

UNIwersytet w Białymstoku
Wydział Filologiczny

EMILIA ŚWIDERSKA

BALLADYNA JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W ESTETYCZNYCH KONTEKSTACH EPOKI.
GENOLOGIA – KONCEPCJA PIĘKNA – IDEE

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Jarosława Ławskiego
w Katedrze Badań Filologicznych
„Wschód – Zachód”

BIAŁYSTOK 2017

Spis treści

WSTĘP	6
1. Geneza tematu.....	6
2. Porządek badań	11
3. Metodologia	15
ROZDZIAŁ I. ESTETYCZNA GENEZA DZIEŁA	22
I.1. Ariostyzm	22
I.2. Szekspiryzm	32
I.3. Homer	42
I.4. Pieśni religijne i Zygmunt Krasiński	44
ROZDZIAŁ II. GATUNEK. INTERPRETACJE. ESTETYKA	50
II.1. Gatunkowe przyporządkowania	50
II.1.1. Tragedia.....	52
II.1.2. Dramat.....	55
II.1.3. Baśń.....	58
II.1.4. Ballada.....	62
II.1.5. Epopeja.....	63
II.2. Główne linie interpretacyjne	65
II.3. Estetyczne komponenty tekstu (dotychczasowe ustalenia).....	75
II.3.1. Fantastyka i baśniowość.....	75
II.3.2. Tragizm	83
II.3.3. Ironia	88
II.3.3.1. Humoryzm romantyczny.....	88
II.3.3.2. Ironia tragiczna.....	89
II.3.3.3. Ironia romantyczna.....	91
II.3.4. Groteska	101
II.3.5. Sentymentalizm.....	104
II.3.6. Gotycyzm	108
ROZDZIAŁ III. ESTETYCZNE KOMPONENTY ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO. INSPIRACJE	110
III.1. Baśniowość	110
III.1.1. Baśniowość ludowa	111

III.1.2. Baśniowość literacka	120
III.1.3. Baśniowość orientalna	130
III.1.3.1. Róża i słowik	134
III.1.3.2. Orientalne wonności	139
III.1.3.3. Orientalna ociężałość	141
III.1.3.4. Niewierna kobieta	143
III.1.3.5. Przemiana.....	148
III.2. Fantastyka	151
III.2.1. Fantastyka baśniowa i demonologiczna	153
III.2.1.1. Motyw widma i pioruna.....	153
III.2.1.2. Goplana	157
III.2.1.3. Cudowny rekwizyt.....	161
III.2.1.4. Dychotomiczna struktura świata.....	165
III.2.2. Fantastyka w duchu szekspirowskim.....	168
III.2.3. Romantyczna fantasy	169
III.3. Gotycyzm.....	172
III.3.1. Zamek jako centrum	174
III.3.2. Sieć intryg, podstępu, pułapek	180
III.3.3. Miejsce zbrodni.....	182
III.3.4. Więzienie	184
III.3.5. Grobowiec.....	185
III.3.6. Świat Inności.....	189
III.3.7. Gotycki łotr	197
III.4. Estetyka Północy.....	203
III.4.1. Motyw burzy i piorunów	205
III.4.2. Motywy krwi, ran i broni	207
III.4.3. Północny pejzaż	210
III.4.4. Północny fatalizm	212
III.4.5. Romantyczny skald.....	216
III.5. Faustyzm	219
III.5.1. Złożony monolit.....	220
III.5.2. Faust na wspak.....	222
III.5.3. Kobiecość i świadomość.....	230
III.5.4. Pokusy Wyobraźni	233

III.6. „Ironiotragizm” jako struktura „ontologiczna”	237
III.6.1. Figura błędzenia.....	237
III.6.2. Motyw szaleństwa.....	248
III.6.3. Ironiczne struktury podmiotowe	250
III.6.4. Ironia o proveniencji ariostycznej.....	255
III.6.5. Ironia o proveniencji szekspirowskiej	256
III.6.6. Ironia romantyczna	259
III.7. Motywy biblijne	262
III.7.1. Motyw raj.....	264
III.7.2. Obraz ogrodu	266
III.7.3. Obraz lasu	268
III.7.4. Motyw kuszenia.....	270
III.7.5. Motyw upadku	272
III.7.6. Motyw wygnania	273
III.7.7. Motywy nowotestamentowe	274
ROZDZIAŁ IV. WIELOGATUNKOWA FORMA <i>BALLADYNY</i>	277
IV.1. Romantyczna arabeska	277
IV.2. Genologiczny projekt Słowackiego.....	284
ROZDZIAŁ V. CZŁOWIEK W <i>BALLADYNIE</i>	287
V.1. Kobieta.....	287
V.1.1. Wieloosobowy teatr <i>Balladyny</i>	287
V.1.1.1. Teatr ról.....	289
V.1.1.2. Teatr duszy.....	303
V.1.2. Zależniona <i>Balladyna</i>	309
V.1.2.1. Lęk duchowy.....	310
V.1.2.2. Lęk moralny	312
V.1.2.3. Lęk ontyczny.....	315
V.1.3. <i>Balladyna</i> z perspektywy jungizmu.....	318
V.2. Mężczyzna	327
V.3. Postacie z metaplanu fantastycznego.....	341
V.4. Poeta.....	348
V.5. Człowiek i kosmos.....	360

VI. ZAKOŃCZENIE	365
VI.1. „Ironiotragizm” raz jeszcze	366
VI.2. Wyobrażenia jako typ duchowości romantycznej	367
VI.3. Supremacja prawdy „ja” poety nad prawdą „historyka”	368
VI.4. Spojrzenie w lustro Innego	369
BIBLIOGRAFIA	373
SUMMARY	394

WSTĘP

1. Geneza tematu

„Co myślisz o *Balladynie*?” – indaguje Zygmunt Krasieński Konstantego Gaszyńskiego w liście z 19 października 1839 roku. I to pytanie, od powstania dramatu w 1834 roku i wydania go w Paryżu w 1839 roku, do dziś intryguje zarówno badaczy, jak i czytelników. Zdania na temat „uroczego sfinksa”¹ są podzielone – od niezwykle pochlebnych, pełnych zachwytów i uniesień nad strukturą tekstu, jego uroczą zawilnością formalno-estetyczną, po sądy bardzo krytyczne, pełne dezaprobaty zarówno dla kształtu dzieła, jak i jego warstwy światopoglądowej.

Do grona apologetów Słowackiego – artyści „ogromem poezji obdarzonego od niebios”² i jego *Balladyny* – zaliczyć można Zygmunta Krasieńskiego, „kochanego poetę ruin”³ (*B*, s. 2), któremu Słowacki dedykuje swoją „nową sztukę teatralną – niby tragedią”⁴. Autor *Irydiona* w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* podkreśla, że *Balladyna* to dzieło nowatorskie, „odziane szatą niepowседневnej piękności (...) na widnokresie polskim”⁵. Poeta, biorąc w obronę dramat nadgoplański, akcentuje jego nowatorstwo artystyczne. Krasieński, w przeciwieństwie do Stanisława Ropelewskiego, dostrzega prymarny zamysł estetyczny tragedii – ową „siłę tworzącą, czyli ciągłą mieszaninę tragiczności i komiczności”⁶. „Epopcja (...) sama z siebie żartująca, pryskająca na wszystkie strony fantasmagoria, ka-

¹ K. Kaszewski, *O „Balladynie” Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1877, t. I, s. 143: „Artystyczna dzielność tego utworu zachwyciła wszystkich, zagadkowość jego stała się dla wszystkich nieustannie drażniącym czynnikiem”; „(...) zamiast ubolewać i potępiać [Słowacki - E. Ś.], lepiej by uczynił sam napisawszy komentarz do tego uroczego sfinksa” – [podkr. E. Ś.].

² *Listy Zygmunta Krasieńskiego do Konstantego Gaszyńskiego*, Lwów 1882, t. I, nr listu 30, s. 80.

³ Wszystkie cytaty z *Balladyny* w niniejszej pracy podaję za: J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1976. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem *B* oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

⁴ J. Słowacki, *List do matki z 18 grudnia 1834 roku*, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 273.

⁵ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 136.

⁶ Tamże, s. 137. Zob. także: „Ta przemiana kameleńska, ta zdrada migów i przemigów, ta rozplyskiwość baniek tęczannych, słowem, cały *Balladyna* koloryt już sam w sobie stanowi formę, wiążącą tych światów różnicę, a te różnice zetknęły się z sobą rzeczywiście, ale nie z zewnętrznej rzeczywistości, tylko w wewnętrznej sumienia samego poety”.

pryśna, swawolna, a zawsze i ciągle przeciągająca, wijąca się w górę jak Goplana, by się roztopić i zniknąć⁷ – „wyradza się w ironią”⁸.

Ropelewski nierozumiejący ironicznego kodu *Balladyny*, jej strategii podwójnego oznaczania świata i ariostycznego rysu, zdobywa się w swojej anonimowej recenzji jedynie na ironiczne streszczenie dramatu. Wykpiwa w niej strukturę tragedii, która tragedią, według niego, nie jest. Zarzuca dziełu wtórność w stosunku do szekspirowskiego świata, brak związku logicznego zarówno między zdarzeniami, jak i poszczególnymi wypowiedziami bohaterów. Niedorzecznością nazywa „wplątanie świata nadzmysłowego w osnowę”⁹ tekstu: „zapewne wolno sztukmistrzowi wprowadzić w machinę poematu siły i figury spoza widzialnych krain, ale to być powinno w tym przesileniu dramatu, w tym nastrojeniu duszy głównej osoby, iżby sam widz lub czytelnik pojmował, a nawet koniecznie przypuszczał wdanie się tu władzy nadzmysłowej”¹⁰.

Jan Dobrzański z kolei, przeciwnie do Ropelewskiego, docenia kunszt artystyczny Słowackiego, który – jego zdaniem – bardzo umiejętnie łączy świat feeryczny z realistycznym oraz umiejętnie wyzyskuje szekspirowskie literackie uniwersum do zobrazowania pierwotnej epoki dziejów Polski¹¹ „w duchu fantazji gminnej”¹².

Wagi i znaczenia ironicznego *Epilogu* Ropelewski także nie pojmuje, skoro ogranicza swoje uwagi o tej strukturze podmiotowej do sformułowań typu: „grube pochlebstwo samemu sobie”¹³ czy „szkoła nieprawych dzieci Byrona, eksagerując błędy mistrza, zaczęła od apoteozy dumy, a skończyła na apoteozie własnej”¹⁴.

Pierwszy monografista Słowackiego, Antoni Małecki, nie negując tego, że *Balladynę* także „Szekspir (...) porodził w głowie Juliusza”¹⁵, podkreśla związek dramatu z *Odprawą posłów greckich* Jana Kochanowskiego, a za jego pośrednictwem z grecką tragedią. Podobieństwo tekstu romantycznego do tego renesansowego wybrzmiewa, zdaniem badacza, w „rytmie, tonie, w (...) nastroju ducha i lutni”¹⁶. I tak jak dramat grecki „mieści się cały

⁷ Z. Krasiński, *List do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 roku*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, dz. cyt., s. 111.

⁸ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137.

⁹ *Anonimowa recenzja S. Ropelewskiego o „Balladynie”*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, dz. cyt., s. 85.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 50.

¹² Zob. A. Małecki, *Słowacki i Krasiński*, w: *Od antyku do romantyzmu*, wybór i opracowanie J. Maślanka, Warszawa 1979, s. 278.

¹³ Tamże, s. 87.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ *List do Konstantego Gaszyńskiego z 19 października 1839 roku*, w: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 88.

¹⁶ A. Małecki, *Słowacki i Krasiński*, dz. cyt., s. 273.

w obrębie stosunków heroicznych, więc przedhistorycznych, bajecznych”¹⁷, tak ludowe podania stanowią fundament tragedii nadgoplańskiej. Dzięki niespożytkowanym „podaniom naszym mitycznym z punktu widzenia pokrewieństwa tychże ze sferą tragedii starożytnej trafił poeta nasz na kierunek praktyki poetyckiej, w którym wydatniej niż we wszystkim innym miała się odsłonić oryginalność genialnej jego fantazji”¹⁸.

Balladyna, „gdzie jest dziesięć tysięcy celów – i tyleż prawie narzędzi..., gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczki w kropelce wody zamknięte”¹⁹, od 178 lat prowokuje badaczy do odkrywania jej piękna, odkrywania kształtu świata przez „pryzma przepuszczonego i na tysięczne kolory rozbitego”²⁰. I choć Słowacki w liście dedykacyjnym aż trzykrotnie przywołuje patronat Ariosta, to Ropelewski i inni współcześni Słowackiemu znawcy literatury poza Zygmuntem Krasieńskim, Cyprianem Norwidem i Edwardem Dembowskiem nie rozumieją ani zasadności, ani celowości ironii ariostycznej. I taki stan rzeczy, wynikający z nieumiejętności odczytania znaczenia „kolosalnych figur” zespolonych z „wymoczkami zamkniętymi w kropelce wody”, utrzymuje się do czasów Młodej Polski.

Problematyczna okazuje się też przynależność gatunkowa *Balladyny*, do dziś budząca wątpliwości i prowokująca historyków literatury do toczenia wcale zacieklej sporów naukowych²¹. Jedni, zgodnie z sugestią samego autora tekstu, zwerbalizowaną w podtytułach, apologu i w listach do przyjaciół, widzą w *Balladynie* tragedię albo „niby tragedię”, baśń albo antybaśń, balladę albo antyballadę. Ta niejednoznaczność genologiczna pozwala na przypisywanie tekstowi różnych etykiet gatunkowych, takich jak: bajka, burleska, bufonada metafizyczna, ludowa przypowieść, legenda, romantyczna epopeja, komedia, dramat romantyczny czy dramat ironiczny.

Zagadnienie kwalifikacji gatunkowej tragedii nadgoplańskiej pozostaje zagadnieniem wciąż otwartym. Znamy literatury i badacze tekstu, podejmując próbę doprecyzowania zawłości genologicznej *Balladyny*, biorą pod uwagę tylko jedno kryterium: albo dominujący w tekście komponent estetyczny, albo sposób organizacji świata przedstawionego. Takie założenie już w punkcie wyjścia jest błędne, bowiem Juliusz Słowacki, unikając wyrazistości gatunkowej dzieła, sygnalizuje, że wielogatunkowa, arabeskowa forma

¹⁷ Tamże, s. 274.

¹⁸ A. Małeckie, *Słowacki i Krasieński*, dz. cyt., s. 275.

¹⁹ *List do Zygmunta Krasieńskiego z 3-4 lipca 1843 roku*, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. II, s. 11.

²⁰ *List do Zygmunta Gaszyńskiego z 22 maja 1839 roku*, dz. cyt., s. 419-420.

²¹ Zob. H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, dz. cyt. Autor przedstawia w swoim tekście ustalenia wielu badaczy i znawców literatury na temat przynależności genologicznej dzieła Słowackiego.

podporządkowana jest innym założeniom, co zostanie omówione w rozdziale *Wielogatunkowa forma „Balladyny”*.

Również pierwotne główne linie interpretacyjne tragedii w pięciu aktach podporządkowane są albo imperatywowi historiozoficznemu, albo kluczowi estetycznemu. Dopiero w latach 60. XX wieku wraz z pojawieniem się rozprawy Wiktora Weintrauba *„Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira* do głosu dochodzi inne spojrzenie na dzieło Słowackiego, to wybrzmiewające ironią. Badacz prowokuje gros czytelników i interpretatorów dzieła do „igraszki” z motywami, o którym mówił już dużo wcześniej Zygmunt Krasiński.

Dużym wyzwaniem jest też próba opisu estetycznego tekstu skupiającego w sobie różne, bardzo często wprost wykluczające się komponenty: komizm – tragizm, tragizm – ironia, sentymentalizm – gotycyzm, a także baśniowość i fantastyka. Ta estetyczna mozaika, zespolona z arabeskową formą genologiczną, sygnalizuje przecież różnorodność ontologiczną, także złożoność uniwersum – heterogenicznego, zmiennego i dynamicznego.

Podstawowy kontekst interpretacyjny rozprawy stanowią prace z zakresu historii literatury, teorii literatury, poetyki i psychologii dotyczące Słowackiego i jego twórczości. Duży wkład w podjęte przeze mnie badania wniosły monografie: Antoniego Małeckiego (*Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*) oraz Juliusza Kleinera (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*)²², w których autorzy omawiają genezę dzieła i wnikliwie analizują jego strukturę.

Ważny kontekst dla analiz *Balladyny* stanowi także *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oświetlająca literackie fascynacje poety oraz jego stosunek do własnej twórczości. Uzupełnieniem tej lektury są prace o charakterze biograficznym i monograficznym: Pawła Hertza *Portret Słowackiego*, Eugeniusza Sawrymowicza *Juliusz Słowacki*, Zbigniewa Sudolskiego *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Marii Dernałowicz *Juliusz Słowacki* oraz Aliny Kowalczykowej *Słowacki*²³. Dostarczają one podstawowej wiedzy o linii życia Słowackiego, znaczeniu miejsc, w których przebywał, o ich wpływie na kształtowanie się sylwetki twórczej i światopoglądu autora *Balladyny*. Wszystko to wpisane zostaje jeszcze w kontekst polskiego doświadczenia literackiego i historycznego XIX wieku, stanowiąc fundament do szerszych badań nad tragedią nadgoplańską.

²² A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 2, Lwów 1901 oraz J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-4, Kraków 2003.

²³ P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 1959; *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współudziale Stanisława Makowskiego i Zbigniewa Sudolskiego Wrocław 1960; E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973; Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1978, M. Dernałowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1981; A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994.

Szerokie tło rozważań o poetyce dramatu poety z Krzemieńca tworzy – pomimo upływu lat – tekst Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, w którym autor zalicza Słowackiego do kategorii twórców nastrojowo-lirycznych, obdarzonych niezwykłym darem „słyszenia barwnego”²⁴. Rozprawa ta wiele wnosi do zrozumienia istoty wyobraźni artystycznej autora *Beniowskiego*, kreującego poetyckie obrazy same w sobie będące już pojemną metaforą semantyczną, a dodatkowo jeszcze inkrustowane symboliką, powodują ich wieloznaczność. Badacz tłumaczy niezwykle asocjacje i transpozycje wrażeń odbijających wizje wewnętrzne, dalekie od świata rzeczywistego, bo zaczerpnięte przecież z poetyckiej, niedającej się niczym ujarzmić, imagineracji poety.

Za bardzo cenne muszą być również uznane teksty poświęcone ironii i jej różnym odcieniom w *Balladynie: Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych* Gizeli Reicher-Thonowej, wspomniana rozprawa Weintrauba, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem* Edwarda Csató, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* Janusza Skuczyńskiego, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego* Włodzimierza Próchnickiego, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka* oraz *Juliusz Słowacki „Balladyna”* Włodzimierza Szturca, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii* Jarosława Ławskiego, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwika Tiecka* Leszka Libery oraz *„Cudzy” język „Balladyny”. Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny czy Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego* Aleksandry Szwagrzyk²⁵.

Balladyna jest i – jak sędzę – pozostanie wyzwaniem badawczym, mimo że tekst ten doczekał się wielu ciekawych i wartościowych interpretacji. Zważywszy jednak na bogac-

²⁴ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965.

²⁵ Zob. G. Reicher-Thonowa, *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933; E. Csató, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: tegoż, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960; W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977; J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Toruń 1986; W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992 oraz *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. I, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001; J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, w: tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwika Tiecka*, Zielona Góra 2007; A. Szwagrzyk, *Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „Dociekania” 2012, nr 1(2) oraz A. Szwagrzyk „*Cudzy*” język „*Balladyny*”. *Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, „Podteksty” 2014, nr 1.

two poruszonej przez Słowackiego problematyki, kunsztowność tekstu, niejednorodność genologiczną, wielowymiarowość estetyczną, obrazowość, figuralność, symbolikę oraz oryginalną wizję uniwersum, warto po raz kolejny pochylić się nad arcydziełem, by wydobyc z niego jeden z „dziesięciu tysięcy celów” i „narzędzia”, za pomocą których genialny artysta opisuje „świat przez pryzma przepuszczony”. Warto uporządkować spostrzeżenia znawców literatury i teatru, badaczy przedmiotu, przypisując je do konkretnych kategorii związanych z teorią literatury, poetyką dzieła oraz ujęciem filozoficznym. Zwracając uwagę na estetyczną genezę utworu, gatunkowe kwalifikacje, dotychczasowe interpretacje tekstu oraz estetyczne komponenty utworu, skonfrontuję je z własnymi badaniami, z „gęstością” dramatu oraz bogactwem zastosowanych zabiegów literackich. Szczególną uwagę zwrócę na estetyczne komponenty świata przedstawionego *Balladyny* oraz obraz człowieka i kosmosu, także w kontekście zaniedbanych badawczo i interpretacyjnie podmiotowych struktur dramatu, czyli prefacji i *Epilogu*.

2. Porządek badań

Badania nad *Balladyną* rozpoczniemy od kwestii estetycznej genezy utworu. O ile bowiem w imponującej literaturze przedmiotu zagadnieniu szekspiryzmu poświęcono dużo miejsca, o tyle ariostyzm potraktowano dość zdawkowo. Nieoceniony w tej materii wydaje się szkic Zofii Szmydtowej *Ariostyczna droga Słowackiego*, otwierający przed badaczami szeroki zakres możliwości interpretacyjnych, pozwalających na określenie rodzaju relacji między autorem *Balladyny* i Ariostem.

Na istotne czynniki genetyczne wskazuje sam Słowacki w liście dedykacyjnym: Homer jako symbol poety i archetyp losu artysty, pieśni religijne („księża wtenczas śpiewali hymn do Najświętszej Panny – B, s. 6), osoba duchowego „kochanka” – Zygmunta Krasieńskiego oraz wspomniany już patronat Ariosta nad dramatem.

Przechodząc do zagadnień konstrukcyjnych utworu, podejmiemy próbę naszkicowania, a następnie rozstrzygnięcia, do jakich struktur genologicznych należy bądź tylko zbliżyć się *Balladyna*. Bowiem romantyczne, arabeskowe dzieło Słowackiego pozwala na wielogatunkową kwalifikację. Jest ono i dramatem ironicznym, i tragedią, i baśnią, i balladą, ale też antybaśnią i antyballadą. Jego złożona struktura staje się synonimem ontologicznej różnorodności i otwiera inną perspektywę oglądu genologicznego – nieograniczonego do analizowania jedynie kryteriów formalnych.

