę lat przedtem Kasprowicz wypełniał swoje Hymny. Różnica jest ta, że w Hymnach motywy oceanów i pustyni, motywy gór i otchłani, motywy pejzaży ziemskich i pejzaży astronomicznych wypełniają psychosferę liryczną podmiotu mówiącego jako żywioły destrukcyjne jego "ja" i są narzędziami zagłady w ręku Boga - natomiast w Pieśni o burmistrzance natura ucieleśniona w motywie trzcoiny ma epicki status ontologiczny, egzystuje poza czasem ludzkim i wypełnia obiektywną "obiektywną" czasoprzestrzeń utworu jako continuum absolutne. Continuum to ma być autonomiczny i harmonijnie uporządkowany, Bóg zaś jest w tej naturze nieobecny i to w przedziwny sposób nieobecny. Nie jest to nieobecność absolutna, nie jest to także obecność zanegowana. Jest to stan pośredni. Pod tym względem balladowy świat przedstawiony w Pieśni o burmistrzance przypomina Europę XX wieku, o której Julian Benda swego czasu powiedział, że dla człowieka XX stulecia Bóg istnieje już tylko jako nieobecność.

Żeby przedstawić w motywie trzcoiny ponadczasowe trwanie natury, Kasprowicz posłużył się ciekawym zabiegiem artystycznym: zmienił w pewnym momencie akcji stylistyczną funkcję czasu gramatycznego w orzeczeniach. Raz mówi trzcina tak:

O tej biednej burmistrzance,
Co na brzegu siadła
I żałuje i narzeka,
Nieszczęsna, poblądła.

A drugi raz:

...o tej burmistrzance,
co na brzegu siada
Z potarganą u stóp rutą,
Żorująca, blada.

Pierwszy obraz ma formę opowiadania unaoczniającego. Orzeczenia "siadła", "żałuje", "narzeka" oznacza - czynności konkretne, jednorazowe, ograniczone w czasie. Obraz jest

tylko epizodem z życia bohaterki.

Drugi obraz ma formę opowiadania informacyjnego, utrzymanego w kategoriach iteratywno-duratywnych: jest to obraz wiecznego trwania natury, której egzemplifikacją jest wycinek pejzażu nad jeziorem, gdzie co pewien czas ukazuje się zjawia utopionej burmistrzanki. W tym obrazie orzeczenie "siada" oznacza to samo co forma - niezbyt zresztą szczęśliwa - "siaduje", od czasu do czasu siada. Rzecz przy tym znamienna: o ile orzeczenie z pierwszego obrazu: "żałuje", "narzeka" mają charakter czynnościowy, to ich semantyczny odpowiednik w drugim obrazie - mianowicie imiesłów "żorująca", wzmocniony jeszcze przymiotnikiem "blada" - podkreśla stan ponadczasowego trwania. Cała zresztą ballada Kasprowicza kończy się motywem ponadczasowości natury:

Szumię sobie, hej! o matce,
Która posza do dna
Za tą córką, choć ta córka
Świata już niegodna ...

I szumi tak na wieki ...

Nie jest to obraz świata zgodny z bergsonowską koncepcją natury,²³ ale też nie przylega do koncepcji chrześcijańskiej. I na tym polega synkretyzm światopoglądowy Pieśni o burmistrzance. Skrzyżowały się w niej różne, nawet sprzeczne prądy epoki. Jednym z przykładów jest koegzystencja modernistycznego naturalizmu, schopenhauerowskiego pesymizmu i nietzscheańskiej woli mocy w strukturze obu postaci kobiecych: bohaterki tytułowej i właściwej bohaterki, którą jest postać matki. Ma niewątpliwie Konrad Górski rację nazywając poemat *Salve Regina* "apoteozą" *charitas*, pojętej jako miłość zdolną do przebaczenia człowiekowi jego najgorszych upadków, miłość wyzbytą wszelkich znamion egoizmu, miłość odkupiająca przez cierpienie.²⁴ Ma także rację, kiedy mówi, że "Pieśń o burmistrzance w znamienny sposób przekłada na język ludowego podania nakaz miłości niosącej przebaczenie dla ludzkiego upadku".²⁵ Trzeba jeszcze dodać, że w długim szeregu postaci Kasprowicza burmistrzanka jest ogniwem przejściowym między dwiema biegunowo różnymi postaciami kobiet: to znaczy między