„Genologia jest tą dziedziną literaturoznawczych dociekań, której status wydaje się szczególnie problematyczny (niekiedy w ogóle kwestionuje się celowość, a nawet możliwość jej uprawiania)”²⁶. Wielorakość wyznaczników gatunkowych – kompozycyjnych, stylistycznych, wersyfikacyjnych i tematycznych – uniemożliwia więc jednoznaczne i kategoryczne przyporządkowanie *Balladyny*, co zdaje się sugerować sam Słowacki nazywający dzieło i tragedią, i „niby tragedią”, kształtujący je zgodnie z taksonomią baśniową i antybaśniową, balladową i antyballadową, dramatyczną, a nawet epopeiczną.

Genologia, będąc też rodzajem komunikacji, wyraża „pewną ideologię literatury, zakorzenioną w określonym postrzeganiu rzeczywistości”²⁷. Wykracza więc poza granice poetyki normatywnej, sytuując dzieło literackie na obrzeżach teorii i historii literatury. W Arystotelesowskim ujęciu myślenie genologiczne może również wizualizować przyjęte przez twórcę działania artystyczne, czemu Słowacki daje wyraz w *Balladynie* właśnie.

Ów poeta romantyczny, bezceremonialnie i instrumentalnie obchodzący się z kategoriami gatunkowymi, przekształca je w kategorie estetyczne, za pomocą których prezentuje obraz złożonego, dynamicznego kosmosu nadgoplańskiego. W takim ujęciu gatunek „staje się nacechowaną semantycznie i aksjologicznie kategorią interpretacyjną, reprezentującą pewną – podatną na różnorakie adaptacje i modyfikacje – potencję sensotwórczą. Nie współtworzy więc już swoistej *gramatyki* literatury, ale osiąga status bliższy zróżnicowanym historycznie konwencjom stylistycznym i estetycznym”²⁸.

Osobnym zagadnieniem są główne linie interpretacyjne tekstu wytyczone przez czytelników i badaczy od momentu jego ukazania się po współczesne analizy *Balladyny*. Czasowa rozpiętość ilustruje ich wieloaspektowość tematyczno-światopoglądową. Jedni, wydobywając wątki szekspirowskie, baśniowe czy ludowe, dopatrują się w utworze, idąc za Słowackim, kroniki bajecznych dziejów Polski. Inni kładą nacisk na polityczną wymowę dramatu, percypując go jako dzieło aluzyjne, mówiące – za pomocą płaszczyzny alegorycznej bądź historiozoficznej – o współczesnej autorowi epoce. Jeszcze inne spojrzenie prezentują ci, którzy postrzegają tekst jako ilustrację psychologii zbrodniarki.

Moja próba odczytania tragedii wynika z całościowego oglądu tekstu, który otwiera apolog z „ariostycznym uśmiechem” *Balladyny*, a wieńczy ironiczny *Epilog*. I ta pięcioaktowa część zamknięta ramą, ilustrując nadgoplańskie uniwersum z całą jego złożonością, stanowi nie lada wyzwanie interpretacyjne. Kosmos wykreowany przez Słowackiego, pul-

²⁶ G. Grochowski, *Pośmiertny tryumf genologii*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5, s. 100.

²⁷ G. Grochowski, dz. cyt., s. 100.

²⁸ Tamże, s. 105.

sujący dynamiką przeciwieństw, heterogenicznością estetyczną, unaocznia tajemnicę pięknego świata, podporządkowanego władzy demiurga-poety i Demiurga-Boga.

Bardzo ważną część pracy stanowią badania analityczne nad estetyką. Baśniowość, fantastyka, gotycyzm, estetyka Północy, faustyzm, ironia, tragizm oraz motywy biblijne współtworzą artystyczną fakturę *Balladyny*. Będąc źródłem inspiracji, stają się jednocześnie areną unaoczniającą podstawowe sensy dzieła rozumianego jako wielopoziomowa opowieść o człowieku i świecie, w którym zdarzenia dziejące się „tu i teraz” otwierają się na wieczność, na perspektywę transcendencji. Pojmowanego także jako opowieść o panteistycznej wizji kosmosu opalizującego sprzecznościami, jako opowieść o potrzebie „romantyzowania” i „poetyzowania” ludzkiej egzystencji.

Ów estetyczny – wielopoziomowy i wielopiętrowy – kontekst epoki w pewnym sensie organizuje przestrzenie problemowe, sponuje zakresy tematyczne, sytuuje tragedię nadgoplańską wobec tradycji, ilustruje skalę nasycenia dzieła intertekstualnymi nawiązaniami.

Pankreator świata przedstawionego, dokonując demontażu zastanego systemu estetyczno-genologicznego, podejmuje grę z rzeczywistym uniwersum, w którym obowiązuje ściśle określony model kultury. Poeta, posługując się elementami należącymi do innych utworów literackich czy też obrazami, motywami pochodzącymi z wielu europejskich mitów, symboli i systemów filozoficznych, akcentuje status i rangę ironisty romantycznego, wolnego i niezależnego kreatora myśli. Słowacki łączący tragizm z groteską, fantastykę z realizmem, Słowacki powołujący do istnienia hybrydę w formie gotycyzmu ubaśniowionego, wreszcie ujawniający w *Epilogu* iluzyjność wykreowanej rzeczywistości, prezentuje siebie jako architekta struktury synkretycznej. Jej piękno, wbrew opinii Ropelewskiego („W czym te kilkadziesiąt scen bez logicznego związku między sobą, bez względu na czas i miejscowość, bez poezji i bez stylu, bez historycznej prawdy, w czym ten dialog pełen niedorzeczności i krwi ma rozjaśniać dzieje Polski?”²⁹), tkwi w ekspresywnej nieokreśloności, w dysharmonii i pozornie wykluczających się dysonansach, a także w estetyce brzydoty.

Jeśli chodzi o poetykę dzieła, to wysunąć można już w tym miejscu hipotezę, że najsilniej uwidaczniającą się w nim kategorią estetyczną jest „ironiotragizm”, który traktuję jako strukturę „ontologiczną”³⁰. I jej podporządkowana zostanie duża część moich roz-

²⁹ Anonimowa recenzja S. Ropelewskiego o „*Balladynie*”, w: *Sądy współczesnych*, dz. cyt., s. 86.

³⁰ Słowacki tworzy oryginalny, arabeskowy, zironizowany „zromantyzowany” projekt *Bildung* – tragedię w pięciu aktach, którą w liście do matki nazywa „niby tragedią”. Burzy w niej utrwalone tradycją paradyg-

ważań. Ironiotragizm rozpatruję w kontekście wizji patchworkowego kosmosu nadgoplańskiego, zobrazowanego za pomocą polifonii genologiczno-estetycznej, ariostycznej kreacji świata przedstawionego, symbolicznych rekwizytów oraz polisemii językowej.

W ostatnim rozdziale przyjrę się koncepcji antropologicznej, jaka wyłania się z *Balladyny*. Problematykę ludzkiej egzystencji i możliwości twórczych człowieka stawia przecież Słowacki w centrum uwagi dramatu. Snując rozważania o człowieku jako istocie poszukującej prawdy o sobie i rozpoznającej się jako podmiot osobowy, szkicuje kreacje literackie dwóch bohaterów tragedii – Balladyny i Filona. Postacie te, w myśl filozoficznej antropologii romantyzmu, reprezentują byt jednostkowy³¹. Poeta przeciwstawia im koncepcję człowieka zwanego typem³², którego czytelną egzemplifikacją jest egzystencja Grabca, Pustelnika, Wdowy, Aliny, Kostryna czy Pustelnika. I te dwie, jakże różne koncepcje antropologiczne – dynamiczna, twórcza skonfrontowana ze statyczną, bierną – współistnieją w *Balladynie*, ilustrując prawdę o istocie ludzkiej i kosmosie, wpisana w ironiczny dramat Juliusza Słowackiego.

Analizując to zagadnienie, najwięcej uwagi poświęcę tytułowej postaci, która pojawia się na nadgoplańskiej scenie w kilku odsłonach. Czytelnik może bowiem rozpoznać w protagonistce „podmiot poznający”, Fausta na wspak, bohaterkę tragiczną, romantyczną heroinę, aktorkę i reżysera, anielsko-diabelską konstrukcję, złożony monolit, załknioną niewiastę oraz kobietę uciekającą przed własną kobiecością.

Kreacja Balladyny, a w jej tle także matki i siostry, wizerunki mężczyzn – Kirkora, Kostryna, Filona, Pustelnika oraz Grabca, obraz poety-pankreatora, ale też bohatera dramatu oraz postacie z metaplanu fantastycznego określają istotę człowieczeństwa. Autor *Balladyny*, kreśląc literacki wizerunek człowieka żyjącego w nadgoplańskiej przestrzeni, szkicuje także obraz uniwersum.

Dramat Słowackiego prezentuje koncepcję istoty ludzkiej, której artystycznym wyobrażeniem są: z jednej strony Filon i Skierka, z drugiej poeta – bohater *Balladyny*, ujaw-

maty estetyczne i genologiczne oraz sposoby opisywania świata. I, korzystając z zasobów tradycji w zakresie poetyckiego obrazowania, konsekwentnie komponuje wielogatunkową formę dramatyczną, która jest synonimem ontologicznej różnorodności oraz wypowiedzią teoretyczną w zakresie genologii i estetyki. Do opisu nadgoplańskiego uniwersum, w którym poeta zaszyfrowuje podwójność tragiczno-ironiczną, konieczne okazało się stworzenie i nazwanie nowej kategorii estetycznej, czyli „ironiotragizmu” rozumianego jako struktura „ontologiczna”.

³¹ Zob. I. Bittner, *Konceptualizacja człowieka – osoby w antropologii polskiego romantyzmu. Przekraczanie schematów heglizmu*, „Civitas Hominibus: rocznik filozoficzno-społeczny” 2008, nr 3, s. 26. Autor podkreśla, że antropofilozofia romantyzmu kładzie nacisk na problematykę ludzkiej egzystencji osobowej, waloryzuje w człowieku jego poczucie jednostkowej tożsamości, jego doświadczanie siebie samego i jego odpowiedzialności za to, kim się staje.

³² Tamże.

nijący swoją obecność w apologu i *Epilogu*, a także w pięciu aktach tragedii jako jej konstruktor. „Romantyzują” oni egzystencję, dopatrując się w tym, „co na pozór pospolite – wyższego sensu, w tym, co zwyczajne – tajemnicy, w tym, co znane – godności (Würde) tego, co nieznanego, w tym, co skończone – nieskończoności, w codzienności – cudowności”³³. Bohaterowie ci, reprezentujący różne wymiary i przestrzenie, cenią duchowe uniwersum, pojmują świat jako strukturę dynamiczną, percypują sztukę i przyrodę w kategoriach szyfru, który trzeba odkodować. Wreszcie – i sentymentalny pasterz, i baśniowy elf, i romantyczny pankreator mocą wyobraźni potrafią wznieść się ponad to, co ziemskie i skończone.

3. Metodologia

W pierwszym rozdziale rozprawy podjęłam się opisanie estetycznej genezy dzieła ze zwróceniem uwagi na cztery czynniki genetyczne: 1) kontekst szekspirowsko-ariostyczny, 2) osobę Homera – ideału poety, 3) pieśni religijne, 4) postać Zygmunta Krasińskiego. Analizując źródła estetycznej inspiracji, o których jest mowa w badaniach naukowych nad *Balladyną*, przyjąłm podejście komparatystyczne³⁴. Moim celem w tym rozdziale jest między innymi ponowne skonfrontowanie *Balladyny* z *Orlandem szalonym* Ariosta i dramataми Szekspira – tymi, które stanowią podstawę do określania charakteru nawiązań, płaszczyzn zależności i sposobów afiliacji.

W drugim rozdziale przedstawiłam szczegółowe analizy i interpretacje *Balladyny* wiążące się z gatunkowymi przyporządkowaniami tego tekstu. W badaniach nad typologią i opisem struktury poszczególnych gatunków, współtworzących dzieło Słowackiego, skorzystałam z osiągnięć badań nad genologią romantycznego dramatu. W drugim i trzecim podrozdziale zaprezentowałam główne linie interpretacyjne oraz dotychczasowe ustalenia nas estetyką dzieła.

Do omówienia tego złożonego i zróżnicowanego zakresu tematycznego wykorzysta-

³³ S. Borzym, *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i Filozofia” 1998, z. 15, s. 41.

³⁴ Komparatystyka to dziedzina nauki o literaturze, obejmująca badania historycznoliterackie i krytycznoliterackie, które wykraczają poza granice jednego kraju i jednej literatury. A w szerszym sensie rozpatruje związki między literaturą a innymi dziedzinami sztuki – zob. Hasło: *Komparatystyka*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska, M. Rudkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Strzyżewski, Toruń-Warszawa 2016, s. 570. Natomiast Edward Kasperski napisał o niej, że opiera się na porównaniach, którym przyświecają cele poznawcze, mające odświeżyć w zestawionych ze sobą obiektach lub zjawiskach określone właściwości – zob. E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2008, s. 24-25. Na temat komparatystyki zob. również: L. Wiśniewska, *Między Bogiem a naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Bydgoszcz 2009; T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010.

łam elementy krytyki tematycznej. Metoda ta zakłada, że w dziele literackim występują pewne komponenty obrazowe, za pomocą których artysta słowa opisuje świat³⁵. Tak ujęty temat odnosi się do typowych dla danego pisarza zespołów obrazowych, powtarzających się w jego twórczości i – na tej podstawie – uznawanych przez badacza za ośrodkowy element wyobraźni poetyckiej twórcy:

Temat jest (...) takim ujęciem literackim, którego egzystencja nie ogranicza się do jednej wypowiedzi, należy do tradycji, żyje w historii i w jej toku nasiąka różnymi znaczeniami i pełni rozmaite funkcje.³⁶

Temat, według krytyki tematycznej, nie dotyczy więc tylko jednego tekstu literackiego, ale stanowi przekaz sposobu odczuwania, przeżywania, doświadczania oraz postrzegania świata, budowanego na kanwie szerszego zespołu wypowiedzi artysty. Dlatego też w jednym z podrozdziałów rozdziału trzeciego, prezentując gotycką tkankę z katalogiem elementów składających się na stereotyp gotycki, konfrontuję *Balladynę z Mindowem*. Celem zestawienia jest między innymi uchwycenie zespołu wyobrażeń charakterystycznych dla wyobraźni poetyckiej Słowackiego.

W trzecim rozdziale rozprawy korzystam z dociekań Gastona Bachelarda, który głównym obiektem własnej refleksji uczynił wyobraźnię³⁷. Rozwinięciem tych rozważań są metody wypracowane przez tak zwaną Szkołę Genewską. W obszarze jej zainteresowań jest także „analiza samego tekstu, literackich figur podmiotowej wyobraźni”³⁸. To właśnie w wyobraźni pojawia się pewien obraz poetycki.

W kontekście zagadnień poetyki i teorii literatury szczególnie istotny okazał się sposób obrazowania wykorzystany przez autora *Balladyny*. I w związku z nim uzasadnione jest określenie, jak rozumiane będą w tej pracy pojęcia, takie jak: metafora, symbol, konwencja, motyw i mit. One bowiem odgrywają nadrzędną rolę w badawczym procesie analizowania estetycznych komponentów świata przedstawionego dramatu.

Mówiąc o metaforze u Słowackiego, korzystam z myśli Hegla definiującego tę kategorię stylistyczną jako wyraz „dążenia, jak i władczej potęgi ducha i umysłu ludzkiego, który nie zadowala się tym, co prymitywne (...), lecz pragnie wznieść się ponad nie (...)

³⁵ Prekursor krytyki tematycznej, Gaston Bachelard, tematem uczynił cztery żywioły kosmiczne, badacze tzw. Szkoły Genewskiej – Georges Poulet – przestrzeń i czas, Jean Starobinski – patrzenie jako czynność rejestrująca różne rodzaje doświadczeń ludzkich, natomiast Max Weber – obrazy z czasów dzieciństwa. Należący również do tej grupy badaczy Albert Béguin analizował wagę podświadomości oraz istotę marzenia, natomiast Marcel Raymond zajmował się symbolem.

³⁶ M. Głowiński, *Wprowadzenie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 176-177.

³⁷ Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

³⁸ M. P. Markowski, *Fenomenologia*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 95-96.

i łączyć dwoistość w jedność”³⁹. Również Schlegel przypisywał przerośniętą wartość ekspresji ducha, a nie pospolite znaczenie figury otwierającej sens dzieła. Rozumiał ją jako *signum* definiujące horyzont poznawczy „ja”⁴⁰. I w takim właśnie sensie metaforyczna wypowiedź funkcjonuje w *Balladynie*, ujawniając jednocześnie obecność nieskończonej głębi skrytej pod zmysłową formą świata.

Symbol jest „konstrukcją dwupoziomową, której sensy nie wyczerpują się na znaczeniu pierwszym, danym bezpośrednio, są zaś ukryte na poziomie drugim”⁴¹. I rzeczywiście autor tragedii nadgoplańskiej mnoży sensy dzieła, chroniąc je przed jednoznacznością, zaszyfrowuje jego treść, gdy odwołuje się chociażby do symboliki tęczy, pioruna, pawiego ogona, lasu, leśnej mogiły, jeziora, poszczególnych gatunków kwiatów czy drzew.

Konwencja literacka to kolejne fundamentalne pojęcie, niezwykle istotne ze względu na prezentowany w tej rozprawie materiał badawczy. Eklektyzm estetyczny, będący znakiem rozpoznawczym świata przedstawionego *Balladyny*, dotyczy też utrwalonego w praktyce artystycznej zespołu „norm określających charakter poszczególnych składników utworu, a także sposób ich organizowania w większe całości”⁴². Konwencje: baśniowa, balladowa, fantastyczna, groteskowa, sentymentalna, orientalna czy gotycka, wpisane w dzieło poety z Krzemieńca, pozwalają na identyfikację literackości tragedii, umożliwiając jej klasyfikację i wartościowanie. Zważywszy jednak na mnogość konwencji wykorzystanych w jednym tekście, warto zastanowić się też nad celowością ich zastosowania przez artystę.

Motyw, zgodnie z definicją słownikową, rozumiany jest jako „elementarna – dająca się analitycznie wyodrębnić – jednostka konstrukcyjna świata przedstawionego w utworze, jego składnik pierwiastkowy: zdarzenie, przedmiot, sytuacja, przeżycie”⁴³. Podlega on w dziele Słowackiego określonym zasadom kombinacji, na zasadzie współrzędności bądź hierarchicznego podporządkowania, tworząc zespoły wyższego rzędu, takie jak: postać, wątek, temat. Dwa motywy dominujące w tragedii – szaleństwa i *theatrum mundi* – organizują przecież całą strukturę dramatu, począwszy od kompozycji, a skończywszy na warstwie ideowej – zamkniętej wizji uniwersum i człowieka.

³⁹ Zob. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 515, 636-640.

⁴⁰ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992, s. 115.

⁴¹ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, Wrocław 2010, s. 547. Por. Zob. Hasło: *Symbol*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. II, red. J. Bachórz, G. Borkowska, M. Rudkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Strzyżewski, Toruń-Warszawa 2016, s. 592-594.

⁴² *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 261.

⁴³ Tamże, s. 325.

Słowacki w *Balladynie* sięga także po mity, między innymi nordyckie i słowiańskie, które – za pomocą paralel, analogii i parafraz – adaptuje do swojej koncepcji „rozsadzania mitu i wychodzenia poza ramy jego semantyki”⁴⁴. I tworząc postmityczny projekt Północ – Południe, partycypuje też w autokreowaniu mitu Słowackiego⁴⁵. Sankcjonują i legitymują go dwie struktury podmiotowe, czyli prefacja i *Epilog*, w których poeta prezentuje samego siebie za pomocą różnorodnych figur autoekspresji i autokreacji⁴⁶.

W czwartym rozdziale rozpatruję zagadnienie wielogatunkowej formy *Balladyny* i korzystając z osiągnięć badań nad genologią⁴⁷ – jednoznacznie rozstrzygających, do jakiego gatunku literackiego można zaliczyć *Balladynę* bądź też tych sygnalizujących, że dzieło Słowackiego jest utworem synkretycznym, trudnym do sklasyfikowania – proponuję rozwiązanie tego problemu badawczego. Naukowe opracowania uświadomiły mi, że „utarte nazewnictwo genologiczne (...) pozostaje w nieustannej interakcji z literacką produkcją i stanowi istotny segment kultury, wobec której każdy utwór z konieczności się sytuuje”⁴⁸. Okazuje się, że *Balladyna* nie da się zamknąć w normatywnych ramach genologii⁴⁹, bowiem świat uporządkowanych kategorii klasyfikacyjnych i struktura tragedii nadgoplańskiej wykluczają się. Jest natomiast dzieło Słowackiego metawypowiedzią teoretyczną w zakresie genologii⁵⁰. I jest też wielogatunkową formą, w której kwestie ontologiczne wychodzą na plan pierwszy.

⁴⁴ R. Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu Duchu” Juliusza Słowackiego*, Białystok 2013, s. 16.

⁴⁵ M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979. Autorka tej pracy myślenie Juliusza Słowackiego osadza w strukturze mitu.

O postmitycznej refleksji autora *Balladyny* pisze Renata Majewska w *Arkadii Północy*. Według badaczki, myślenie Słowackiego o micie wykracza poza to dziewiętnastowieczne, zwerbalizowane przez Schlegla, który traktował mitologię jako swego rodzaju *Einheit*, łączący mit, poezję, filozofię, religię i historię. Poeta z Krzemieńca, zdaniem Majewskiej, rozbija ów spłot.

⁴⁶ Zob. M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 268.

⁴⁷ Zob. A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 2, Lwów 1901; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, Lwów-Warszawa-Kraków 1923; E. Csató, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: tegoż, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960; W. Weintraub, „Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977; H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwika Tiecka*, Zielona Góra 2007; A. Szwaagrzyk, *Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „Dociekania” 2012, nr 1(2) oraz A. Szwaagrzyk „Cudzy” język „Balladyny”. *Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, „Podteksty” 2014, nr 1.

⁴⁸ W. Kalaga, *Genologia nomadyczna: gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4, s. 175-176.

⁴⁹ F. Schlegel w *Liście o powieści* także kwestionuje sztywne podziały gatunkowe. Zob. F. Schlegel, *List o powieści*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna, Warszawa 1975, s. 167-170.