typem "jasnowłosej Ewy" - córki grzechu - a adresatką wierszy miłosnych z Księgi ubogich, która już osiągnęła harmonię wewnętrzną i spokój. W tej ewolucji widać wyraźne oddalenie się od koncepcji mizogistycznych, przy tym obojętne jest, czy ich źródła trzeba szukać w modernistycznej poetyce /np. wpływy Strindberga/, czy też w biografii samego Kasprowicza. Trzeba jednak jeszcze dodać i to, że w strukturze postaci Matki jest pewien element, który nie mieści się w przedstawionych tu schematach postaci kobiecych. Tym elementem jest modernistyczna odmiana dekadentyzmu przybierająca pozory nietzscheańskiej woli mocy. Odmiana ta ujawnia się w motywie samobójczej śmierci Matki. Jej czyn ujawnia nie tyle potęgę woli, ile bezsilne poczucie krzywdy, która rzuca w otchłanie nicości".²⁶ Zarysowuje się więc sytuacja taka sama jak w Snach o potędze Staffa: wola mocy okazuje się złudzeniem.

Elementy modernistycznego naturalizmu znajdują wyraz także w schopenhauerowskim zabarwieniu motywu miłości. Schopenhauer traktował miłość "jako metafizykę utrzymania gatunku, w której mężczyzna liczy się jedynie jako samiec, podczas gdy pragnąłby bezskutecznie liczyć się jako indywidualność równorzędna".²⁷ W świetle tej metafizyki staje się jasne, dlaczego w Pieśni o burmistrzance nie ma ani jednej wzmianki o jej kochanku. Postać ta była po prostu zbędna i ze względów kompozycyjnych, i czysto ideowych.

Pora na wnioski. Okres w twórczości Kasprowicza między powstaniem Hymnów a napisaniem Księgi ubogich może z dalszej perspektywy wydawać się swoistą pauzą między jednym wzlotem twórczym i drugim, jako okres wyciszenia talentu, szukającego drogi do wielkości w tworzeniu między innymi artystycznych miniatur. Oglądany jednak z bliska, okres ten okazuje się bardzo skomplikowany. W miniaturach tych bije podskórny nurt prądów epoki i konsekwentnie rozwija się cała problematyka rozwoju osobniczego poety. Owe miniatury zaś są po prostu arcydziełami. Zwrócił na to uwagę Konrad Górski, jednak okres ten wymaga dalszych studiów, gdyż zawiera jeszcze wiele problemów badawczych.

Przypisy

- ¹Na temat tej ballady napisał Konrad Górski studium, o którym Jan Józef Lipski powiedział, że "trafnie i bezbłędnie przedstawia zarówno ideę ballady, jak i sposób ekspozycji tej idei środkami artystycznymi". Stwierdzenie to należy uzupełnić uwagą, że szczególnie cenne prace stają się często impulsem dla czytelników do dalszych badań, zwłaszcza że Pieśń o burmistrzance należy do utworów tej rangi, że ich problematyka artystyczna jest zawsze otwarta. Tymi względami należy tłumaczyć tę próbę ponownego odczytania ballady. /Por.: Konrad Górski, Pieśń o burmistrzance, "Roczniki Humanistyczne, Lublin 1971, Z.1 - przedruk /w:/ Konrad Górski, Jan Kasprowicz, Studium, Warszawa 1977; Józef Lipski, Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1881-1906, Warszawa 1975/.
- ²Tekst wg: Jan Kasprowicz, Pieśń o burmistrzance /w:/ Wybór poezji, BN S.1, nr 120, /II wyd./, Wrocław 1973.
- ³W.Weintraub, Wyznaczniki stylu realistycznego, "Pam.Lit." 1961, z.2, s. 401.
- ⁴O ludowym pierwowzorze Pieśni o burmistrzance Kasprowicza mówi: Konrad Górski, Pieśń o burmistrzance. /w:/ Jan Kasprowicz. Studium, Warszawa 1977, s.28 i in.
- ⁵Por.: Cz.Zgorzelski, Ballada młodopolska, BN I, Nr 177, s. IX, XX.
- ⁶O schematach, figurach i matrycach fabularnych: K.Bartoszyński, O badaniu układów fabularnych, "Pam. Lit." 1976, z.1, s. 61 i in.
- ⁷Termin Konrada Górskiego.
- ⁸Konrad Górski, op.cit., s. 29.
- ⁹Por.: Al.Prochorow, Teoria prawdopodobieństwa w badaniach rytmu wiersza, "Pam.Lit.", 1970, z.3.
- ¹⁰Wg J.Marouzeau istotą nacechowania stylistycznego jest moment wyłoru.
- ¹¹O formułach inquit i pensat: P.Hultberg, Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta, Wrocław 1969, s. 56-58, 64-65, 118-129, 181-184.
- ¹²Stefan Kołaczkowski, Twórczość Jana Kasprowicza, Kraków 1934, s. 73.