⁵⁰ W. Kalaga w *Genologii nomadycznej* stwierdza, że tekst literacki może pełnić funkcję metawypowiedzi genologicznej, niezależnie od tego, w jakim stopniu obecny jest w nim element autoteliczny.

W ostatnim rozdziale pracy, poświęconym obrazowi człowieka i kosmosu w dramacie Słowackiego, wykorzystuję podejście hermeneutyczne, ale również odwołuję się do krytyki tematycznej i fenomenologii. Ważnym kontekstem moich rozważań jest filozofia przyrody Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga. Myśliciel ów, percypujący naturę w duchu panteistycznym, mówi o istnieniu wiecznego Ducha Absolutnego, który przekracza i materię, i jaźń. Jest bowiem absolutną tożsamością bytu realnego i idealnego, podmiotu i przedmiotu, natury i ducha⁵¹. Jego bezpośredni przejaw – przyroda – jako siła twórcza, dynamiczna i witalna, podlega nieustannej ewolucji. Filozof podkreśla też wielkie znaczenie organizmu jako najdoskonalszej eksterioryzacji, jaką może osiągnąć Absolut⁵². Organizm, według filozofa, istnieje dzięki symbiozie tego, co waniatyczne i tego, co stałe, nieprzemijające.

Juliusz Słowacki, opisujący leśny kompleks położony nad Gopłem w duchu zbliżonym do Schellingańskiego, prezentuje naturę jako samoorganizujący się, panwitalistyczny system z wieloma emanacjami Bytu Absolutnego. Każda z nich współtworzy uniwersum – dynamiczną strukturę, w której pierwiastek duchowy odgrywa rolę czynnika konsolidującego sprzeczne komponenty.

Aby opisać świat wewnętrzny siostry Aliny, jej złożoną osobowość i kobiecy sposób percypowania świata, pokusiłam się też – ale tylko jednorazowo i na początku moich badań nad *Balladyną* – o Jungowską „psychologię głębi”. Anima, Animus, kompleksy, nieświadomość indywidualna, nieświadomość zbiorowa (archetypy) to pojęcia określające rzeczywistość psychiczną człowieka. Dopełniają jej: myślenie i intuicja, ekstrawersja i introwersja, świadomość i podświadomość, materia i duch, obiektywność i subiektywność, oświetlając psychiczne bieguny wielowymiarowej osobowości Balladyny. Zważywszy na zagadnienie wielostronności ludzkiego doświadczenia w dramacie Słowackiego, jego arabeskową formę, założyłam, że to psychoanalityczne narzędzie badawcze usankcjonuje status świata przedstawionego tragedii, skonstruowanego przecież z dysonansowych wymiarów, tworzących jednak funkcjonalną i nowatorską całość.

Najważniejszym kontekstem rozprawy jest dziedzictwo myśli dwóch teoretyków wczesnego romantyzmu niemieckiego: Friedricha von Schlegla – uchodzącego za twórcę pojęcia „ironia romantyczna” oraz Novalisa. Z pism Schlegla zogniskowanych wokół te-

⁵¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1995; E. Gilson, T. Langan, A. A. Maurer, *Historia filozofii współczesnej od czasów Hegla do czasów najnowszych*, przeł. B. Chwedeńczuk i S. Zalewski, Warszawa 1979; R. Panasiuk, *Schelling*, Warszawa 1987;

⁵² Zob. E. Gilson, T. Langan, A. A. Maurer, *Historia filozofii współczesnej od czasów Hegla do czasów najnowszych*, dz. cyt., s. 31-36.

matyki teoretycznoliterackiej, estetycznej, metafizycznej i etycznej⁵³ wyłania się koncepcja uniwersum charakterystyczna dla antropologii romantycznej⁵⁴. W jej duchu prezentowany jest cały nadgoplański kosmos wraz z bohaterami – uczestnikami świata przedstawionego *Balladyny*. Słowacki widzi w dziele zminiaturyzowane uniwersum, które „tworzy się w zmienności przeciwieństw”⁵⁵. I częścią takiego dynamicznego świata jest człowiek predestynowany i zobligowany do kształtowania (*Bildung*)⁵⁶ siebie, łączenia antynomii⁵⁷ oraz kontemplowania kosmicznej całości, choć skonstruowanej z heterogenicznych elementów.

W *Balladynie* Słowacki powołuje do istnienia uniwersum, które opisuje za pomocą różnych estetyk, stylizacji, konwencji, motywów, ujęć symbolicznych i metaforycznych, a także form genologicznych. Poeta, grając dysonansami, prezentuje niejednorodny, dynamiczny i dychotomiczny kosmos, a zarazem jednorodny, statyczny i uporządkowany. Akcentuje więc wielowymiarowość bytu, różnorodność ontologiczną i interpretacyjną dzieła oraz permanentną kreację sensów i proces ich unicestwiania. Kreśląc taką wizję świata, wpisuje się – per analogiam – w założenia „poezji transcendentalnej” sformułowanej przez Schlegla i Novalisa⁵⁸.

Podstawą romantycznej teorii poezji, tej zrodzonej w kręgu jenajskich artystów, jest ironia romantyczna rozumiana jako metoda twórcza⁵⁹, jako narzędzie burzenia starego

⁵³ Zob. F. Schlegel, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009; F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, dz. cyt.

⁵⁴ Romantyczna antropologia akcentuje dysonansowy obraz człowieka, jego jednostkowy dramat tożsamości, wewnętrzne rozdwojenie. Zob. A. Witkowska, *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w: *Studia romantyczne*, pod red. M. Żmigrodzkiej poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów, Wrocław 1973, s. 161; A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002, s. 14-21; J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria III, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981, s. 65-107; M. Stanis, *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*, w: *Autokreacje pisarzy i czytelników*, red. P. Czaplinski, Z. Przychodniak, P. Śliwiński, Poznań 2004, s. 89-95.

⁵⁵ K. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2010, nr 3, s. 98.

⁵⁶ Fundamentalną kategorią w myśleniu Schlegla jest *Bildung*, termin definiowany w wymiarach antropologicznych, moralnych i estetycznych, określający status człowieka oraz format jego człowieczeństwa. Zob. K. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, dz. cyt., s. 101: „*Bildung* to nie tylko przekazywanie zasobu wiedzy ogólnej czy zawodowej. Obejmuje cały proces kształtowania charakteru, postawy moralnej młodego człowieka, jego wrastania w kulturę i dojrzewania do pełnienia różnorodnych ról społecznych”.

⁵⁷ Schlegel stwierdza: „jeśli ktoś ma zamiłowanie do Absolutu i nie może z niego ani na chwilę zrezygnować, to nie ma innego wyjścia, jak tylko zawsze sobie przeczyć i łączyć ze sobą skrajne bieguny. Zasada sprzeczności i tak jest nieuchronnie unieważniana. Pozostaje zatem tylko wybór, czy w związku z tym cierpieć, czy też uszlachetniać konieczność, podnosząc ją do rangi wolnego działania”. Zob. F. Schlegel, *Fragmety z Blüthenstaub*, w: tegoż, *Fragmety*, dz. cyt., s. 37.

⁵⁸ Zob. J. Ławski, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, Wrocław 2009, s. XXIX. Poezja transcendentalna „w jednym akcie stwarza nowe poetyckie światy i jednocześnie z tego tworzenia światów czyni temat refleksji i problem dzieła. Jest to poezja transcendentalna, albowiem pokazuje podmiotowe, a więc należące do *ja* artysty, warunki, umożliwiające kreację nowego świata poetyckiego”.

⁵⁹ Por. opinię Namowicza: „Przez ironię rozumiano zarówno stałą strukturę myślenia o literaturze, jak i zasadę tworzenia literatury. Uświadamiała ona w sposób szczególny tak mocno odczuwany przez romanty-

świata (estetycznego), ale też jako postawa twórcy podejmującego grę z tym światem za pośrednictwem dzieła⁶⁰. I Słowacki w *Balladynie* właśnie odwołuje się do ironii kreacyjnej spod znaku Ludovica Ariosta, Wiliama Shakespeare'a, nurtów ludycznych oraz Friedricha Schlegla, polegającej na intertekstualnej grze z wieloma tekstami, symbolami i toposami.

Ważnym kontekstem pracy jest też twórczość Ludwiga Tiecka – wybitnego przedstawiciela wczesnego romantyzmu w Niemczech, autora ironicznego *Kota w butach* (1797)⁶¹. I choć „próżno szukać u Słowackiego świadomych nawiązań do Tiecka”⁶², to jednak istnieje duże podobieństwo w sposobach kreowania świata przedstawionego w dziełach obu artystów. Mechanizmy ironii działają na płaszczyźnie ariostycznego ukształtowania tekstów, obejmują również strukturę genologiczną i wybrzmiewają w plastycznej formie kosmosu – sceny.

Należy na koniec zdecydowanie podkreślić, że do zaprezentowania *Balladyny* w estetycznych kontekstach epoki i do opisanie świata wyobrażeń Słowackiego, którego dokonują przy wykorzystaniu terminu „ironiotragizm”, nie da się zastosować jednej, uniwersalnej metody badawczej. Trzeba wykorzystać w tym celu wiele różnorodnych narzędzi, które razem prowadzą do metodologicznego synkretyzmu.

ków brak jedności świata, jego rozbicie.” – T. Namowicz, *Wstęp do Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. LVI.

⁶⁰ Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, dz. cyt., s. 134: „Ironia romantyczna wyznaczała przede wszystkim zupełnie nowe rozumienie i odczuwanie rzeczywistości. Wyrażając niezgodę na zastany świat i zastaną literaturę, twórcy romantyczni poszukiwali możliwości stwarzania współczesności na wzór literacki”.

⁶¹ *Kot w butach i Świat na opak* – znakomite komedie Tiecka w polskim przekładzie ukazały się dopiero w 2007 roku dzięki inicjatywie translatorskiej i wydawniczej Leszka Libery.

⁶² J. Ławski, *Ironia, romantyzm, nowoczesność*, w: *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice - komentarze – interpretacje*, red. E. Białek i G. Kowal, Wrocław 2011, s. 485. Badacz podkreśla, że Słowacki nie znał dobrze języka niemieckiego, nie czytał też *Kota w butach*. Miał natomiast wrodzoną zdolność do ironizowania, więc nie potrzebował teoretycznej podbudowy dla swoich dzieł – zob., s. 486.

ROZDZIAŁ I. ESTETYCZNA GENEZA DZIEŁA

Już w prefacji do *Balladyny* Juliusz Słowacki wymienia podstawowe czynniki genetyczne. Zwraca uwagę na postać Homera – „harfiarza z wyspy Scio” (*B*, s. 2) i „ariostyczne obłoki” (*B*, s. 6). Akcentuje znaczenie pieśni religijnych i, dedykując dzieło „poecie ruin”¹, podkreśla rolę Zygmunta Krasieńskiego – duchowego „kochanka”. Natomiast o korelacji tragedii nadgoplańskiej z dziełami Szekspira w liście dedykacyjnym nie wspomina, choć patronat autora *Makbeta* nad *Balladyną* jest oczywisty.

I.1. Ariostyzm

Zagadnienie estetycznej genezy *Balladyny* Juliusza Słowackiego jest – z jednej strony – przedsięwzięciem o tyle nieskomplikowanym, że sam autor wymienia w liście dedykacyjnym głównych patronów tekstu²; z drugiej – trudnym, bowiem ustalenie rodzaju reminiscencji i ich pochodnych to zadanie dość karkołomne. Badacze dzieła, które doczekało się miana „uroczego sfinksa”³, wspominają o afiliacjach *Balladyny* z *Malinami* Aleksandra Chodźki, *Śpiewającą kością* i *Piszczalką oskarżycielką* – powiastkami ludowymi, z komedią *Z chłopca król* Piotra Baryki oraz *Liliami* i *Świtezianką* Adama Mickiewicza⁴. Wymienione źródła artystycznej inspiracji nie są asumptem do toczenia burzliwych sporów historycznoliterackich, gdyż związek tragedii ze wspomnianymi dziełami jest oczywisty i niepodważalny⁵. Jednak pozostała mozaika motywów, symboli, aluzji i stylizacji przejętych z *Orlanda szalonego* Ariosta i dramatów Szekspira stanowi spore wyzwanie, któremu gros

¹ W literaturze doby romantyzmu motyw ruin zajmuje szczególne miejsce. „Ruinę postrzegano jako przynależącą jednocześnie do kultury i natury. Ruina tworzy nową całość, ale jest też fragmentem dawnego porządku. Unaocznia ogrom ludzkich dzieł, lecz również nieuniknioność przemijania oraz małość jednostki wobec przeszłości. Stanowi inspirację dla historiozofii, a także obiekt przeżycia estetycznego” – zob. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993. Celem rozprawy nie jest jednak analiza tego ciekawego zagadnienia.

² Ariosto, Szekspir, Sofokles i niewymienieni z nazwiska „poeci francuscy” – zob. J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. 4.

³ Zob. K. Kaszewski, *O Balladynie Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1877, t. I, s. 143.

⁴ Szczegółowo zagadnienie to omawia Juliusz Kleiner w dziele *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, Warszawa 1969. Z kolei Julian Krzyżanowski podkreśla, że *Balladyna* wyrasta z ballady *Maliny*, która zawiera zwrotki pieśniowe typu *Graj, pastuszku graj*. Wątek Chodźkowski wzbogaca autor o motywy pochodzenia ludowego tj. legenda o koronie Lecha czy Trzech Królach. Janusz Skuczyński oprócz *Malin*, *Świtezianki* i *Lilii* wspomina również o *Rybce* Mickiewicza jako o źródle literackim, z którego poeta zaczerpnął elementy etyki balladowej, dotyczącej kary ponoszonej przez istotę niewinną (w przypadku dzieła Słowackiego mowa o nienarodzonym dziecku *Balladyny*). Konrad Górski do wymienionych dzieł dodaje także *Świteziankę* Mickiewicza i *Dzikiemu myśliwca* Bürgera.

⁵ Badacze podkreślają, że wszelkie bezpośrednie cytaty czy ujęcia stylistyczne rozwijane są w *Balladynie* zgodnie z logiką nadgoplańskiej tragedii, czyli kreowanej według wizji Słowackiego.

znakomitych znawców przedmiotu próbowało i – nadal próbuje – sprostac. „A mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że po 150 latach [już 178 – E.Ś.] „*Balladyna*” spogląda z *ariostycznym uśmiechem* nie tylko w stronę bohaterów, ale i na te *nieprzewidziane owoce*, które zaszczepiła myśl interpretatorów”⁶.

Patronat Ariosta przywołuje sam Słowacki w apologu poprzedzającym balladę-baśń-tragedię⁷ i to aż trzykrotnie. Tym wyraźnym sugestiom interpretacyjnym ulegają znawcy literatury i teatru, doszukujący się podobieństw na różnych płaszczyznach między włoskim tekstem i dziełem poety z Krzemieńca⁸.

Szczególne znaczenie dla omawianego tematu ma znakomity szkic Zofii Szmydtowej pt. *Ariostyczna droga Słowackiego*. Autorka, odwołując się do nadgoplańskiej tragedii i – przede wszystkim – *Beniowskiego*, wymienia komponenty techniki ariostycznej: swobodną grę fantazji, baśniowe ujęcie cudowności, ironiczne odwracanie oczekiwanego następstwa zdarzeń, żartobliwy – mimo sporej dawki melancholii – stosunek poety do spraw ludzkich. Badaczka umiejętnie łączy wprowadzone przez artystę w apologu sformułowania: „ariostyczny uśmiech” i „ariostyczne obłoki” z metodą pisarską, przedstawiając zarazem wyborną egzemplifikację tekstową. Szmydtowa w sposób niezwykle przekonująco posługuje się paralelą, zderzając ze sobą świat wykreowany przez Słowackiego z tym Ariostycznym. Szkicując „lekkie, tęczowe (...) obłoki” (B, s. 6), eksplikuje, na czym polega istota dzieła „w rodzaju Ariosta” (B, s. 4). Kluczem do zrozumienia sedna strategii zastosowanej w *Orlandzie szalonym* jest „igraszkowanie”⁹ oraz literacki krajobraz feeryczny mieniący się barwami kaprysu, żartu, fantasmagorii¹⁰.

⁶ H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, dz. cyt., s. 86.

⁷ Tak o strukturze genologicznej *Balladyny* pisze Jarosław Ławski w tekście: *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, dz. cyt., s. 352.

⁸ Pomimo imponującej literatury przedmiotu poświęconej tragedii zagadnienie ariostyzmu – w przeciwieństwie do szekspiryzmu – zostało potraktowane dość zdawkowo, nie doczekało się ono pełnego, całościowego ujęcia. W tak ilościowo i jakościowo bogatej literaturze komentatorskiej trudno znaleźć dysertacje porządkujące to zagadnienie. Niezwykle istotne dla omawianego tematu są następujące teksty: Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4; K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, w: tegoż, *Z historii i teorii kultury*, Warszawa 1961; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1965; W. Kubacki, „*Balladyna*” – *baśń polityczna*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955; E. Csátó, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: tegoż, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960; S. Makowski, „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1981; J. Maciejewski „*Balladyna*”, czyli „*świat przez przyzma przepuszczony*”, w: tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.

⁹ Określenie użyte przez Z. Krasieńskiego – zob. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137.

¹⁰ Zob. Z. Krasieński, *List do Romana Zalewskiego z 13 maja 1840 r.*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, s.111: „Jest to najpiękniejszy midsummer-night’s dream, najprześliczniejsza epopeja, ale nie homeryczna, jak *Pan Tadeusz*, tylko *ariostowska* [podkr. – E.Ś.], sama z siebie żartująca, pryskająca na wszystkie strony fantasmagorią, kapryśna, swawolna, a zawsze i ciągle przeciągająca, wijąca się w górę jak Goplana, by się roztopić i zniknąć, aż ci, co patrzyli, a teraz już nie widzą nic, tęsknić muszą na zawsze!”.

Ariostyczność – podkreśla autorka rozprawy – polega na wirtuozerskim igraniu z bogactwem motywów, symboli i estetycznych tonów. To artystyczna zonglerka obrazami, cytatai, gatunkami literackimi, eksponująca nieograniczone możliwości kreacyjne autora dzieła¹¹. Słowacki w *Balladynie* wykazuje się zdolnością „komponowania, opartego zarówno na śmiałym kontrastowaniu (np. Goplana – Grabiec), jak na wiązaniu mitu, legendy, podania, baśni, anegdoty, facecji, gadki ludowej, satyry w bogaty splot poetycki”¹².

Eksperyment artystyczny, którym niewątpliwie jest tragedia dedykowana „poecie ruin”, zdobywa uznanie w jego oczach. Zygmunt Krasiński od razu pojmuje ową ariostyczność dramatu, o czym pisze w listach do przyjaciół¹³ oraz w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim*.

Autor *Irydiona* docenia wyrafinowaną formę utworu Słowackiego, rozumie intencje poety zamknięte w ramie kompozycyjnej tekstu, dostrzega „przewagę żywiołu podmiotowego nad przedmiotowym”¹⁴. W baśniowej przestrzeni, kreacjach postaci, zaskakujących kurtynach czasowych Krasiński widzi elementy ariostycznej metody twórczej. Swobodną grę fantazji zauważa już w ekspozycji utworu, czyli w apologu, następnie w akcji dramatycznej ariostycznie kumulującej w sobie między innymi tragiczność, komizm, humor, grozę, ironię, groteskę, a także w *Epilogu* enuncjującym nieograniczoną władzę artysty słowa nad stwarzanym światem.

Ignacy Matuszewski, młodopolski krytyk literacki, zestawia „manierę ironiczną”¹⁵ rozwiniętą przez Ariostą z poetycką szermierką werbalną autora *Mazepy*. Dostrzega ariostyczną ironię i w *Balladynie*, i w *Beniowskim*, rozumie jej zasadność i celowość – w przeciwieństwie do Ropelewskiego¹⁶. Modernistyczny znawca twórczości Słowackiego, mówiąc o recypowaniu motywów literackich przez twórcę *Balladyny*, konstatuje, że sposób

¹¹ Szmydtowa podaje w swoim artykule wiele przykładów na świadomy proces „ariostyzowania” w przebiegu akcji i kreowaniu baśniowego kolorytu. Podkreśla przy tym intencjonalność działań artystycznych: pomysłowość poety, jego oryginalność w kreowaniu nowego literackiego świata osnutego wokół ludowej tradycji.

¹² Z. Szmydtowa, dz. cyt., s. 386.

¹³ Zob. *List do Konstantego Gaszyńskiego z 19 października 1839 r.*, *List do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 r.* w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, dz. cyt., s. 88, 108-112.

¹⁴ Zob. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, dz. cyt., s. 98 – 120. Według autora, Słowacki jest krańcowym romantykiem, który podporządkowuje świat zewnętrzny głębinnej części własnej świadomości, to artysta, który nie odtwarza realiów, ale wchłania je w siebie, przefiltrowuje przez pryzmat wyobraźni i poetyckiej intuicji, a następnie prezentuje w nowej, niecodziennej szacie, pozbawionej wyraźnej łączności ze „światem”.

¹⁵ Korzystam z wyrażenia użytego przez Matuszewskiego – zob. tamże.

¹⁶ Stanisław Ropelewski i inni współcześni Słowackiemu znawcy – odbiorcy literatury, poza Zygmuntem Krasińskim, Cyprianem Norwidem i Edwardem Dembowskiem, nie zrozumieli struktury artystycznej *Balladyny*, ironicznej gry tekstami Szekspira czy Ariosta. I taki stan rzeczy utrzymywał się względnie długo, do Młodej Polski, kiedy podjęto się nowego, twórczego oglądu dzieła wieszczka.

ów jest przejawem „nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej”¹⁷ poety, który tworzy już inną symfonię, niezależną od Ariosta czy Szekspira, przefiltrowaną przez pryzmat kreacyjnej imaginacji: „Słowacki (...) czy to biorąc figurę bajeczną, czy typ stworzony przez innego poetę, nie troszczył się nigdy o tradycyjny koloryt i znaczenie postaci, lecz przerabiał ją całkowicie na swój sposób, pokrywając starą, popularną kanwę taką masą nowych dodatków i ornamentów, że charakter pierwowzoru przepadał pod nimi bez śladu”¹⁸.

Wyobraźnia mieszana, czyli efekt kontaminacji imaginacji plastycznej i rozlewnej¹⁹, charakteryzuje Juliusza Słowackiego, który kompiluje plastykę i muzykę, barwę i tony, światło i dźwięk, inkrustując nimi powoływane do istnienia indywidua ze świata pozaziemskiego oraz poetyckie obrazy. I tak jak Ariosto tworzy „cały legion prześlicznych postaci fantastycznych po to, żeby je podmuchał łagodnej epikurejskiej ironii rozwiązać w nicosć jak lśniąca bańkę mydlaną”²⁰, tak poeta z Krzemieńca odsuwa „od siebie rzeczywistość biczem ironii”²¹, bo czuje się szczęśliwy tylko pod „tęczową kopułą myśli”. I właśnie temu daje wyraz Słowacki w swojej *Balladynie*, która „wychodzi na świat (...) z ariostycznym uśmiechem” (*B*, s. 3), by smagać nim wszystkie spetryfikowane receptory smaku estetycznego odbiorców oryginalnego dzieła²².

Choć Szmydtową i Matuszewskiego dzieli spory dystans czasowy, to ich spostrzeżenia dotyczące ariostycznej techniki twórczej są bardzo zbieżne i niezwykle trafne. Autorka artykułu eksponuje zasadniczą rolę baśniowego kolorytu, niesamowitości, dziwności, cudowności w kreowaniu i rozwijaniu akcji dramatycznej „w rodzaju Ariosta” (*B*, s. 4) w *Balladynie* właśnie²³. Dużą wagę przywiązuje też do efektów wizualno – świetlnych

¹⁷ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 114.

¹⁸ Tamże, s. 225.

¹⁹ Podział ten omawiam za I. Matuszewskim, który pisząc o rodzajach wyobraźni twórczej, powołuje się na klasyfikację według francuskiego uczonego Th. Ribota (zob. I. Matuszewski, dz. cyt., s. 180).

²⁰ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 222.

²¹ Tamże.

²² Słowacki świadomy był zamieszania, jakie wywoła *Balladyna*, dlatego zwlekał z jej wydaniem. Swoje obawy co do recepcji dzieła przez czytelników i krytyków, przyzwyczajonych do obowiązującego tonu romantycznego, wyraził w liście do Eustachego Januskiewicza z 16 listopada 1838 roku: „Nie żądam ja wcale, abyś go [manuskrypt tragedii – E.Ś.] natychmiast drukował, bo to może za ciężko na księgarnię i drukarnię, ale niech u ciebie ten manuskrypt powoli oczekuje czasu, w którym bez żadnej straty będzie mógł być drukowany, a wtenczas weź go pod prasę z oszczędnością, bo choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odplacić..., a oryginalność sama tej tragedii i rodzaju, w którym jest napisana, może długo rozkupowi sprzeciwiać się będzie”.

²³ Szczególnie istotne są spostrzeżenia badaczki, która mówi, że świat fantastyczny w zasadniczym układzie postaci i ich stosunku do siebie wskazuje raczej na bliższy związek *Balladyny* ze *Snem nocy letniej* niż z *Orlandem szalonym*. Ariostyczna na pewno jest urozmaicona i bogata fabuła przesycona nie tylko fantastyką, cudownością, ale i groteską.

oraz motorycznych, dzięki którym poeta tworzy zjawiskowe tło, romantyczny pejzaż i kalejdoskopowe postacie fantastyczne.

Matuszewski stwierdza, że pod piórem Słowackiego rzeczywistość zmienia się w eteryczną mozaikę, a postacie, nawet te fantastyczne, zyskują wyraźny kontur. Nie jest to jednak tradycyjnie pojmowany kontur malarski, jednoznacznie określający daną postać – bohatera sztuki. „Konturowanie” odsyła, jak ujął to wybitny krytyk, do „nastroju”, czyli płomienia duchowego. Tym sposobem Słowacki jako typ artysty podmiotowego dowodzi w swoich dziełach, zwłaszcza w *Balladynie*, że „wnętrzna siła żywota” (B, s. 3) góruje nad światem przedstawionym utworu. Wykreowana rzeczywistość podlega władzy poety-demiurga, którym kieruje „instynkt poetyczny” (B, s. 3). Prymat swobodnej gry fantazji nad nadgoplańską przestrzenią potwierdza *Epilog*, co precyzyjnie ujmują w toku interpretacji i Matuszewski, i Szmydtowa. Oboje też pojmują, że Słowacki idąc traktem Ariosta – w zakresie metody twórczej – buduje świat z własnym systemem aksjologicznym, a ironicznie odwracając oczekiwane następstwa zdarzeń, nie imituje pomysłów wielkiego poprzednika, ale manifestuje „oryginalną sygnaturę twórcy”²⁴, który pisze dzieło z niezwykle rozbudowaną warstwą intertekstualną²⁵.

Filiacje literackie *Balladyny z Orlandem szalonym* są faktem niepodważalnym, podobnie jak oryginalność artystyczna tragedii nadgoplańskiej, pomimo licznych w niej odwołań do cudzego tekstu. Warto dodać, że romantyzm „uprawiał ze specjalnym upodobaniem aluzję literacką”²⁶, a różnego rodzaju parafrazy, parodie i tawestacje są zjawiskiem charakterystycznym dla epoki, w której żył i tworzył Juliusz Słowacki²⁷. Zatem autor *Be-atriks Cenci*, idąc tropem Ariosta, wpisuje się w obowiązującą w I połowie XIX wieku konwencję. Z aluzyjności czyni też środek artystycznego wyrazu, a poprzez niego wskazuje na wielką rolę tradycji, dorobek artystyczny i uniwersalizację pewnych metod twórczości literackiej oraz treści. Inną zgoła sprawą jest kierunek interpretacyjny, jaki temu faktowi wyznaczili historycy literatury, znawcy przedmiotu, omawiający i – często z wielkim zapalem – komentujący aliaż Słowackiego z Ariostem²⁸.

Według Stanisława Pigonia, ariostyczne wstawki przyczyniają się do dysharmonii tekstu, Piotr Chmielowski odbiera je jako rodzaj żartu, zdecydowanie nieudanego, nato-

²⁴ A. Kołos, *Balladyna, czyli zabawa w teksty. Odczytanie ponowoczesne*, „Dociekania” 2012, nr 1 (2), s. 39.

²⁵ Zob. tamże.

²⁶ K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, dz. cyt., s. 177.

²⁷ Zob. tamże. Górski wyjaśnia, na czym polega pojęcie oryginalności w romantyzmie: jest to twórcze związanie się artysty z tradycją literacką. Wszelkie filiacje badacz traktuje jako „przejaw świadomego nawiązania do cudzych pomysłów” po to, by wypełnić je nową treścią. Tym samym składa się poniekąd hołd twórcy, z którego dzieł czerpie się motywy, tematy, tropy – zob. tamże.

²⁸ Zob. tamże, s. 177-178.

miast Stanisław Windakiewicz wspomina o ariostyzmie jako o wyłącznie kwestii formalnej, nie omawiając jego znaczenia dla całej struktury estetycznej utworu. Więcej, dodaje, że poeta wyzyskał ariostyzm jako nowo odkryty rodzaj swobody artystycznej. Wszystkie te głosy mają charakter zdecydowanie pejoratywny, deprecjonujący. Takie stanowisko wynika raczej z niezrozumienia istoty *Balladyny*, na którą trzeba spoglądać całościowo, to znaczy uwzględniając jej wszystkie elementy kompozycyjne: apolog, pięć aktów i koniecznie *Epilog*.

Głosy badaczy pochylających się nad ariostyzmem *Balladyny* można podzielić na trzy grupy: te, które ignorują patronat włoskiego twórcy nad dziełem Słowackiego, mimo trzykrotnej wzmianki o nim w liście dedykacyjnym, te, które w toku niezwykle frapujących wywodów poświęconych innym zagadnieniom, nie deprecjonując zaanektowania przez wieszczka idei ariostycznej, jedynie o niej wspominają, oraz te, które kładą nacisk na wybrane elementy składowe ariostyzmu rozumianego jako technika pisarska, cecha poetyki Juliusza Słowackiego.

Metoda twórcza budowania świata literackiego wzorem autora *Orlanda szalonego* obejmuje następujące elementy: tworzenie urozmaiconych i bogatych fabuł przeszyconych fantastyką i groteską, łączenie płaszczyzny realistycznej z fantastyczną, żonglowanie wątkami i motywami literackimi oraz misterne, kunsztowne wiązanie ich, baśniowe ujęcie cudowności, ironiczne odwracanie oczekiwanego następstwa zdarzeń, swobodna gra twórczej fantazji artystycznej, ironia i jej pochodne – satyra, parodia, karykatura, groteska, humor²⁹.

Wymienionym komponentom przyglądają się (przyglądali się) badacze literatury analizujący *Balladynę* Słowackiego. Znaczący przedmiot, w zależności od tego, jaki problem eksponują w swoich tekstach poświęconych hiperballadzie³⁰, w mniejszym lub większym stopniu odnoszą się do patronatu Ariosta nad wybitnym dziełem poety z Krzemieńca. Stanisław Makowski, Edward Csató oraz Jarosław Maciejewski nie omijają w swoich dysertacjach traktu wyznaczonego przez renesansowego artystę słowa, opisują istotę tej techniki pisarskiej. Autor *Tęczy i świerzopów* z niezwykle pietyzmem, z dociekliwością typową dla filologa-badacza omawia relacje między *Balladyną* i *Orlandem szalonym*. Swobodny dobór niejednorodnych jakościowo wątków, momentami wykluczających się wza-

²⁹ Zob. S. Makowski, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, Warszawa 1987, s. 33-37. Według Szmydtowej, „ariostyczny uśmiech” przywołany w liście dedykacyjnym sam poeta wyjaśnia następująco: „ironiczne odwracanie oczekiwanego następstwa zdarzeń, jako żartobliwy mimo udziału melancholii stosunek do płątaniwy spraw ludzkich”. Zob. Z. Szmydtowa, dz. cyt., s. 363.

³⁰ Słowo użyte przez S. Makowskiego na określenie gatunku literackiego, jakim jest, według niego, *Balladyna*.

jemnie, bezceremonialność w budowaniu akcji dramatycznej, i granie – żonglowanie tymi wątkami oraz sposób konstruowania postaci (nonszalanckie zderzenie tragiczności i komiczności w kreacji jednego bohatera) podporządkowane zostaną nieograniczonym możliwościom twórczym autora dzieła, co potwierdza *Epilog*³¹. Słusznie więc Makowski stwierdza, że zakończenie *Balladyny* jest typowo ariostyczne, słusznie uwypukla wielką rolę ironii, wszechogarniającej ironii – głównego narzędzia w konstruowaniu świata przedstawionego³². Z kolei Csátó i Maciejewski kładą nacisk na predylekcję Słowackiego do kreowania urozmaiconych fantastyką fabuł oraz baśniowego krajobrazu. Autor *Szkiców o dramatach Słowackiego* podkreśla niezwykle rolę „ariostycznej kapryśności tragedii”³³, twórczej imaginacji poety „igrającej z przypadkami”³⁴.

Opracowaniem, które podejmuje analizowany temat, jest też „*Balladyna – baśń polityczna*” Wacława Kubackiego. W tekście Słowackiego badacz widzi ariostyczne dzieło o tendencji antyfeudalnej, którego mechanizmem ideowo-artystycznym jest parodia popularnych motywów rycersko – powieściowych³⁵. Filolog korelację dramatu nadgoplańskiego z *Orlandem szalonym* podporządkowuje założeniom ideologicznym, dlatego nie skupia się na zaprezentowaniu istotnych cech metody twórczej obu artystów: renesansowego i romantycznego. Swój wywód myślowy uzależnia od sformułowanej tezy, którą próbuje uargumentować. I w związku z tym Kubacki nawet w wyodrębnionych przez Słowackiego częściach kompozycyjnych (apologu i *Epilogu*) dostrzega ramę ariostyczno – romantyczną dla przedstawionej w *Balladynie* baśni politycznej³⁶. Części tragedii, które ją spinają, interpretuje inaczej niż większość historyków literatury odczytujących *Epilog* jako „autor-

³¹ Zob. S. Makowski, dz. cyt., s. 33-37.

³² Por. L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwika Tiecka*, Zielona Góra 2007. Badacz „ariostyczny uśmiech” rozumie jako sposób kreowania rzeczywistości literackiej, w której nad wszystkim panuje artysta, „kapryśny” artysta używający ironii. O ironii jako konstytutywnym elemencie ariostyzmu piszą również: E. Csátó, dz. cyt.; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* t. 2, dz. cyt.; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, dz. cyt.; J. Skuczyński, „*Balladyna, czyli „z chłopą król”*”, „Ruch Literacki” 1987, z. 2; J. Maślanka, „*Gorzkie dzieło Juliusza Słowackiego – „Balladyna”* w: *Arcydziela literatury polskiej: interpretacje*, t. I, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak – Krzywda, Rzeszów 1987.

³³ Csátó widzi ową kapryśność w toku akcji, kiedy odbiorca dzieła zasugerowany z jednej strony realizmem niektórych wątków, z drugiej urocą plastyką opisów, poddaje się artystycznej iluzji i zaczyna w nią wierzyć, zaczyna ją obiektywizować. Przede wszystkim jednak to poetycki kaprys tryumfuje w *Epilogu*. Po morale, tym bardzo podniosłym, autor funduje czytelnikowi kolejny – oburzający, kpiarski, ironiczny właśnie, niezwykle przewrotny – zob. E. Csátó, dz. cyt., s. 91-96.

³⁴ Tamże, s. 96. Autor nawiązuje do słów Kleinera: „Przypadek stale drwi z zamiarów i planów i stale jest zgubny. Przez tę stałość swego kierunku traci charakter przypadku, przechodzi w jakieś pesymistycznie sformułowane prawo świata”. I wchodzi z wybitnym znawcą twórczości Słowackiego w polemikę: przewrotnie pyta, czy na pewno Słowacki przypadek podnosi do rangi przeznaczenia. Być może to przeznaczenie posługuje się przypadkiem jako narzędziem? (s. 98-99).

³⁵ Zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 170.

³⁶ Tamże, s. 149.

ski sposób zakomunikowania czytelnikowi czy widzowi, że cała tragedia jest literacką fikcją, że jest tworem umownym, zbudowanym arbitralnie przez wszechmocnego kreatora, a jedną z podstawowych właściwości owego świata jest nieustanne, wzajemne demaskowanie się oraz dyskredytowanie występujących postaci i spraw³⁷. List dedykacyjny natomiast znawcy przedmiotu odczytują jako deklarację możliwości artysty, który stwarza i anihiluje, buduje i unicestwia „podług praw boskich” (*B*, s. 3), tymczasem Kubacki dostrzeka w nim romantycznego historyzmu³⁸.

Ornamentyka związana ze swobodną grą fantazji nie przemawia do autora *Pierwiosnków polskiego romantyzmu* potrzebującego pragmatycznych podstaw dla ariostycznych ram *Balladyny*. I dlatego włoski twórca renesansowy staje się dla Słowackiego, według badacza, „patronem realizmu, rodzimości i narodowości w poezji”³⁹, a swój patronat obejmuje nad osiǳ baśniową, epicko – rycerską i parodystyczną⁴⁰.

Wacław Kubacki z wielką determinacją próbuje udowodnić swoje tezy, wyłożyć je w sposób rzeczowy, merytoryczny. Nie mówi w tym kontekście, tak jak przywołani już badacze przedmiotu, o metodzie artystycznej, technicznym środku literackim. Wspomina wprawdzie o ariostycznym duchu unoszącym się nad światem fantastycznym *Balladyny*, ale zaraz dodaje, że poeta z Krzemieńca przekomponował ten formalny relikw epicki w stylu balladowym, nadał mu cechę rodzimości i ludowości, związał z przyrodą i owiał poezją⁴¹. Akcentując epicki charakter dzieła, zwraca uwagę na technikę zapowiadania akcji, czyli paralelizm epicko-dramatyczny, dygresję epicką oraz epizod epicki⁴². Te komponenty akcji dramatycznej konfrontuje z narracyjnym, epickim poematem Ariosta, wykazując w ten sposób patronat włoskiego twórcy nad dziełem polskiego romantyka.

Oś parodystyczna, tak przecież głęboko osadzona w fabule włoskiego eposu rycerskiego, ma również swoje miejsce w *Balladynie*: Słowacki przedstawia w krzywym zwierciadle wiele motywów fantastycznego romansu rycerskiego, chociażby historię cudownej korony czy rady mądrego Pustelnika. I choć wybitni znawcy literatury interpretują owe sparodiowane motywy przez pryzmat igraszki, zabawy, swobodnej i przekornej fantazji

³⁷ S. Makowski, dz. cyt., s. 22. Podobnie odczytują *Epilog* Csató, Skuczyński, Ławski i Libera.

³⁸ Pomimo wyraźnych sugestii interpretacyjnych: „Cienie już różne ludzi niebyłych [czyli takich, którzy nigdy nie istnieli w świecie realnym – E.Ś.] wyszły ze mgły przedstworzenia [to autor powołał ich do istnienia – E.Ś.] i otaczają mnie ciżbą gwarzącą”.

³⁹ W. Kubacki, dz. cyt., s. 175.

⁴⁰ Tamże, s. 155. Kubacki nazywa *Balladynę* baśnią polityczną osnutą wokół podań dziejowych.

⁴¹ Tamże, s. 164.

⁴² Zob. tamże, s. 159-160.

twórczej, wreszcie ironii romantycznej, to Kubacki – oczywiście – widzi w tragedii dedykowanej Krasińskiemu świadomą i celową parodię antyfeudalną⁴³.

Prymat autora nad stwarzanym światem, nad tworzywem literackim, supremacja artysty nad fabułą, czerpanie prawdziwej przyjemności z samego aktu tworzenia, wyższość literatury, poezji nad realiami, życiem – to kolejna odsłona „ariostycznego uśmiechu” zaprezentowana w naukowych rozprawach badaczy⁴⁴. „Lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki” (B, s. 6), naszkicowane „podług praw boskich” (B, s. 3), dopełniają istoty omawianego zagadnienia, bowiem tworzenie „w rodzaju Ariosta” (B, s. 4) to przede wszystkim żywioł nieskrępowanej niczym wyobraźni, swobodnie dobierającej wątki, motywy, teksty, obrazy, zgodnie z prawami fantastyki i baśni; tej imaginacji, która wyklucza przewidywany rozumem tok zdarzeń, imaginacji komplikującej, zaciemniającej tworzony obraz oraz działania bohaterów. Zabawianie ustawiczną grą poetyckiej fantazji, grą migotliwą, wytrącającą czytelnika ze schematów myślowo-fabularnych oraz autorski dystans wobec materii opowiedzianej w dziele literackim prowadzą do ariostycznych bram, zza których wychyla się ironia.

O grze przestrzeni w duchu ariostycznym pisze w swojej rozprawie Janusz Skuczyński⁴⁵, przywołując przykład zamku jako przestrzeni scenicznej i ironicznej jednocześnie. Skoro zamek zaprezentowany w „balladzie-baśni-tragedii”⁴⁶ raz jawi się jako średniowieczny, raz jako renesansowy, raz jako barokowy, to nie znaczy, że Słowacki był ignorantem nieposiadającym elementarnej wiedzy architektonicznej. Poeta zwraca w ten sposób uwagę na teatralność, na pewną umowność tego, co dzieje się nad Gopłem. Skuczyński, parafrazując Weintrauba, mówi o zabawie w teatr, podkreślając wielką rolę widowiska – spektaklu rozgrywającego się w obecności czytelnika. Widowiskowość przedstawionej fabuły demaskuje ironiczny *Epilog* – gra rodem z Ariosta, lekka, swobodna, ironiczna⁴⁷.

⁴³ Podobne sądy wyraża Edward Sawrymowicz, który w technice mieszania fantastyki z rzeczywistością i akcji prowadzonej w sposób kapryśny widzi sposób na parodiowanie feudalnej poezji rycerskiej, krytykę systemu feudalnego.

⁴⁴ Zob. K. Górski, dz. cyt., s. 188-189. Autor podaje przykłady anachronizmów (Filon przywołujący mitologiczne obrazy, burmistrz o nazwiskach Kurier i Pismo, humorystyczny *Epilog*), które – jego zdaniem – otwierają „szerokie pole dla aluzji literackiej w intencji satyrycznej”. Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 354-362.

⁴⁵ J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986.

⁴⁶ J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowywanie i ekspresja ironii*, dz. cyt., s. 352.

⁴⁷ Por. C. Norwid: „(...) do tragedii własnej stawiał zarazem Juliusz teatr, jakoby przenośny w okładkach, że tak rzekę, w książki schowany. Są tam dekoracje z liści rosami mokrych uwite – rzutami pstrego światła ozłacane – malin woni i konwalii pełne” – zob. *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*, Paryż 1861, s. 475; por. L. Libera, dz. cyt., s. 52. Libera również przypisuje *Balladynie* teatralny charakter, dostrzega w dziele topos *theatrum mundi*: tytułowa bohaterka, kobieta na

Według wielu badaczy, m.in. Weintrauba, Skuczyńskiego, Ławskiego, Libery elementem zasadniczym, organizującym całość, a jednocześnie rozluźniającym ciągłość akcji dramatycznej jest właśnie ironia w różnych odmianach, charakteryzująca również struktury narracyjne *Orlanda szalonego*: „opalizująca sieć ironicznego uśmiechu tak misternie osłania całość tekstu, tak niedostrzegalnie wnika w jego kompozycję, tak przelotnie nieraz zawisnie nad sytuacją, postacią i prostym na pozór opisem, to zewrze się zwrotem rzuconym jakby mimochodem – że słuchacz czy czytelnik (...) poddający się artystycznej iluzji (...), już w niej współuczestniczący (...), nagle oburzony niespodzianym zwrotem, wtrąconą uwagą, czuje, jak znika ten czar, który go uwodził, jak się nagle rozwiewa ten sen na jawie, któremu się poddawał, czuje, jakby prysła nagle bańka tęczowa ciągnąca ku sobie oczy, aby ustąpić miejsca innej, odmiennej w kolorach, a równie sugestywnej”⁴⁸.