- ¹³ St. Kołaczkowski, op.cit., s. 79.
- ¹⁴ G. Gazda, Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej. /w:/ Problemy Literatury Polskiej lat 1890-1932, Wrocław 1972, s. 384.
- ¹⁵ Cz. Zgorzelski, op.cit., s. LXVIII.
- ¹⁶ Tamże
- ¹⁷ J.J. Lipski, op.cit., s. 351.
- ¹⁸ Por.: S. Eile, Swiatopogląd powieści, Wrocław 1973, s. 16.
- ¹⁹ D.S. Lichaczew, Poetyka przestrzeni artystycznej, "Pam.Lit." 1976, z. 1, s.245.
- ²⁰ Wg: Konrad Górski, op.cit., s. 27.
- ²¹ Konrad Górski, op.cit., s. 29.
- ²² Por.: K. Wyka, Modernizm polski, Kraków 1959, s. 165-167.
- ²³ Nota bene bergsonizm był wówczas wspólną własnością epoki. *Matiere et memoire* ukazała się w 1896r., a *L'évolution creatrice* w 1907, potępiona zresztą w tym samym roku w encyklice *Pascendi dominici Gregoris*.
- ²⁴ Konrad Górski, Problematyka miłości, op.cit., s. 21.
- ²⁵ Tamże, s. 22.
- ²⁶ Jan Tuczyński, Schopenhauer a Młoda Polska, Gdańsk 1969, s. 79 i in.
- ²⁷ K. Wyka, op.cit., s. 52.

GEWAHLTE KUNSTMITTEL IN DER BALLADE "DAS LIED UBER
DIE BURGERMEISTERTOCHTER" VON JAN.KASPROWICZ

Zusammenfassung

Der Gegenstand dieser Arbeit sind gewählte Probleme betreffs Kunstmittel, welche in dem Lied "Pieśń o burmistrzance"/ "Das Lied über die Bürgermeistertochter"/ von Jan Kasprowicz im Bereich von Stil, Gattungstheorie und Semantik der literarischen Hauptmotive erscheinen. Die Abhandlung bespricht ästhetische Funktionen des Chiasmus, untersucht die Beziehungen zwischen bildlicher Darstellung und Symbolik, zeigt sowohl den Synkretismus der Kunstmittel, als auch den

ideologischen Synkretismus in der besprochenen Ballade, welcher ein Kreuzungsergebnis der literarischen Strömungen des Modernismus dargestellt.

LES MOYENS ARTISTIQUES CHOISIS DANS "LA CHANSON DE LA FILLE DU MAIRE" DE JAN KASPROWICZ

Resume

Le sujet du présent travail sont les problèmes choisie, concernant les moyens artistiques qui paraissent dans "La chanson de la fille du maire" de Jan Kasprowicz en matière du style, de la théorie des genres littéraires et de la sémantique des principaux motifs littéraires. La dissertation discute la fonction esthétique du chiasme, étudie les dépendances entre la technique de l'illustration et la symbolique, fait voir aussi bien le syncretisme des moyens artistiques que le syncretisme des moyens artistiques que le syncretisme d'idée dans la ballade en question, constituant le résultat du croisement des courants littéraires de l'époque de modernisme.