Ariostyzm rozumiany jako metoda twórcza, stanowiący istotną cechę dramatu Słowackiego, zaprezentowany w poszczególnych wywodach naukowych explicite bądź implicite, pełni określone funkcje. Na bazie materiału historycznoliterackiego poświęconego *Balladynie* można określić powody, dla których, według badaczy, poeta odwołuje się do poematu włoskiego twórcy doby renesansu. Nawiązania do techniki pisarskiej Ariosta mają charakter:

- ideowy (rodzaj maski) – służy krytyce feudalizmu, wszelkich jego struktur⁴⁹, (Wacław Kubacki i Eugeniusz Sawrymowicz), demaskacji mitów romantycznych⁵⁰ (Stanisław Makowski), stanowi czytelną metaforę dla polskiej współczesności politycznej pierwszej połowy XIX wieku⁵¹ (Jarosław Maciejewski);
- światopoglądowy – przedstawienie opinii o skomplikowanym, pełnym dysonansów i paradoksów świecie, w którym egzystuje człowiek targany wątpliwościami, żyjący w strachu, rozdarty wewnątrz⁵² (Edward Csató);

niby. Twór literacki i uproszczony w swej sylwetce jak wycięta z drewna kukielka odłożona zostaje w kącie tak samo jak i inne marionetki w tym teatrze zlikwidowanym w końcu z woli autora”; S. Makowski, dz. cyt.

⁴⁸ R. Pollak, *Wstęp* do: L. Ariosto, *Orland szalony*, przeł. P. Kochanowski, Wrocław 1965, s. XXII-XXIII.

⁴⁹ Sawrymowicz twierdzi nawet, że cały przebieg tragedii wskazuje na to, „że zło tkwi w samym ustroju feudalnym, a nie w tym, kto w danej chwili zawładnął tronem”.

⁵⁰ Do tych mitów należą: poświęcenie jednostki dla wyższego celu, miłość od pierwszego wejrzenia, szczęśliwa przeszłość, cnotliwy lud, nieskazitelna natura. Według Makowskiego, Słowacki podważa jednoznaczność budowanej przez dotychczasową literaturę romantyczną wizji świata i człowieka.

⁵¹ Żonglowanie motywami, tematami, różnorodnymi estetykami to jedynie maska dla właściwej aluzyjnopolitycznej struktury dramatu: zaprezentowania dwóch postaw w dyskusjach na temat ludu i państwa. Poprzez działania Pustelnika i Kirkora miałby Słowacki charakteryzować obóz monarchistyczno-arystokratyczny, na antypodzie ideologicznej stać miałby tzw. obóz demokratyczny – zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 190-192.

⁵² Zob. E. Csató, dz. cyt., s. 91-101. Badacz, odwołując się do dwóch elementów strategii ariostowskiej – fantastyki i ironii, próbuje uzasadnić, że poprzez *Balladynę* Słowacki przedstawia pewien pogląd na świat, w którym „kapryśność” zobiektywizowana w toku akcji staje się częścią rzeczywistości (przeznaczenie po-

- artystyczny – manifestowanie autorskich możliwości, owej „wewnętrznej siły żywota”⁵³ (Wiktor Weintraub, Mieczysław Inglot, Stanisław Makowski, Janusz Skuczyński, Jarosław Ławski, Leszek Libera);
- metaliteracki⁵⁴ – list dedykacyjny traktowany jako wypowiedź teoretyczna na temat zasad rządzących *Balladyną*⁵⁵; igranie znanymi tematami, motywami, tekstami literackimi⁵⁶.

Zagadkowy „ariostyczny uśmiech”, pochwycony przez Juliusza Słowackiego, unosi się nad całym tekstem, i choć jest zakotwiczony w anachronizmach, baśniowości, tragiczności i komiczności, ironicznym odwracaniu oczekiwanego następstwa zdarzeń, wciąż prowokuje badaczy do kolejnych odczytań.

I.2. Szekspiryzm

Juliusz Słowacki – nieco przewrotnie – nie wspomina w liście dedykacyjnym o patronacie Szekspira nad *Balladyną*⁵⁷. Sugeruje w wypowiedzi, że tworząc tragedię, sięgał po cudze teksty, aż trzykrotnie przywołując Ariosta. Najważniejszym jednak materiałem wykorzystanym przez poetę w samej *Balladynie* są dramaty angielskiego twórcy – przede wszystkim *Król Lear*, *Makbet*, *Sen nocy letniej*, ale również *Burza*, *Jak wam się podoba* i *Ryszard III*⁵⁸.

sługuje się przypadkiem jako narzędziem?). Z kolei ironia, rozumiana nie tylko jako właściwość stylistyczna, ale również jako postawa filozoficzna twórcy, odsyła do zaprezentowania romantycznej wizji świata, w którym człowiek przeżywa „ból istnienia”.

⁵³ *Balladyna* – „faworytka”, w której poeta igrza tworzywem literackim, tworzy oryginalną literaturę z literatury, dowodzi wielkiego talentu artystycznego Słowackiego.

⁵⁴ Metaliteracki rozumiany dwojako (klasyfikację podają za: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 52, 304): 1. elementy autotematyczne ujawniające sekrety warsztatu pisarskiego; 2. utwory, w których wyeksponowany jest moment gry z innymi tekstami albo z konwencją (ostentacyjne naśladowanie, trawestowanie czy rozbijanie ujęć literackich – stylistycznych, kompozycyjnych, tematycznych, gatunkowych).

⁵⁵ „(...) stworzyło się w głowie poety podług praw boskich”; „(...) oto naśladowując francuskich poetów: powiem ci, że *Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta” – zob. J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. 3, 4.

⁵⁶ Patronat Ariosta zauważają wszyscy interpretujący dzieło, choć technikę wywiedzioną z *Orlanda szalonego*, a zaanektowaną przez Słowackiego oceniają różnie: dowodząc oryginalności poety z Krzemieńca, albo wręcz przeciwnie – posadzając go o epigonizm (podobnie oceniane są filiacje tragedii z dziełami Szekspira).

⁵⁷ W *Liście do matki z 18 grudnia 1834 r.* w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 273 pisze: „(...) Nie mogę tu dać Ci, kochana Mamo, wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatyckości w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira”.

⁵⁸ Badacze piszą przede wszystkim o filiacjach *Balladyny* z *Makbetem*, *Snem nocy letniej* i *Królem Learem*, Juliusz Kleiner, Wiktor Weintraub, Jarosław Ławski odwołują się również do pozostałych tekstów wymienionych w tekście głównym.

Zależnościami *Balladyny* od wymienionych dzieł zajmowali się ludzie współcześni Słowackiemu, a także krytycy i badacze późniejszych epok. Przypisywali poecie nietwórcze, bierne naśladowanie dawnych wzorców artystycznych i ich konwencjonalizowanie lub bronili sygnatury oryginalności artystycznej romantycznego mistrza słowa. Są to głosy bądź zdecydowanie deprecjonujące metodę twórczą autora *Beniowskiego*, bądź – wręcz przeciwnie – gloryfikujące niezwykłą pomysłowość poety nietworzącego przecież z niczego⁵⁹.

W II połowie XIX wieku pojawiają się pierwsze rozprawy zasobne w antytetyczne sądy na temat literackich zapożyczeń z Szekspira w *Balladynie*⁶⁰. Współcześni Słowackiemu nie przywiązują większej wagi do tej kwestii, jedynie o niej wzmiankując⁶¹, skupiają uwagę swoją i czytelników na kunszcie poetyckim dzieła⁶² bądź na eksplikowaniu przesłania tekstu⁶³.

Antoni Małecki, autor dwutomowej monografii poświęconej Juliuszowi Słowackiemu, jako pierwszy dość wnikliwie analizuje zależności między tragedią nadgoplańską a trzema dramataми angielskiego twórcy: *Snem nocy letniej*, *Makbetem* i *Królem Learem*. Badacz rozpatruje podobieństwa na poziomie konstrukcji scen, kreacji postaci, infiltracji wątku realistycznego z fantastycznym⁶⁴, analizuje podkład filozoficzny, czyli fatalizm

⁵⁹ Oryginalność w romantyzmie nie sprowadza się do oderwania od zasobów tradycji, lecz na kreatywnym związaniu się z nią, przetwarzaniu jej, wiązaniu w nowe konstelacje estetyczno-artystyczne.

⁶⁰ Zob. A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1-2, dz. cyt.; A. Bełcikowski, „*Balladyna*” Słowackiego, w: *Ze studiów nad literaturą polską*, Warszawa 1886; W. Nehring, *O kierunkach nowszej literatury polskiej*. „*Balladyna*” i „*Lilla Weneda*”, „*Biblioteka Warszawska*” 1883, t. 4; S. Tarnowski, *Dwa odczyty profesora hr. Tarnowskiego miane w Poznaniu dnia 4 i 6 stycznia 1881*, Poznań 1881; P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Kraków 1895;

⁶¹ Zygmunt Krasiński w liście do Gaszyńskiego z 20 listopada 1839 roku pisze: „Mógłbyś mu naśladowanie czasem dosłowne *Lady Makbeth* i *Króla Leara* zarzucić; ale ogólne pojęcie *Balladyny* jest zarazem fantastyczne niepodległe i konieczno-historyczne!”; Z listu do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 roku: „A ta sroga *Balladyna*, z czterech wierszy legendy gminnej wysnuta, *Królem Learem* i *Lady Macbeth* popchnięta, ta przejrzysta zbrodnia, zawierająca w sobie wszystkie błędy i cudne przymioty Polek”. Edward Dembowski też przywołuje koneksje *Balladyny* z dramataми Szekspira, ale nie mówi o nich w kategoriach przywary: „W *Balladynie* i w *Lilli Wenedzie* buja fantazja wieszczą w krainach fantazji i uroków, w krainach, jakie raz tylko w świecie poezji były pojawiające. Przypomnijcie sobie *Sen nocy letniej* i *Burzę* największego z geniuszów Albionu; nie jest-że to świat *Balladyny* (...)? Obaj twórcy nie oceniają wartości artystycznej *Balladyny* przez pryzmat reminiscencji szekspirowskich.

⁶² Krasiński pisze w liście do Załuskiego z 13 maja 1840 r.: „Jest to najpiękniejszy *midsummer-night's dream*, najprześlicniejsza epopeja, ale nie homeryczna, jak *Pan Tadeusz*, tylko ariostowska, sama z siebie żartująca, pryskająca na wszystkie strony fantasmagoria, kapryśna, swawolna, a zawsze i ciągle przeciągająca, wijąca się w górę jak Goplana, by się roztopić i zniknąć, aż ci, co patrzyli, a teraz już nie widzą nic, tęsknić muszą na zawsze!”.

⁶³ Cyprian Norwid odczytuje *Balladynę* jako alegorię narodową, a Jan Dobrzański interpretację swoją wywodzi z apologu i dopatruje się w tekście udanej próby odtworzenia pierwotnej epoki dziejów Polski w duchu ludowej fantazji.

⁶⁴ Korelacja scen fantastycznych z realistycznymi w *Balladynie*, według Małeckiego, wzorowana jest na *Śnie nocy letniej*. I w jednym tekście, i w drugim istoty fantastyczne mają istotny wpływ na sprawy ludzkie, są „sprężynami” akcji.

zbrodni oraz rolę anachronizmów w dziełach obu poetów. Z wielką precyzją omawia zapożyczenia z dramatów Szekspira, wymienia paralele między tekstami⁶⁵, akcentując prawo romantycznego twórcy do sięgania po zasoby tradycji literackiej. Fantastyczne reminiscencje ze *Snuny nocy letniej* w *Balladynie* bronią się, według badacza, ponieważ zyskują głębszy – tragiczny wymiar: „Zamiar Słowackiego, podłożony nawet fantastycznej części *Balladyny*, okazuje się nieskończenie więcej poważnym. Rezultat ostateczny współdziałania jego Goplany przyczynia się do tragicznego obrotu zdarzeń, pomimo że pozorna postać i jej samej i otaczających ją istot bez porównania rzucona jest poetyczniej, powiewniej i idealniej, niż szekspirowska Tytania albo Oberon i służebne ich elfy”⁶⁶.

Zapożyczenia z *Króla Leara* Małecki marginalizuje, bowiem dotyczą one, o ile nie są zupełnie przypadkowe, tylko zewnętrznych sytuacji. Poeta z Krzemieńca, zdaniem krytyka, przeobraża je, zakotwicza w nowej nadgoplańskiej rzeczywistości, tworząc zupełnie inne uniwersum literackie, rodzaj wariacji przeplatanej własnymi pomysłami, całkowicie niezawisłej od wzorca. I *Sen nocy letniej*, i *Król Lear* stanowią jedynie tworzywo, z którego Słowacki modeluje nową jakość artystyczną, podlegającą sile fantazji twórcy-demiurga⁶⁷.

Inaczej rzecz się ma z zależnościami od *Makbeta*, których, zdaniem Małeckiego, jest zbyt dużo. I choć badacz nie czyni Słowackiemu zarzutu z zaprezentowania bohaterki opętanej żądzą władzy i zgubnymi namiętnościami, choć rozumie, że fatalizm zbrodni to nie kalka z Szekspira, a jakaś prawda ogólna, wynikająca ze wspólnoty obserwacji, to jednak nie usprawiedliwia kopiowania pomysłu z konstruowaniem dwóch scen – skrytobójstwa i sceny uczt: „Tym ustępem rzeczywiście ubliżył sobie Słowacki!”⁶⁸ – konkluduje. Jeszcze dalej idzie w osądzaniu, gdy wymienia anachronizmy, jakie – wzorem Szekspira – autor *Balladyny* wprowadza do swojej tragedii: pomieszanie mitologii pogańskiej z chrześcijańską, Polski czasów Popiela z chrześcijańskimi symbolami i emblematami. „To jest przesada, która i prostaczkowi dając się czuć doraźnie, zmniejsza złudzenie tak niezbędne dziełu dramatycznemu. Należało koniecznie inaczej oddać to *chiaroscuro* dawnego stanu

⁶⁵ Zob. A. Małecki, dz. cyt., s. 165-168.

⁶⁶ A. Małecki, dz. cyt., s. 154.

⁶⁷ Por. J. Kleiner, *Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, dz. cyt., s. 84: „Kreacje Szekspirowskie nabierały zupełnie nowego życia w fantazji jego i niby postaci snu dostosowywały się do jego postulatów duchowych: całość była nawet wobec teatru Szekspira czymś nowym, była nowym oryginalnym typem dramatu”.

⁶⁸ A. Małecki, dz. cyt., s. 168.

i nowego porządku rzeczy, pochwyconych w pierwszej chwili przejścia jednego w drugie”⁶⁹.

Małecki, pomimo sformułowanych zarzutów pod adresem Słowackiego czerpiącego z dorobku Szekspira, nie odbiera mu miana artysty niezależnego, twórczego i oryginalnego w kreowaniu nowych bytów literackich. Zgoła inaczej na zagadnienie szekspiryzmu w *Balladynie* spogląda Stanisław Tarnowski. Utwór dedykowany „poecie ruin” nazywa „kopią” wybitnych dzieł angielskiego twórcy, a w nawiązaniu do pragnienia Słowackiego wyrażonego w liście do matki z 18 grudnia 1834 roku stwierdza: „*Balladyna* ani obok *Króla Leara* nigdy nie stanie, ani Królową Polską nie będzie – że nawet jako w fantastyczną legendę naród w nią nie uwierzy i nie przyjmie jej”⁷⁰. W jego przekonaniu tragedia nadgoplańska jest tekstem całkowicie nietrafionym, niespójnym, wewnątrznie sprzecznym już w samym założeniu: nie można restytuować przeszłości przedchrześcijańskiej, gdyż polska tradycja narodowa nie dysponuje wystarczającym materiałem badawczym uprawniającym do tak śmiałych planów. I, z dużą dozą kądziwości, Tarnowski dodaje, że w związku owym deficytem Słowacki impregnuje swój dramat motywami szekspirowskimi. Epigońska strategia jednak szkodzi całemu dziełu, bowiem Słowacki, zdaniem krytyka, nigdy nie wznie się na wyżyny doskonałości artystycznej autora *Hamleta*⁷¹.

Sądy Antoniego Małeckiego i Stanisława Tarnowskiego tworzą punkty odniesienia dla badaczy późniejszych epok, którzy „w trybie kontynuacji lub polemiki”⁷² nawiązują do ich spostrzeżeń interpretacyjnych⁷³. Wkład Małeckiego w zagadnienie szekspiryzmu w *Balladynie* Słowackiego jest nieoceniony, bowiem badacz, w przeciwieństwie do Tarnowskiego, który kładzie nacisk przede wszystkim na wartościowanie strategii twórczej poety, nazywa i wymienia płaszczyzny zależności tekstu artysty z Krzemieńca od wzorca. Dostrzega je w kreacji postaci, konstrukcji scen, przeplataniu się wątku realistycznego

⁶⁹ Tamże, s. 173. Kwestię anachronizmów bardzo dokładnie omawia Weintraub w swoim szkicu „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*.

⁷⁰ *Dwa odczyty*, dz. cyt., s. 7.

⁷¹ Por. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 57: „Chodzi Tarnowskiemu o to, że przemiany wewnętrzne bohaterki tytułowej zostały tylko naszkicowane, nie zaś szczegółowo odślonięte jak w *Makbecie*, inne zaś postacie są statyczne i pod względem charakterologicznym zbyt ubogie”.

⁷² Tamże, s. 59.

⁷³ Adam Belcikowski, historyk literatury, dramatopisarz i poeta, szekspirowskie reminiscencje wpisane w *Balladynę* traktuje w kategoriach twórczego naśladownictwa. Dla Stanisława Windakiewicza zależności od tekstów angielskiego twórcy są przykładem świadomego współzawodnictwa, Ignacy Matuszewski ocenia je jako eksperyment poetyczny, natomiast Józef Tretiak, wielbiciel twórczości Adama Mickiewicza, posądza Słowackiego o „bluszczowatość”, pokpiwa sobie nawet z poety, mówiąc, że uzurpuje sobie prawo do bycia „polskim Szekspirem”.

z fantastycznym. Wspomina także o fatalizmie zbrodni oraz o wpływie postaci nierzeczywistych na działania bohaterów „ziemskich”⁷⁴.

Interesującym głosem, z punktu widzenia niniejszej dysertacji, jest stanowisko Juliusza Kleinera, którzy korzystając z dorobku poprzedników, ustosunkowuje się do zapożyczeń z Szekspira w tragedii Słowackiego. Autor monografii nie analizuje poziomów zależności między tekstami, gdyż to zagadnienie poddaje próbie porządkowania Małecki, a Zahorski oraz Windakiewicz nazywają i analizują rodzaje nawiązań⁷⁵. Rozważa ich charakter względem dramatów angielskiego pisarza, wpisując się w zapoczątkowany w II połowie XIX wieku dwugłos wartościujący. Historyk literatury nie posądza Słowackiego o „bluszczowatość”, nie zarzuca mu działań mimetyzujących, rozumianych jako brak samokontroli artystycznej (choć nie wyklucza reminiscencji mimowolnych⁷⁶), mówi o świadomym, celowym i twórczym przekształcaniu motywów i wątków szekspirowskich: „Postacie i motywy szekspirowskie nabrały w jego fantazji życia samoistnego – i, jak postaci snu, dostosowywały się do mniej lub więcej uświadomionych postulatów poety. Ale chociaż wiele było nieświadomego tworzenia się w genezie dramatu, wątpić nie można, że krytyczny umysł Słowackiego zdawał sobie sprawę z istoty stosunku do Shakespeare’a, że nie była dlań *Balladyna* dziełem o mimowolnych reminiscencjach, ale w ogólnych zarysach celowym zużytkowaniem szekspirowskich dramatów tak samo, jak była celowym zużytkowaniem ballad polskich – i że stawiając utwór swój obok *Leary*, określał go tym samym jako kongenialne przetworzenie. Dotyczy to ogólnej koncepcji dzieła. Bo w szczególności reminiscencje mimowolne, nieświadome są bardzo prawdopodobne. Jest ich zaś sporo – aż zanadto wiele”⁷⁷.

⁷⁴ Do tych płaszczyzn zależności Jan Zahorski w rozprawie *Szekspir w Polsce (Wstęp w: Dzieła Szekspira pod redakcją H. Biegeleisena, t. 9, Lwów 1896)* dodaje jeszcze: tło niektórych scen (zwłaszcza burzy), poszczególne przenośnie i obrazy, fascynację postaciami demonicznymi. I – podobnie jak Tretiak czy Tarnowski – zarzuca Słowackiemu brak samokontroli artystycznej.

⁷⁵ Zob. J. Zahorski, dz. cyt.; S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910, s. 193, 196-197.

⁷⁶ Słusznie Górski zarzuca Kleinerowi sprzeczność logiczną: „Nie można jednocześnie dopatrywać się nieświadomego tworzenia i celowego zużytkowania motywów Szekspirowskich, bo to się wzajemnie wyłącza. Jeśli nawet pierwszy pomysł mógł zjawić się spontanicznie, pod sugestią dawnej lektury, to z chwilą zauważenia związku ze światem fikcji Szekspirowskiej autor musiał zdecydować się albo na zaniechanie czegoś, co nie było jego własne, albo na taką przeróbkę, żeby to nabrało cech oryginalności drogą przeciwstawienia się w jakiś sposób pierwowzorowi. Jeśli związek z tym pierwowzorem Słowacki podkreślał czasem, przejmując do swego dzieła nawet spopularyzowane wypowiedzi bohaterów Szekspira, to nie mamy co mówić o postaciach i sytuacjach przetwarzanych w podświadomości Słowackiego na podobieństwo wizji sennych, lecz tylko i wyłącznie o świadomym i celowym nawiązaniu do cudzego pomysłu dla wydobycia z niego innych możliwości. I to jest właśnie pewna forma aluzji literackiej, nie żadna podświadoma reminiscencja” – zob. K. Górski, dz. cyt., s. 183-184.

⁷⁷ J. Kleiner, dz. cyt., s. 29.

Stanowisko Kleinera, podkreślającego Słowackiego świadome „igraszkowanie” motywami szekspirowskimi, a próbuje większość badaczy w okresie dwudziestolecia międzywojennego⁷⁸ i w II połowie XX wieku⁷⁹. Różnice ogniskują się wokół literackich sposobów i celów nawiązywania do dzieł wybitnego angielskiego dramaturga, a nie samego charakteru zależności, bowiem ten został już określony. Gros znawców przedmiotu w tekstach publikowanych od lat 60. poprzedniego wieku po dziś zgodnie konstatuje, że Słowacki w sposób twórczy przetwarza wątki szekspirowskie i że świadomie nimi igra.

Autorem interpretującym *Balladynę* w poetyce artystycznej gry znanymi w tradycji literackiej motywami jest Wiktor Weintraub. Tekst badacza stanowi wnikliwe studium prezentujące platformy zależności tragedii nadgoplańskiej od dramatów Szekspira. Twórca *Od Reja do Boya* omawia owe afiliacje na płaszczyźnie: kreacji postaci, konstrukcji scen, budowy akcji, spłotu sytuacji, wpływu postaci fantastycznych na przebieg wydarzeń, poszczególnych przenośni, obrazów, a nawet powiedzeń⁸⁰ czy anachronizmów. Tym ostatnim poświęca bardzo dużo miejsca: „są nie tylko liczne, ale i jaskrawe, wprowadzone tak, aby były w oczy. Król Popiel, Gopło – zdawałoby się, że wiemy, gdzie jesteśmy: w scenie bajecznej, pogańskiej Polski. Bajeczna Polska ta jest, ale bynajmniej nie pogańska. Przeciwnie, jest ona mocno wrośnięta w obrzędowość chrześcijańską i poeta raz po raz nam o tym przypomina”⁸¹.

Przyrodnicze, geograficzne i historyczne „błędy chronologiczne” stanowią celowe nawiązanie przez Słowackiego do rysów poetyki Szekspira, który również od nich nie stroni w swoich dramatach⁸². Jednak – zauważa Weintraub – o ile anachronizmy w utworach angielskiego mistrza słowa sygnalizują jedynie fikcjonalność dzieła, o tyle w *Balladynie* chodzi o coś więcej: „(...) w porównaniu z Szekspirem Słowacki nie tylko je zwielokrotni, ale i skomplikuje. Anachronizmy Szekspira to rezultat zderzenia dwóch tylko rzeczywistości: elżbietańskiej Anglii i tego fikcyjnego świata, który sugeruje fabuła, jak w

⁷⁸ Zob. J. G. Pawlikowski, *Słowackiego „plagiat makbetowy”*, „Kurier Poznański” 1927, nr 284.

⁷⁹ Nie sposób wymienić wszystkich dzieł poświęconych zagadnieniu szekspiryzmu w *Balladynie* Słowackiego. Ograniczę się więc podania niektórych spośród bogatej literatury przedmiotu: W. Kubacki, dz. cyt.; E. Csató, dz. cyt.; K. Górski, dz. cyt.; J. Maciejewski, dz. cyt.; W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977; S. Makowski, dz. cyt.; J. Skuczyński, dz. cyt.; J. Ławski, dz. cyt.; L. Libera, dz. cyt.

⁸⁰ Głos Weintrauba w tym zakresie nie jest nowatorski, bowiem już Małecki, Zahorski, Windakiewicz i Kleiner wskazali na owe płaszczyzny odniesienia. Autor rozprawy jednak – w przeciwieństwie do wymienionych badaczy – omawia bardzo szczegółowo poszczególne zależności, podając przykłady z tekstów, zestawiając sytuacje czy wypowiedzi bohaterów. Tym samym dokumentuje kontekst szekspirowski obecny w *Balladynie* Słowackiego. Zob. W. Weintraub, dz. cyt., s. 207-211.

⁸¹ W. Weintraub, dz. cyt., s. 231.

⁸² Weintraub w swoim studium dokładnie omawia rodzaje anachronizmów, podaje przykłady, wyjaśnia ich sens w konfrontacji z dramatami Szekspira. Zob. s. 229-234.

jednym dramacie Rzym Juliusza Cezara, w innym baśniowa Iliria, w innym znowu – średniowieczna Anglia. Ile potocznych wyobrażeń o rzeczywistości kłóci się ze sobą w *Balladynie*? Pstry to świat, w którym słyszymy i o królu Popielu, i o Akteonie, i o skrzydłach husarskich, i o Panu Burmistrzu. (...) Są one niekiedy tak jaskrawe, iż nasuwają podejrzenie, że nonszalancja przechodziła tu w świadomą, zamierzoną *bylejakość*, że stała się czynnikiem stylizacji szekspirowskiej⁸³.

Słowackiego „zabawa w Szekspira” dotyczy komponentów estetycznych, wśród których Weintraub wymienia ostre kontrasty (groza – komizm, eteryczność – rubaszość), groteskę (np. królewska błazenada Grabca), ironię i aluzję, podkreślając, że jakości te służą stylizacji szekspirowskiej, pozwalającej na uwypuklenie pewnych właściwości wzorca oraz zdystansowanie się do niego. Według badacza, *Balladyna* – oryginalny i zuchwały eksperyment dramatyczny – „naśladuje i przedrzeźnia Szekspira nie tylko poprzez postaci i sytuacje, przypominające słynne Szekspirowskie pierwowzory, ale także poprzez procedury artystyczne, które krytyka romantyczna uznała za szczególnie charakterystyczne dla sztuki wielkiego elżbietańskiego dramaturga⁸⁴. Idąc tym tropem, autor *Rzeczy czarnoleckiej* kładzie szczególny nacisk na ironię stanowiącą klucz do zrozumienia szekspiryzmu w *Balladynie*. Metodą intensyfikacji i amplifikacji, drogą parodiowania, a nawet persyflażu⁸⁵ (łączenie grozy i burleski w scenie uczty, liczne i jaskrawe anachronizmy, niespójna akcja) Słowacki ma „prześcignąć Szekspira w szekspiryzmie⁸⁶”.

Skontaminowanie w jednym dziele heterogenicznych elementów estetycznych to strategia poetycka typowa dla dramaturgii elżbietańskiego twórcy. Podobnie czyni romantyczny mistrz z Krzemieńca, który multiplikując sytuacje przejęte z dramatów Szekspirow-

⁸³ W. Weintraub, dz. cyt., s. 240, 235. Badacz skupia swoją uwagę na roli anachronizmów w *Balladynie*, nie wnika w ich genezę. Temu zagadnieniu z kolei przygląda się Górski w tekście *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*: „ale cokolwiek powiedzielibyśmy o genezie Szekspirowskich anachronizmów, jedno jest pewne, że te z *Balladyny* wywodzą się z zupełnie innych źródeł. Pierwsza ich kategoria to typowe dla baśni ludowej i legend mieszanie ze sobą epok i ludzi z różnych epok. Skutkiem tego autor daje stylizację Polski przedhistorycznej w duchu stosunków państwowych i kulturalnych późnego średniowiecza. Ale jest druga kategoria anachronizmów podyktowana ariostycznym uśmiechem, otwierająca szerokie pole dla aluzji literackiej w intencji satyrycznej” – zob. K. Górski, dz. cyt., s. 188.

⁸⁴ W. Weintraub, dz. cyt., s. 239.

⁸⁵ Markiewicz kwestionuje te spostrzeżenia w interpretacji Weintrauba, które dotyczą rzekomego parodiowania techniki Szekspirowskiej. Natomiast Skuczyński traktuje gotową Szekspirowską materię literacką tak w płaszczyźnie fabularnej, jak i rozwiązań konstrukcyjnych jako egzemplifikację parodiowania pierwowzoru metodą intensyfikacji i amplifikacji, zgadzając się tym samym ze stanowiskiem Weintrauba.

⁸⁶ W. Weintraub, dz. cyt., s. 221. O szekspirowskim ekstrakcie – „hiperszekspiryzmie” – pisze Makowski, przywołując przykłady „rodzinnych podobieństw”. Odwołuje się nie tylko do *Króla Leara*, ale również do *Makbeta* i *Snu nocy letniej*. Podając przykład sceny uczty, jako typowej szekspirowskiej reminiscencji, wskazuje na literackie metody przejęte przez Słowackiego z dzieł elżbietańskiego dramaturga: zderzanie komizmu z tragizmem, hiperbolizowanie, przejawianie. Dodaje jednak, że autor *Balladyny* ową szekspirowską bazę wiąże w nowe ciągi fabularne, osadza w innym kontekście, tworząc oryginalny tekst, choć wyraźnie aluzyjny – zob. S. Makowski, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, dz. cyt., s. 28-32.

skich, ironicznie je przerysowuje, umieszcza w zaskakujących kontekstach, cały czas prowokując odbiorcę do konfrontowania *Balladyny* z tekstami autora *Burzy*. „A zatem zabawa w Szekspira. Elementy kalki nie są tu bynajmniej przykładem naiwnego naśladownictwa. (...) Mają identyfikować przedmiot zabawy. Jeśli Szekspir miał z ironicznym uśmiechem przejmować tradycyjne wątki, to ironią do kwadratu będzie takie ironiczne potraktowanie Szekspira, samego wielkiego Szekspira, tak jego postaci, jak i łatwo rozpoznawalnych sytuacji oraz najbardziej charakterystycznych procederów technicznych. Podkreśli ten ironiczny stosunek wszędzie przejawiająca się tendencja do szarży, przerysowania”⁸⁷ – konstatuje Weintraub.

O ironicznym konterfektach w *Balladynie* wspomina także Edward Csátó, który uważa, że motywy szekspirowskie wpisane w dzieło Słowackiego należy interpretować w duchu „ariostycznego uśmiechu”, przez pryzmat ironii romantycznej, rozumianej jako „transcendentalna bufonada”⁸⁸. Badacz proponuje zdystansowanie się do kategorii szekspirowskich, a nawet oderwanie się od nich po to, by z pewnej odległości usłyszeć właściwy ton wybrzmiewający z tragedii napisanej przez Słowackiego. I tylko wówczas elementy szekspirowskie, ułożone w innym, romantycznym kontekście, zaczną pełnić odmienne funkcje estetyczne. Prowokacyjne zespolenie pierwiastków tragiczno-komicznych w jednej scenie stanie się zrozumiałe w zderzeniu z *Epilogiem*, z którego można wyczytać, że cały świat przedstawiony jest kaprysem fantazji poety-demiurga tworzącego własne wariacje na podwalinach szekspirowskich. Własne, czyli umotywowane fikcją dramatyczną *Balladyny*, a nie *Makbeta* czy *Króla Leara*⁸⁹.

Kontekst szekspirowski, tak przecież reprezentatywny dla tekstu Słowackiego, w duchu ironii romantycznej interpretuje również Jarosław Ławski. Badacz mówi o „literacko-aluzyjno-ironicznej stylizacji, łączącej *język* dramatów Szekspira, dzieła Ariosta, inne jeszcze języki”⁹⁰. Autor *Ironii i mistyki* eksponuje „tragigroteskowy mord à la Szekspir na chłopie, co naprawdę na chwilę został władcą”⁹¹, by na tym exemplum wyjaśnić wszechwładzę ironii romantycznej w dziele Słowackiego, spożytkowanej do wyzyskania nowych

⁸⁷ W. Weintraub, dz. cyt., s. 240-241.

⁸⁸ Określenie użyte przez Schlegla, który uważał, że metafizyczne perspektywy otwiera ciągła gra tworzenia i niszczenia iluzji. Równocześnie znajdował w niej przejaw suwerennej wolności autora wobec świata jego fikcji.

⁸⁹ Csátó przeciwstawia szekspirowskie motywy tragiczne tym ukazany w *Balladynie*, które mają zupełnie inny ciężar gatunkowy. Nie są tragiczne w rozumieniu klasycznym, nie prowadzą do wewnętrznego oczyszczenia. Ich specyfikę wyjaśnia także ironiczny *Epilog*, w którym poeta puszcza perskie oko do odbiorców sztuki, eksplikując: to tylko świat poetyckiej fikcji. Por. L. Libera, dz. cyt., s. 17-20.

⁹⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 381.

⁹¹ Tamże, s. 360.

możliwości tkwiących w cudzych tekstach⁹². Karnawałową wersję mitu z *chłopa król* autor wpisuje zarówno w losy *Balladyny*, jak i *Grabca*, poddając go modyfikacjom i łącząc z szekspirowskim mordem. „Niezwykłość ujęcia Słowackiego wynika (...) z tego, że karnawałową strukturę mityczną groteskowego przedstawienia *świata na opak* wieńczy w przypadku *Grabca* szekspirowskim zabójstwem na serio, a w przypadku *Balladyny* balladowo-komediowym finałem, który zaraz poddaje ironicznemu komentarzowi. W mitycznie sparafrazowane losy chłopianki-królowej wpisuje Słowacki subwariant motywu: losy *Grabka*”⁹³.

Weintraub, Csató, Ławski interpretują szekspirowskie reminiscencje, ale także inne parantele w *Balladynie* jako twórczo-ironiczne przetworzenie odsłaniające konwencję „teatru w teatrze”. List dedykacyjny, pięć aktów oraz *Epilog* dopiero jako całość identyfikują istotę „niby tragedii”. W ironicznym finale Słowacki zdradza swoją obecność, podkreślając władzę poetycką, supremację artysty nad dziełem, nad kreowaną fikcją literacką⁹⁴.

Istotnym i bogatym źródłem odniesień literackich oraz kulturowych, niezbędnych do pełnego odbioru dzieła Słowackiego, jest studium Waława Kubackiego, który neguje jednostronne spojrzenie na *Balladynę* przez pryzmat reminiscencji szekspirowskich. Tam, gdzie większość badaczy literatury dostrzega paralele między tekstami Słowackiego i dramataми angielskiego autora, Kubacki doszukuje się wpływu ludowych podań bądź renesansowej epiki rycerskiej i sielanki oraz motywów będących wspólną własnością twórców odrodzenia⁹⁵. A jeśli już badacz zaakceptuje patronat Szekspira, to ogranicza go do osi

⁹² Badacz zwraca uwagę na ekwilibrystkę Słowackiego w operowaniu zasobami tradycji literackiej, wskazując na umiejętność kompilowania motywów wyzyskiwanych do utworzenia nowej i oryginalnej rzeczywistości literackiej, suwerennej: autor tragedii, wykorzystując wątki szekspirowskie i sowizdrzalskie, prezentuje „uniwersum zbrukanych rajów – pokalanych mitów narodowych, zdemitologizowanych pragnień i marzeń o szczęściu, które w chaotycznej świadomości nowożytnika mieszają, kontaminują i przeglądają się w sobie” – zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 362.

⁹³ J. Ławski, dz. cyt. s. 360.

⁹⁴ Podobne stanowisko zajmuje Konrad Górski, który widzi w *Balladynie* tekst utkany z aluzji literackich, tekst demaskujący „władztwo autora nad tworzywem, prymat artyzmu nad fabularną treścią, rozkoszowanie się przez poetę samym aktem tworzenia” (dz. cyt., s. 188-189). Dysertacja Górskiego jest kolejnym głosem interpretującym zagadnienie reminiscencji, również tych szekspirowskich, w dziele Słowackiego. Są one przykładem jednej z form aluzji literackiej – kształtowania dzieła w celu wyzyskania nowych możliwości tkwiących w cudzych, a powszechnie znanych utworach. Inne struktury wymienione w tej klasyfikacji to: przetwarzająca kontynuacja cudzego pomysłu oraz kształtowanie dzieła jako dokumentu polemiki literackiej z jakimś dziełem współczesnym.

⁹⁵ Zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 180: „Samo podobieństwo motywów nic jeszcze nie mówi o dziele. Decyduje ideowo-artystyczna funkcja tych motywów. Większość Szekspirowskich *tematów* i *reminiscencji* w *Balladynie* można uważać za świadome i celowe użycie renesansowych motywów w dziele o tendencji antyfeudalnej. (...) Stosunek Słowackiego do Szekspira, jak zresztą wszystkich postępowych romantyków do wielkiego dramaturga angielskiego, należy ujmować szerzej, w ramach rozwoju historyzmu i realizmu w literaturze mieszczańskiej od renesansu do romantyzmu”. Kubacki podkreśla, że świat fantastyczny *Balladyny* ma bogatą paralelę tak w *Śnie nocy letniej*, jak i w baśniowej literaturze powszechnej. Natomiast aktywność Chochli-

realistycznej i ludowej na dodatek tak pomyślanej, by służyła krytyce feudalizmu (podobnie zresztą Kubacki traktuje ariostyzm).

Zaskakująco zbieżne sądy prezentuje Eugeniusz Sawrymowicz, odczytujący teksty Szekspira jako dzieła typowo antyfeudalne. Według niego, Juliusz Słowacki przejmuje z dramaturgii angielskiego autora realistyczne widzenie rzeczywistości w zakresie charakteryzowania postaci⁹⁶ oraz motywacji psychologicznej (żądza władzy, która niszczy to, co w człowieku szlachetne), a całość podporządkowuje założeniom ideologicznym – krytyce ustroju feudalnego.

W naukowym oglądzie dzieł autorów badających strukturę *Balladyny* i jej związek z szekspiryzmem można doszukać się wielu punktów stycznych. Znaczący przedmiotem jednogłośnie podkreślają korelację tekstów elżbietańskiego dramaturga i polskiego romantyka. Płaszczyzny zależności, charakter nawiązań oraz sposoby afiliacji też nie są przyczyną burzliwych sporów interpretacyjnych, choć na tych poziomach można już wskazać spore różnice i cechy dystynktywne. Poważny rozdzźwięk pojawia się dopiero przy próbie zwerbalizowania celu przetworzeń, włączenia do dzieła własnych cudzych pomysłów, motywów, wątków, a nawet sparafrazowanych cytatów. Sprzeczne, wykluczające się głosy, można ująć w następujący ciąg:

- cel ideowy (rodzaj maski) – motywy szekspirowskie podporządkowane zostały krytyce feudalizmu (Wacław Kubacki, Eugeniusz Sawrymowicz);
- cel historiozoficzny – na podwalinach scen ukształtowanych po szekspirowsku autor formułuje historiozoficzne uogólnienia: tragiczna ironia losu (Maria Janion⁹⁷);
- cel estetyczno-artystyczny: demonstrowanie własnej wyższości poetyckiej (Stanisław Makowski), popis wirtuoza, strategia poetycka identyfikująca przedmiot zabawy w celu parodystycznym (Wiktor Weintraub), wariacje na temat Szekspira przeplatane własnymi pomysłami (Edward Csató, Leszek Libera), wyzyskanie nowych możliwości tkwiących w cudzych utworach poprzez parodie pierwowzoru

ka i Skierki pomyślana została według ludowych wyobrażeń przyrodniczych, co potwierdza, zdaniem badacza, ludowy poemat Lenartowicza *Błogosławiona*.

⁹⁶ *Balladyna*, jak Szekspirowska kreacja Makbeta, reprezentuje kategorię zbrodniczych władców feudalnych, niewolnych od wad, grzechów, pożądlivosti. Kostryn, z kolei, jest typem zdecydowanie negatywnym, jakich nie brakowało w ustroju feudalnym.

⁹⁷ Janion nie omawia zależności między tekstem Słowackiego i dramatami Szekspira, wspomina jedynie o jednej z filiacji – fatalizmie zbrodni: „Pozornie idzie po szekspirowsku drogą zbrodniczej namiętności władzy, ale scena końcowa przynosi fascynującą niespodziankę, zbrodnie zaś składają się nie tylko na jej dramat psychologiczny (...), ale również – dramat metafizyczny” – zob. M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 135. I następnie w oderwaniu już od piętna szekspirowskiego prezentuje własną interpretację świadomości *Balladyny*, która w finale dzieła urasta do miana bohaterki tragicznej (badaczka wchodzi w polemikę z Weintraubem mającym na ten temat zgoła odmienne zdanie).

(Konrad Górski, Janusz Skuczyński), swobodne przetwarzanie, rodzaj eksperymentu poetyckiego (Antoni Małnecki, Ignacy Matuszewski), manifestowanie „wnętrznej siły żywota”, ujawnianie mocy mistrza-ironisty władnego zdystansować się wobec stworzonej rzeczywistości nadgoplańskiej (Jarosław Ławski);

- cel metaliteracki – zaprezentowanie konwencji „teatru w teatrze, konwencji literatury w literaturze (Cyprian Norwid, Konrad Górski, Jarosław Ławski, Leszek Libera).

I.3. Homer

Fundamenty kulturowe romantyzmu wyznacza, obok tradycji biblijno-chrześcijańskiej, także antyk grecko-rzymski. Antyk zreinterpretowany w duchu nowych tendencji estetycznych i światopoglądowych. Romantycy przewartościowali bowiem hierarchię komponentów dziedzictwa antycznego, przedkładając „greckość” nad „łacińskość”⁹⁸, co uwidacznia się w opozycji: Homer – Wergiliusz.

„Miejsce Homera w romantycznej hermeneutyce kultury antycznej było wyjątkowe”⁹⁹, czemu daje wyraz Juliusz Słowacki w prefacji do *Balladyny*. „Stary i ślepy harfiarz z wyspy Scio”, identyfikowany przez badaczy z autorem *Iliady* i *Odysei*, gra i śpiewa wzburzonemu morzu, które pomylił z tłumem chcącym „pieśni rycerskich posłuchać” (*B*, s. 2). Rozżalony, nie doczekawszy się uznania dla swojego talentu, porzuca „harfę precz daleko od siebie” (*B*, s. 2) i zasmucony odchodzi – nie zauważywszy, iż „złote pieśni narzędzie” (*B*, s. 2), znajduje się przy jego stopach¹⁰⁰.

Ta plastyczna metafora opisuje status starożytnego artysty słowa i szerzej – tradycji antycznej w czasach romantyzmu według nowego, ponieważ zmodyfikowanego, paradygmatu. Posągowy Homer z apologu – symbol doskonałego poety, symbol sztuki starożytnej z jej ładem, harmonią, regularnością, symetrią – nie dostrzega, że „świat sprzecznościami stoi”¹⁰¹ i dlatego daje się ponieść fali smutku. Nie rozumie, że ideał piękna jest wartością

⁹⁸ Zob. Hasło: *Antyk*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, dz. cyt., s. 29-30.

⁹⁹ Tamże, s. 30.

¹⁰⁰ Por. E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973, s. 186-187: „Słowacki, o którym bez wielkiej przesady można powiedzieć, że na *Iliadzie* i *Odysei* uczył się czytać, kult dla starożytnej Grecji żywił od dzieciństwa: toteż z zachwytem oglądał miejsca związane na zawsze z imionami bohaterów Homera, bohaterów mitów greckich i historii starożytnej Grecji. Miejscowości te i ruiny zwiedzał jak coś ogromnie sobie bliskiego, a jego poetycka fantazja do głębi była poruszona widokiem znanym z lektury i z historii miejsc, które ożywiał teraz w swej wyobraźni wizjami dawno minionych wieków”.

¹⁰¹ Z. Krasieński, *List do J. Słowackiego z 18 czerwca 1841 roku*, dz. cyt., s. 466.

autoteliczną, nieograniczoną żadnymi kanonami czy spetryfikowanymi wzorcami. Natomiast Słowacki – na płaszczyźnie metaforycznej – przypieczętował jego istnienie, podnosząc porzuconą harfę i zapowiadając sztukę, w której spotkają się formy: „homeryczna”, „eschyłowska” i „ariostyczna”¹⁰².

Autor *Balladyny*, składając hołd Homerowi, tworzy – jakby powiedział Friedrich Schlegel – transcendentalną bufonadę, a w niej ironicznie gra z klasyczną formą: nawiązuje do niej i jednocześnie ją przełamuje¹⁰³. Pisze tragedię, w której „obraz ludzkiej egzystencji i dramatycznego uwikłania w historię”¹⁰⁴ podporządkowuje tonacji niepowagi. Zderza tragizm z komizmem, powagę z błazenadą, patos z trywialnością, realizm z fantastyką, baśniowość z gotycyzmem. Za pomocą takich dysonansowych komponentów estetycznych Słowacki dowodzi, że antyk „wciąż określa horyzont myślowy i estetyczny kolejnych okresów literackich, ale przestaje być dla człowieka XIX wieku modelem do bezpośredniego naśladowania”¹⁰⁵. I dlatego romantyczny poeta sięga po odrzuconą przez „Greczynę” (*B*, s. 3) harfę, która jest symbolem sztuki uniwersalnej, i komponuje przy jej wtórze „nową sztukę teatralną”¹⁰⁶.

Homer pozostawiający harfę na brzegu Morza Egejskiego i słowiański poeta podnoszący instrument muzyczny to bardzo wymowny i symboliczny obraz przymierza kulturowego. Wyinterpretować z niego można podstawowe założenie Słowackiego, wpisane w *Balladynę*, o niepodważalnej wartości dziedzictwa antycznego, które stanowi jednocześnie punkt odniesienia dla każdego twórcy i krytyka literackiego. I tę prawdę krzemieniacki artysta słowa przypieczętował w swojej „niby tragedii”, ujętej w ramy tragedii. Łącząc formę „homeryczną”, „eschyłowską” z „ariostyczną”, Słowacki podkreśla kulturotwórcze znaczenie antycznej inspiracji oraz sygnalizuje kolejny czynnik genetyczny.

„Homer jest szczególnie intrygującym romantyków (...) podmiotem postaw twórczych, które są otwarte na transcendencję, tajemnicę i cierpienie”¹⁰⁷ – zauważa Maria Kalinowska. Natomiast Mickiewicz w prelekcjach paryskich (kurs trzeci, lekcja szesnasta)

¹⁰² Zygmunt Krasieński w liście do Juliusza Słowackiego pisze o formach: „ariostycznej”, „homerycznej” oraz „eschyłowskiej”. Zob. Z. Krasieński, *List do J. Słowackiego z 23 lutego 1840*, w: tegoż, *Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1991, s. 443.

¹⁰³ A. Kurska, „*Balladyna*” *kampowa?*, w: *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014, s. 18. Badaczka dowodzi, że Słowacki zaakcentował w *Balladynie* „nieprzydatność estetyki ładu i harmonii, czyli klasycznego piękna, dla przedstawienia doświadczeń człowieka w sztuce” – zob. s. 24.

¹⁰⁴ Tamże, s. 24.

¹⁰⁵ Hasło: *Antyk*, dz. cyt., s. 29.

¹⁰⁶ J. Słowacki, *List do matki z 18 grudnia 1834 r.*, dz. cyt., s. 273.

¹⁰⁷ Hasło: *Antyk*, dz. cyt., s. 30.

nazywa starożytnego aoidę poetą „najbardziej chrześcijańskim” i projektuje powstanie dramatu chrześcijańskiego, którego kanwą ma być dramat antyczny¹⁰⁸.

Słowacki rozpoczynając list dedykacyjny od „powiastki o falach i harfiarzu” (B, s. 3), a kończąc wzmianką o hymnie do Matki Boskiej śpiewanym przez księży, realizuje wyimaginowany projekt artystyczny, o którym Mickiewicz wspomina w prelekcjach. Swój *Balladyną* potwierdza, że poeta na miarę Homera jest dysponentem reguł artystycznych, że dzięki mocy wyobraźni potrafi scalić dwie różne koncepcje – sztukę antyczną i chrześcijańską. I celem artystycznej osmozy nie jest ani nobilitowanie, ani deprecjonowanie, ani wartościowanie poszczególnych tendencji, bowiem prawdziwa poezja – wybrzmiewając wieloma estetykami – objawia prawdy Boskie¹⁰⁹.

I.4. Pieśni religijne i Zygmunt Krasiński

W liście dedykacyjnym Słowacki mówi: „Księża wtenczas śpiewali hymn do Najświętszej Panny, a ja stałem z wlepionymi w ogień Etny oczyma, smutny, że mnie fala znów tylko do Europy odnosiła. Słuchaj w ciszy powietrznej, czy echo tego hymnu, który mi serce uciszał, nie drga dotąd w kryształowej atmosferze?” (B. s. 6). Słowa te stanowią ostatni akord apologu obejmującego trzy obszary znaczeniowe: 1) Homer, 2) *Balladyna* w estetycznych kontekstach epoki oraz 3) transcendencja. Pierwszy wskazuje na wartość dziedzictwa antycznego w twórczości poety, w drugim Słowacki wyklada genetyczne i estetyczne założenia tragedii spod znaku Ariosta, Szekspira, ale i Sofoklesa, trzeci – jest hołdem złożonym Demiurgowi świata przez artystę słowa i wyznaniem wiary człowieka, który nazwał siebie „pielgrzymem Ziemi Świętej”¹¹⁰.

Słowacki, który przyjeżdża do Paryża w grudniu 1838 roku, jest już innym człowiekiem. Podróż na Wschód, choć – zdaniem Hertza – „nie była pomyślana jako pobożna pielgrzymka”¹¹¹, „rozbudziła w nim nastroje religijne”¹¹². Autor *Balladyny* zajrzał w głąb własnej duszy i serca, „doświadczył siebie”¹¹³, dotknął Tajemnicy Bytu podczas osobiste-

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Zob. A. Ziętek-Ptak, *Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2010, s. 87.

¹¹⁰ J. Słowacki, *List do matki z 22 lutego 1838 roku*, w: tegoż, *Listy do matki*, t. XIII, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959, s. 344.

¹¹¹ P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 1959, s. 109.

¹¹² Tamże.

¹¹³ M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne*, Warszawa 2009. Badaczka mówi o doświadczeniu wewnętrznym, prezentuje też jego typologię: doświadczenie stanu wewnętrznego, bezpośrednie doświadcze-

go, modlitewnego spotkania w świątyni Grobu Pańskiego, o czym z emfazą opowiadał matce w liście z 19 lutego 1837 roku:

Na wspomnienie tej nocy (tak miałem rozigrane nerwy), że łzy rzucały mi się z oczu. – Noc u Grobu Chrystusa przepędzona zostawiła mi mocne wrażenie na zawsze. O godzinie 7. wieczór zamknięto kościół – zostałem sam, i rzuciłem się z wielkim płaczem na kamień grobu. Nade mną płonęło 43 lamp. Miałem „Bibliję”, którą czytałem do 11-ej w nocy. O pół do dwunastej weszła do grobu młoda kobieta i mężczyzna, jak sądziłem małżonkowie, którzy musieli mieszkać w klasztorze i zrobili votum odmawiać pacierz w nocy na grobie. Jakoż oboje pomodlili się krótko, pocałowali kamień, a potem, przyszedłszy do mnie, oboje pocałowali mnie w rękę. Tak byłem zmieszany, że nie wiedziałem, jak się znaleźć. Wyszli – zostałem sam. O północy dzwon drewniany obudził w kościele księży greckich. Różne wiary, każda mająca większą lub mniejszą zagrodę w tym gmachu, budzić się zaczęły na głos tego dzwonu. Grecka bogata kaplica oświeciła się lampami, na górze ormiański kościółek zapalił także świece i zaczął swoje śpiewy. Kopt, mający małą drewnianą klatkę, przyczepioną do katafalku pokrywającego Grób święty, także (jak widziałem przez szczeliny) zaczął w swojej altance dmuchać na żar i gotować samotne kadzidło. Katolicy także we dalekiej kaplicy zaczęli śpiewać jutrznią – słowem, o północy ludzie obudzili się, jak ptaszki w gzymsach jednej budowy budzą się świergocąc o wschodzie słońca... Grecy na grobie odprawili mszę, potem Ormianie, o drugiej zaś w nocy ksiądz rodak wyszedł ze mszą na intencją mojej kuzynki, a ja, klęcząc na tym miejscu, gdzie anioł biały powiedział Magdalenie: „Nie ma go tu, zmartwychwstał! słuchałem całej mszy z głębokim uczuciem. O trzeciej w nocy znużony poszedłem do klasztoru i spałem snem dziecka, które się zmęczy łzami¹¹⁴”.

Przemiana duchowa Słowackiego dokonuje się nocą, która jest czasem „natchnienia poetyckiego, także kontaktu ze sferą nadprzyrodzoną”¹¹⁵. Ta pora doby pozwoliła poecie doświadczyć wysublimowanej ekstazy, powrócić do utraconej wiary i odrodzić się do nowego życia.

„Nawrócony” Słowacki, który przystąpił do spowiedzi generalnej z całego życia, komponuje list dedykacyjny do *Balladyny*, datowany na 9 lipca 1839 roku, dołącza go do tragedii napisanej w 1834 roku w Szwajcarii i wydaje w Paryżu w 1839 roku. „Pierwszą redakcję”¹¹⁶ dramatu poprzedzi trzyczęściowym apologiem poświęconym Zygmunutowi Krasieńskiemu – przyjacielowi. I właśnie „kochanemu Irydionowi” (*B*, s. 3) opowie o najświętszych wartościach i sensie egzystencji. Pisząc list otwarty, upubliczni nie tylko łączące ich stosunki¹¹⁷, ale zakomunikuje potencjalnym czytelnikom, krytykom, badaczom,

nie własnej jaźni, doświadczenie jaźni z rozpoznaniem jej własności, romantyczne odczucie przyrody, mistyczne doświadczenie jaźni oraz doświadczenie mistyczne.

¹¹⁴ J. Słowacki, *List z 19 lutego 1837*, dz. cyt., s. 301-302.

¹¹⁵ M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne*, dz. cyt., s. 26. Por. H. Krukowska, „*Nocna strona*” *romantyzmu*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.

¹¹⁶ O dwóch redakcjach tragedii pisze Ignacy Chrzanowski w *Ideji „Balladyny”*. W swoim artykule badacz stwierdza, że Słowacki wprowadzał do tekstu zmiany i uzupełnienia, co argumentuje porównując zawartość merytoryczną listów pisanych przez poetę do matki i Zygmunta Krasieńskiego. Odmiennego zdania jest Władysław Ćwik, który swoje stanowisko uzasadnia w *Badaniach stylometrycznych nad językiem Juliusza Słowackiego (w Księdze pamiątkowej ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin J. S.)*. Jednak celem mojej pracy nie są dociekania nad genezą dramatu, nad tym, czy wersja z 1839 roku jest tożsama z tą z 1834 roku.

¹¹⁷ Zob. A. Ziętek-Ptak, *Tragik czy ironista?*, dz. cyt., s. 84.

ludziom żyjącym w XIX, XX i XXI wieku też, że „hymn do Najświętszej Panny” (*B*, s. 6), modlitwa, kontemplacja, postawa zawierzenia Bogu „serce uciszają” (*B*, s. 6).

„Romantyczne doświadczenie wewnętrzne¹¹⁸” Słowackiego z podróży na Wschód zostawia swój ślad w *Balladynie*, stając się źródłem sztuki, jednym z istotnych czynników genetycznych. „Odczucie własnego istnienia, poczucie nieskończoności własnej duszy, poczucie łączności z Bogiem, odczucie duszy jako wolnej i twórczej”¹¹⁹ przekładają się bezpośrednio na kompozycję listu dedykacyjnego: Homer – estetyczna faktura tragedii – transcendencja. Romantyczny aoida, świadomy swoich możliwości twórczych, powołuje do istnienia dzieło, w którym ilustruje najważniejsze obszary egzystencjalne człowieka: sztukę, sferę uczuć – przyjaźni i miłości do ludzi, świata, natury i Boga oraz wolność.

Wszystkie trzy części prefacji łączy osoba „kochanego poety ruin” (*B*, s. 2), z którym Słowackiego połączyła silna więź duchowa. Autor *Balladyny* poznał Krasińskiego w Rzymie w maju 1836 roku¹²⁰ i bardzo szybko zawiązała się między nimi przyjaźń. Już w liście z 28 maja 1836 zwierzył się matce z dużego pokrewieństwa duchowego:

Jeden z nich miał wiele podobieństwa do dawnego dzieciennego przyjaciela mojego, Ludwika. Rozmawiając z nim przyszło mi na pamięć wiele dawnych uczuć i wiele dawnych wyrazów. Chodziliśmy razem na spacerunki i najczęściej przepędzaliśmy wieczory w willi Mills. Jest to ogród pełny róż i cyprysów, zasadzony na ruinach dawnego pałacu cesarzów rzymskich. Przy świetle księżycy, kiedy kwiaty wydawały dziwne zapachy, kiedy ruiny otaczające tę willę przybierały kształt duchów, a Rzym daleki w mgle sinej tonął, z dziwnym rozemdleniem serca myślałem o przeszłości. Nieraz Ciebie, moja droga, wspominałem cicho i głośno – opowie ci to kiedyś Zygmunt, mój towarzysz romansowych wędrówek, bo może on prędko Ciebie widzieć będzie, a obiecał mi, że to uczyni, jak będzie mógł najspieszniej, po powrocie z zagranicy. – Jak dziwnie powietrze włoskie działa na moje zmysły, tego Ci opisać nie mogę. Mam tysiąc zachceń, tysiąc wielkich podlotów do nieba – chciałbym tu być przepędzić moją przeszłość. [...] Z Zygmuntem biegaliśmy po odległych spacerach. Wieczorami tak na żywych – i pasjonowanych rozmowach czas nam zbiegał, że często wracałem do domu, kiedy się już Filowie spać położyli.

Józef Tretiak zauważył, że „na Słowackiego znajomość z Krasińskim podziela bardzo ożywczo. Znajdował on w nim przyjaciela takiego właśnie, jakiego pragnął: umiającego wnikać we wszystkie subtelności jego poezji i szczere, bezzawistne uwielbienie przynoszące mu w hołdzie. Po Ludwiku Spitznaglu i Michale Skibickim był to trzeci człowiek, którego Słowacki mógł nazwać swoim przyjacielem”¹²¹.

To właśnie autora *Nie-Boskiej komedii* poeta z Krzemieńca zapoznaje z fragmentami nieopublikowanej jeszcze *Balladyny*, zyskując w nim czytelnika doceniającego strukturę

¹¹⁸ M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne*, dz. cyt., s. 368.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Por. F. Hoesick, *Słowacki i Krasiński w Rzymie*, w: tegoż, *O Słowackim, Krasińskim i Mickiewiczu. Studia historyczno-literackie*, Kraków 1895.

¹²¹ J. Tretiak, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jego odbicie w poezji*, t. I, Kraków 1904, s. 102.

artystyczną tragedii, rozumiejącego, że „ciągła mieszanina tragiczności i komiczności”¹²² stanowi osnowę dramatu. Na pochlebną opinię przyjaciela o dziele i jego autorytet Słowacki powoła się też podczas rozmów z Eustachym Januszkiewiczem w sprawach wydawniczych, co potwierdza korespondencja listowna:

Ale nie tu koniec jeszcze mojej autorskiej natrętności – oto za kilka dni wyjeżdża stąd do Paryża L. Plater, przez niego więc posyłam ci ogromny manuskrypt tragedii pt. *Balladina*, o który raczysz się upomnieć... Nie żądam ja wcale, abyś go natychmiast drukował, bo to może będzie za ciężko na księgarnię i drukarnię, ale niech u ciebie ten manuskrypt powoli oczekuje czasu, w którym bez żadnej straty będzie mógł być drukowany, a wtenczas weź go pod prasę z oszczędnością, bo choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odplacić... a oryginalność sama tej tragedii i rodzaju, w którym jest napisana, może długo rozkupowi sprzeciwić się będzie... dlatego więc chciałbym oszczędnej edycji – choćby na bibule maczkiem... a to jest rzecz wielka, kiedy tak ubraną zgadzam się mieć moją faworytkę i przyjaciółkę mojego przyjaciela Zygmunta K. Jak ją będziesz drukował, to przedmowę krótką w kształcie listu napiszę...¹²³

Kraśiński – oczarowany „szatą niepowседневnej piękności”¹²⁴ dramatu nadgoplańskiego – będzie walczył o uznanie dla *Balladyny*, zwłaszcza że dzieło doczekało się negatywnych recenzji, a nawet prześmiewczych i całkowicie tekst dezawuuujących jak ta, która wyszła spod pióra Ropelewskiego. Ożywiona korespondencja z Konstantym Gaszyńskim czy Romanem Załuskim staje się cennym źródłem tej artystycznej batalii „poety ruin” o *Balladynę*¹²⁵. Ostatecznie autor *Irydiona* w liście do Słowackiego z 23 lutego 1840 roku po raz kolejny akcentując swój podziw dla tragedii, konkluduje: „(...) doskonalszego, kapryśniejszego, a jednak rzeczywistszego co do formy i treści swojej nie ma na świecie –

¹²² Z. Kraśiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137. O wartości artystycznej *Balladyny*, o podziwie Kraśińskiego dla tego dzieła świadczy również to, że wiosną 1840 roku w Rzymie czytała ją Delfinie Potockiej.

¹²³ J. Słowacki, *List do Eustachego Januszkiewicza*, w: tegoż, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820-1849)*, t. XIV, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 91.

¹²⁴ Z. Kraśiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137.

¹²⁵ Zob. Z. Kraśiński, *List do R. Załuskiego z 20 kwietnia 1840*, w: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 108: „Nie znacie się tam na nim. To wielki poeta. Zupełna sprzeczność z p. Adamem i dlatego właśnie jego następcą, zastępcą, dziedzic, pod niektórymi względami szerszy pól władca. Krytykę prawdziwie dziecinną *Balladyny* czytałem w *Kronice*. Smutno, że taki poeta takich ma tylko krytyków”; zob. Z. Kraśiński, *List do K. Gaszyńskiego z 20 listopada 1839 r.*, w: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 88: „Nie mogę przystać na Twoje zdanie o *Balladynie*. Jej forma jest właśnie konieczną dla jej treści. Ona ma zawierać w sobie ducha czasów bajecznych. (...) Co zaś do wierszy, nie możesz zaprzeczyć, że szalenie łatwo i pięknie mu się wiją”. Kraśiński wypowiada się też bardzo pochlebnie o innych tekstach Słowackiego – o *Anhellim*, *W Szwajcarii*, *Ojcu zadżumionych* i nawet o *Wacławie*. W rozprawie krytycznej *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* mówi o artyzmie poety z Krzemieńca, o którym myśli w kategoriach genialnego poety, niezwykle uzdolnionego: „Potęga Słowackiego najbardziej w stylu zawarta. Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki, nim jak przedzą i z niego jak z materiału snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań panująca i przemagająca w Słowackim w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego to on sam, to ducha jego kierunek, roztopianie się nieustannie na wszystkie strony i ku wszystkim stronom. (...) Nikt tak smukłe, gibko, fantastycko po polsku nie pisał; pokora, z którą wiersz mi ku niewolnikiem, przechodzi wszelkie prawdopodobieństwo, na króla nam wygląda, kiedy zaczniesz mówić polskiej rozkazować. (...) W czarnoksiężstwie stylu Słowacki stanął tak wysoko, że nikt wyższym nad niego, a równym rzadko kto” – s. 140.

pluc już dobrzem nadtracił i żółci mi przybyło niemało, od kiedy tłumaczę im, a oni nie rozumieją”¹²⁶.

W lipcu 1839 roku ukazuje się *Balladyna* poprzedzona listem o nagłówku: „Kochany poeto ruin” (*B*, s. 2) i z podpisem: „Autorowi *Irydiona* na pamiątkę *Balladynę* poświęca Juliusz Słowacki” (*B*, s. 7). W ten sposób poeta dziękuje przyjacielowi za wierność i wsparcie duchowe. Jednocześnie składa hołd wielkiemu romantycznemu poecie¹²⁷:

O! nie mów mi, że z dzwonek polnych większa ozdoba ruinom niż z tego wieńca myśli, w który je ubierze poeta: bo choć róże rosnące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy, to jednak jaśniej mi je oświecił ów duch *Irydiona*, któregoś ty pod krzyżem w Koloseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła. Tak więc kiedy ty, dawne posągowe Rzymian postaci napełniasz wulkaniczną duszą wieku naszego, ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie – i na spotkanie twojej czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęczne i ariostyczne obłoki, pewny, że spotkanie się nasze w wyższej krainie nie będzie walką, ale tylko grą kolorów i cieni, z tym smutnym dla mnie końcem, że twoja chmura, większym wichrem gnana i pełniejsza piorunowego ognia, moje wietrzne i różnobarwne obłoki roztrąci i pochłonie. (*B*, s. 5-6)

Słowacki, który liczył się z opinią „poety ruin”, dedykuje mu tragedię nadgoplańską. Prefacja poświęcona Krasińskiemu nie jest tylko gestem wdzięczności samotnego artysty i człowieka wobec innego człowieka i artysty. Autor *Mazepy* przejrzawszy się w spojrzeniu w lustrze Innego, przezwycięża pustkę niezrozumienia, odrzucenia, niedoocenia, bezsensu egzystencjalnego. I wraz z księżmi wyśpiewuje hymn na cześć Absolutu¹²⁸, ponieważ Przyjaciel – niestrudzony obrońca prawdy – potwierdza, jak powie badaczka, że „podobieństwo człowieka do Boga w kreatywności”¹²⁹ obliguje artystę do bezkompromisowej postawy i do dawania świadectwa Prawdzie. I dzięki Krasińskiemu, być może, autor *Balladyny* wciela w życie słowa:

Julu, zaklinam Cię, nie dbaj o te gwary, które kiedyś nawrócą się do Ciebie! Trzymaj, na kształt harfy eolskiej, duszę Twoją wyżej nad wszystkie dłonie ludzi, wśród powiewów nieba: niech myśli Boga, promienie gwiazd i skrzydła przelatujących aniołów grają na niej, a nie myśli ludzi, redakcje paryskie, zdania, uwagi, rozprawy¹³⁰.

Romantyczny Homer – podmiot postaw twórczych¹³¹ – przy wtórce eolskiej harfy, symbolizującej świat ducha¹³², otwiera się na transcendencję, tajemnicę i cierpienie. Sło-

¹²⁶ Z. Krasiński, *List do Juliusza Słowackiego z 23 lutego 1840 r.*, w: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 97.

¹²⁷ Zob. W. Toruń, *Widzieć przyjaciela. Słowacki o Krasińskim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1-2 (2), s. 94. Autor dodaje, że wyrazem przyjaźni i zaufania Słowackiego do Krasińskiego jest kolejna dedykacja poświęcona autorowi *Irydiona* – do *Lilli Wenedy*.

¹²⁸ Zob. J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. 6: „Księża wtenczas śpiewali hymn do Najświętszej Panny”.

¹²⁹ Hasło: *Antyk*, dz. cyt., s. 421.

¹³⁰ Z. Krasiński, *List do J. Słowackiego dnia 23 lutego 1840 r.*, w: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., 98.

¹³¹ Zob. hasło: *Antyk*, dz. cyt., s. 30.

¹³² Zob. P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” 2014, nr 15, s. 226.

wacki, wydający *Balladynę* poprzedzoną listem dedykacyjnym poświęconym Krasieńskiemu, łączy przeciwieństwa funkcjonujące w strukturze kompozycyjnej apologu. Komunikuje, że świat Homera i świat Słowackiego są tożsame, bowiem odnoszą się do transcendencji.

ROZDZIAŁ II. GATUNEK. INTERPRETACJE. ESTETYKA

II.1. Gatunkowe przyporządkowania

O przynależności gatunkowej *Balladyny* pisano właściwie od 1839 roku, czyli momentu pierwszej edycji tekstu¹. Przypisywano jej szerokie spektrum genologiczne, dopatrując się w dziele Słowackiego alegorii narodowej, tragedii ironicznej (antyfeudalnej, alegorycznej), baśni w różnych odmianach (dramatycznej, historycznej, politycznej, antyfeudalnej, scenicznej, ludowej), antybaśni, ballady, antyballady, bajki, ludowej przypowieści, burleski, bufonady metafizycznej, legendy, dramatu romantycznego (historiozoficznego, ironicznego, baśniowo-symbolicznego), komedii, sielanki zmieszanej z grozą, romantycznej epopei czy arabeski. Zawilość gatunkowa tekstu jest wciąż zagadnieniem otwartym, bowiem struktura dramaturgiczna utworu wymyka się jednoznacznej klasyfikacji. I sam autor nie ułatwia interpretatorom zadania, kiedy w listach do różnych adresatów wzmiankuje o swojej „faworytce”, używając określeń: „niby tragedia”, „tragedia”, „podobna do ballady”, „bawi jak baśń”, „uczy dramatycznej formy”. Juliusz Słowacki, sugerujący w liście dedykacyjnym i w prywatnej korespondencji do przyjaciół złożoność, wieloaspektowość, polifoniczność genologiczną tekstu, ostatecznie jednak w podtytule dzieła zapisuje: „tragedia w pięciu aktach”, prowokując krytyków literackich i znawców przedmiotu do badań przeradzających się, jak pokazują publikacje, w zaciekle spory naukowe².

Ta autorska konkretyzacja budzi poważny sprzeciw autora jednej z pierwszych recenzji utworu, Stanisława Ropelewskiego, który postępując całość dramatu, kładzie szczególny nacisk na gatunek, odmawiając *Balladynie* miana tragedii. W jego recepcji dzieło zdominowała niezamierzona komiczność i to na dodatek niedorzeczna. Krytyk, przykładając do *Balladyny* kryteria tragedii jako gatunku literackiego i jej odmian, oświadcza, że dzieło nie spełnia żadnych wymogów formalnych. W tonie sarkastycznym stwierdza: „nie jest to trajedia grecka ani szekspirowska, ani hiszpańska, ani z tych wyrodzona niemiecka; w całej książce (...) nie widać nawet życzenia ze strony poety, aby to była tra-

¹ Zob. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, dz. cyt.; H. Markiewicz, dz. cyt., s. 48-86, W. Weintraub, dz. cyt.; H. Krukowska, „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”*, w: *Księga Janion*, red. Z. Majchrowski i St. Rosiek, Gdańsk 2007, s. 155-159.

² Por. L. Libera, dz. cyt., s. 7-8; H. Krukowska, dz. cyt.

jedia polska; powiedzielibyśmy, że jest arabska, ale jak się z tak awanturniczej definicji wytłumaczyć? Czy arabska co do form? (...) czy arabska co do ducha? (...) *Balladyna* jest tragedia, jakiej drugiej nie ma, nie było i nie będzie, jeśli p. Słowacki zechce nam nie dotrzymywać obietnicy i wyrzecz się pięciu zapowiedzianych jej rówiennic”³.

Sądów Ropelewskiego nie podziela Jan Dobrzański, doceniający kunszt artystyczny *Balladyny*, utworu, do którego – jego zdaniem – nie można przykładać kryterialnych norm tragedii w ujęciu klasycznym czy szekspirowskim⁴. Recenzent dzieła dostrzega to, że tekst Słowackiego „wymyka się jednoznaczному przyporządkowaniu zgodnie z duchem romantyzmu”⁵. Zwraca uwagę na oryginalność, nowatorstwo tekstu, który nazywa „dziwnym”, akcentując nie pejoratywne konotacje wyrazu, a jego osobliwość, inność.

Dobrzański, można rzec, z wielkim podziwem opisuje strategię artystyczną Słowackiego, który „stwarza sobie sam bohaterów historycznych i każe im istnieć i spełniać czyny historyczne, jakie nigdy nie istniały”⁶, mimo że zna dobrze kroniki. Następnie opiera swoje pomysły na ludowym podaniu, z którego nie recypuje samej opowieści czy postaci, ale „z pojedynczych części ludowych” stwarza nową całość artystyczną w duchu ludowej fantazji. „Zresztą już sama nowość, sama niezwykłość zjawiska zdumiewa widzów. Wszystkie pojęcia ich dotychczasowe o tragedii zostają rażone odmiennością form, dykcji, charakterów, ba, nawet odmiennością całej atmosfery, która bohaterów otacza”⁷ – stwierdza.

Z kolei Krasiński, wypowiadając się o romantycznym tekście poety z Krzemieńca, nie używa terminu tragedia, lecz epepeja w duchu ariostowskim. I w przeciwieństwie do Ropelewskiego epepeiczność, której patronuje autor *Orlanda szalonego*, pojmuje nie w kategoriach wyznaczników gatunkowych, ale przede wszystkim jako sposób funkcjonowania świata przedstawionego *Balladyny*⁸. „Poeta ruin” rozumie istotę tekstu Słowackiego, zarówno tę determinowaną przez formę, jak i treść: „humor, czyli ciągła mieszanina

³ Anonimowa recenzja *Balladyny* autorstwa Ropelewskiego ukazała się w piśmie emigracyjnym „Młoda Polska”, t. 2, nr 29, Paryż 10 października 1839, s. 337-344.

⁴ Dobrzański dostrzega inność gatunkową tragedii Słowackiego, nie zestawia jej ze znanymi z tradycji literackiej wzorcami: „W przeszłym wieku dla pseudoklasyków francuskich i wychowanej, wykształconej na ich dziełach publiczności wydawał się Szekspir wariatem, nie mającym pojęcia o tragedii. Później już go zaczęto nazywać jeniałnym wariatem, dziwakiem. Dziś już go we Francji uważają za najpierwszego, najjeniałniejszego dramatycznego pisarza” – zob. Recenzja przedstawienia *Balladyny*, podpisana D., autorstwa Jana Dobrzańskiego, „Dziennik Literacki”, Lwów 1862, nr 20-22, s. 493.

⁵ H. Krukowska, dz. cyt., s. 156.

⁶ J. Dobrzański, dz. cyt., s. 491.

⁷ Tamże, s. 493.

⁸ Krasiński pisze przeciw: „sama z siebie żartująca, pryskająca na wszystkie strony fantasmagoria, kapryśna, swawolna, a zawsze i ciągle przeciągająca, wijąca się w górę jak Goplana, by się roztopić i zniknąć” – zob. *List do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 r.*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, dz. cyt., s.111.

tragiczności i komiczności, wystąpić tu musi jako siła tworząca”⁹. Autor *Irydiona* wskazując na ironię, czyli główny komponent estetyczny, organizujący całość utworu i mający wpływ na zrozumienie jego przesłania, odkrywa przed współczesnymi sobie wartość artystyczną nowego dzieła, którego ci – niestety – nie docenili¹⁰ i w swoich *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* przedstawia *Balladynę* jako dramat ironiczny.

Przyporządkowania gatunkowe tragedii nadgoplańskiej, na co wskazują zaprezentowane stanowiska czytelników dziewiętnastowiecznych, są zadaniem niezwykle trudnym. Wynika to między innymi z samej struktury tekstu romantycznego, który z założenia ma charakter synkretyczny, nie można oczekiwać od niego czystości ani w zakresie gatunku, ani nawet rodzaju literackiego¹¹. Dlatego też badacze, dostrzegając złożoność i niejednorodność formy, zwracają uwagę na najważniejszy komponent estetyczny tekstu, który przesądza o dominującej w nim tendencji gatunkowej. Inni, uwzględniając sposób ujęcia świata przedstawionego i jego konstrukcję, rodzaj stylistyki czy przesłanie ideowe, czynią je elementami mającymi istotny wpływ na kategoryzację. I w związku z tym głosy znawców przedmiotu od pozytywizmu po współczesność klasyfikują *Balladynę* jako: tragedię, dramat romantyczny, baśń, balladę, epopcję romantyczną.

II.1.1. Tragedia

Małecki i Tarnowski koncentrują się pryncypialnie – tak jak Ropelewski – na cechach gatunkowych i na tej podstawie odmawiają dziełu Słowackiego miana tragedii¹², mówią o chybionej nazwie gatunku. Niewłaściwy styl, zindywidualizowany, godzący w decorum, zlekceważenie zasady prawdopodobieństwa na rzecz fantasmagorii, „czarny charakter” *Balladyny*, nie wywołującej w odbiorcy tragicznych uczuć, rezygnacja z kategorii *katharsis*, zbyt rozbudowany tekst niemieszczący się „na scenie” – to zarzuty posta-

⁹ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., 137.

¹⁰ Krasieński wyjaśnia, dlaczego *Balladynę* krytyka przyjęła wrogo: „Każda nowość razi, obraża nawet, zanim da się rozpoznać” – zob. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., 136.

Ironia, o której pisze Krasieński, nazwana z czasem romantyczną, „sprzeciwiała się dawniejszej konwencji literackiej, bo w dość licznych wcześniejszych tragediach temat zaczerpnięty z narodowych dziejów bajecznych mógł być potraktowany tylko poważnie, przemieszanie zaś tragizmu z komizmem (...) byłoby nie do pomyślenia” – zob. J. Maślanka, „*Gorzkie*” dzieło Juliusza Słowackiego – „*Balladyna*”, dz. cyt., s. 137.

¹¹ Kuriozalne stanowisko zajmuje Ropelewski, który pryncypialnie trzymając się zasady czystości gatunkowej, deprecjuje *Balladynę*.

¹² Por. L. Libera, dz. cyt., s. 62: „Groza, śmierć, przelew krwi na scenie i poza sceną (osiem trupów) nie decydują o kwalifikacji tego utworu scenicznego jako tragedii. Z jednej strony zbliża się Słowacki do operowania zabójstwem w sposób zbliżony do krwawej powieści gotyckiej, z drugiej strony nie dość jest podkreślać umowy, literacki i tym samym żartobliwy charakter tych wydarzeń”.

wione romantycznemu geniuszowi przez autora *Listu żelaznego*¹³. Stanisław Tarnowski, nazywając *Balladynę* dialogowaną „powieścią” czy „balladą”, zarzuca jej autorowi epickość na płaszczyźnie kreacji postaci, zbyt statycznych, pozbawionych pogłębionej charakterystyki. Natomiast sposób prowadzenia akcji i dialogu, który proponuje poeta z Krzemieńca, nie licuje, w jego mniemaniu, z charakterem dramatycznym. Utwór – zdaniem autora *Czyśca Słowackiego* – wymyka się jednoznacznej kategoryzacji gatunkowej, co w zasadzie nie musi deprecjonować samego tekstu pod warunkiem, że jest on arcydziełem: „dzieło sztuki może nie należeć do żadnej kategorii, nie podpadać pod żadną utartą definicją, a być arcydziełem”¹⁴ – *Balladyna* nim nie jest, konkluduje Tarnowski. „Na pozór wszystko się z sobą łączy i wiąże: w rzeczy samej każdy szczegół, każdy pomysł idzie w swoją stronę i jest dla siebie, od drugiego niezależny i z nim nie sprzężony”¹⁵.

Juliusz Kleiner, choć podkreśla, że świat *Balladyny* jest przede wszystkim światem baśni, akcentuje również wielką rolę – w strukturze dzieła – komponentów typowych dla tragedii, które są jego konstytutywną częścią. Zalicza do nich bohatera tragicznego, obecność fatum, grozę tragiczną oraz kompozycję zgodną z zasadami sztuk tragicznych. Piętno wielkości, nie w sensie etycznym, a intelektualnym i estetycznym, status ofiary zbrodni oraz funkcjonowanie fatum rozumianego jako irracjonalność świata przesądzają, zdaniem autora monografii, o randze *Balladyny* jako postaci tragicznej¹⁶. Niezwykła pieczołowitość w konstruowaniu układu kompozycyjnego¹⁷, charakteryzującego się, pomimo synkretyzmu

¹³ Małecki doszukiwał się w *Balladynie* cech typowych dla tragedii greckiej. Nie znalazłszy ich, doszedł do wniosku, że Słowacki miał poważne braki w wykształceniu.

¹⁴ S. Tarnowski, *Dwa odczyty*, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ S. Tarnowski, dz. cyt., s. 35.

¹⁶ Zdaniem Kleinera, *Balladyna* nie jest zwykłą zbrodniarką. Kieruje nią jakiś imperatyw moralny, dlatego po objęciu tronu postanawia zacząć nowe życie, zgodne z zasadami etycznymi. Tuż przed sceną sądu postanawia sprawiedliwie osądzić winnych. „*Balladyna* ma tragizm Ryszarda. Jest kobietą niepospolitą. Jest z tych, co się rodzą władcami (...), dąży do czegoś, co się jej należy, walczy o swoją duchową istotę (...). A gdy pada – ginie nie tylko zasłużoną śmiercią potworna zbrodniarka, ginie też zdolna do wielkich czynów królowa” – zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 2, Warszawa 1920, s. 21. Por. A. Mazanowski, *Jedna z dramatycznych kronik Słowackiego „Balladyna”*, „Biblioteka Warszawska” 1909, z. 4, s. 464: „*Balladyna* to człowiek dumny, swawolny i buntowniczy, człowiek z pokolenia Kaina, nie Abla, o porywach i protestach prometeicznych, człowiek genialny, gwałciciel praw natury, tym zuchwalszy, że jest kobietą, dręczony przy tym nieustannie wyrzutami sumienia, więc cierpiący silniej i wyraźniej niż np. *Lady Makbet*”.

¹⁷ Weintraub nie zgadza się z Kleinerem podtrzymującym tezę o harmonijnej kompozycji *Balladyny*: „A przecież jakże niestarannie, byle jak sklecona jest akcja (...) dramatu. Raz po raz natrafiamy tu na nieskładności, wewnętrzne sprzeczności, wątki których końce puszczono w wodę” – zob. W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, dz. cyt., s. 234. Z kolei Kleiner pisze w monografii: „Nie wystarczyłaby przecież sama równowaga i harmonia, by elementy sprzeczne spoić w całość jednolitą. Dokonało tego dopiero świetne skomponowanie. W pierwszym akcie nakreśliwszy wszystkie wątki, spleta je i zespała Słowacki z wielką zręcznością i świadomością kompozycyjną w szybkim, ruchliwym toku dramatu, który żadnego wątku nie pozwala z oczu stracić” – zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, dz. cyt., s. 24-25. O konsekwentnej regularności kompozycji pisze też Maciejewski – zob. J. Maciejewski, „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*”, w: tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967, s. 186-188.

heterogenicznych elementów, harmonią i równowagą, świadczą o dramatycznej odświeżeniu tekstu dedykowanego „poecie ruin”¹⁸.

Jak widać, kluczem do ujęcia *Balladyny* jako tragedii może być skodyfikowana poetyka gatunku w rozumieniu klasycznym bądź klasycystycznym, ale też rozpatrzenie kwestii tragizmu nie w sensie genologicznym, a estetycznym i światopoglądowym. Z tego drugiego założenia wychodzi Kleiner¹⁹, a za nim wychodzą Mieczysław Inglot, Stanisław Makowski i Maria Janion. Wszyscy zgodnie widzą w *Balladynie* tragiczną wielkość bohaterki, która, jak twierdzi autor *Wyobraźni poetyckiej Norwida*, ostatecznie zaakceptuje prymat zasad moralnych nad indywidualnym ludzkim działaniem. Dla Makowskiego siostra Aliny jest zbrodniarką w „sensie filozoficznym”, docierającą do prawdy o sobie samej, ale również o granicach wolności i możliwości człowieka. Tragiczność jej kreacji wynika z kolizji dwu wartości: nieokiełznanej wolnej woli i ładu moralnego. „Osiągnąwszy najwyższą władzę w państwie, *Balladyna* musi uczynić ją narzędziem własnej śmierci”²⁰, musi pogodzić się z myślą o zależności człowieka i świata od istniejącej poza nimi ironii losu.

O nagłym, niepomyślnym, tragicznym obrocie wypadków, które zapowiadają się szczęśliwie, pisze też Janion w *Obronie Balladyny*²¹. Dostrzegając w dziele Słowackiego i tragizm, i ironię, mówi o wieloznaczej i przewrotnej „ironii losu”, czyli ironii tragicznej, z którą mierzy się tytułowa bohaterka, urastająca do roli postaci tragicznej²². O *Balladynie* jako tego typu kreacji literackiej przesądza, zdaniem badaczki, finał dramatu, kiedy to „dochodzi ona (...) do świadomości, że musi ponieść pełną, osobistą i jednostkową odpowiedzialność za wszystko, co uczyniła; rozpoznaje swoją winę i wydaje na siebie wyrok zagłady”²³.

Z kolei Edward Csató, interpretujący *Balladynę* jako tragedię ironiczną²⁴, proponuje ogląd tego dzieła w oderwaniu od spuścizny szekspirowskiej, a w bliskości „ariostycznego

¹⁸ Por. słowa Słowackiego z listu do matki z lutego 1845 roku: „ten utwór bawi go [chłopa – E. Ś.] jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy” – zob. tegoż, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959, s. 472.

¹⁹ Tropem tych ustaleń podążyli m.in. Szykowski, Kridl, Życzyński, Giergielewicz oraz Natanson. Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 66-67.

²⁰ S. Makowski, dz. cyt., s. 47.

²¹ M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 132-141.

²² Weintraub, z którym autorka na łamach *Obrony Balladyny* polemizuje, podkreśla, że siostra Aliny nie jest postacią tragiczną, gdyż zakończenie aktu V nie pozwala na jednoznaczne stwierdzenie rozeznania przez kochankę Kostryną własnej tragicznej winy.

²³ M. Janion, dz. cyt., s. 137.

²⁴ Maria Janion, dokonując deskrypcji problemu tragizmu, słusznie łączy go z ironią losu. Wspomina również o ironii literacko-kreacyjnej oraz historiozoficznej, którymi włada, według niej, Goplana. Włada, bowiem „płacze ludzkie czyny”, będąc również uosobieniem ironii historiozoficznej, tak dobitnie wypowie-

uśmiechu”²⁵. Takie wykontrastowanie pozwoli dostrzec w dramacie jego literacki fundament – ironię, obecną zarówno w akcji, jak i *Epilogu*, zwłaszcza w nim. Krytyk i historyk teatru umiejętnie splata tragizm (ale nie w rozumieniu szekspirowskim, podporządkowany wzniosłej grozie i kategorii *katharsis*) z owym artystycznym twórcy, wskazując na ich harmonijną koegzystencję: „Ariostyczność łączy się tu w sposób naturalny z romantyczną postawą wobec świata, nacechowaną rozdarciem wewnętrznym, wątpliwościami i przerażeniem”²⁶. Te ironiczne nawiasy²⁷ stanowią kluczowe ogniwo ironicznej tragedii o sprawiedliwości²⁸.

Oboje, i Janion, i Csátó, dostrzegają dwa kluczowe komponenty dzieła dedykowanego „poecie ruin” – tragizm oraz romantyczną ironię, oboje wskazują na ich sprzężenie, literacką symbiozę, oboje wysuwają je na plan pierwszy jako kryteria decydujące o przynależności gatunkowej *Balladyny*. Inaczej jednak rozkładają akcenty: autorka *Wobec zła* percypując tragizm w kategoriach klasycznych, jemu właśnie poświęca więcej miejsca w swojej rozprawie, natomiast badacz teatru ironię czyni kluczem do odczytania koncepcji dramatu i zaprezentowanej przez Słowackiego wizji świata, a także kondycji człowieka uwikłanego w „przeznaczenie posługujące się przypadkiem jako narzędziem”²⁹.

II.1.2. Dramat

„Ropelewski nie zrozumiał istoty konstrukcji *Balladyny*, gdyż była ona oparta na nowej, już nie klasycystycznej czy barokowej, poetyce (...). Reprezentuje ona poetykę romantycznego dramatu symbolicznego w jego odmianie francuskiej”³⁰ – ta konstatacja

dzianej przez Słowackiego w liście dedykacyjnym, gdy mowa o „nieprzewidzianych owocach, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione” – zob. M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 138.

²⁵ Zob. E. Csátó, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, dz. cyt., s. 87-95. Badacz przyznaje rację Kubackiemu, który przechyła rodowód literacki *Balladyny* w stronę Ariosta, a nie Szekspira. Dowodzi, że interpretacje dzieła w duchu zależności od utworów angielskiego dramaturga są jednostronne i zwyczajnie uproszczone, nie oddają istoty tragedii Słowackiego, który w liście dedykacyjnym pozostawił sporo wskazówek, tak jakby przypuszczał, jak trudnym wyzwaniem interpretacyjnym będzie jego „faworytka”.

²⁶ E. Csátó, dz. cyt., s. 98.

²⁷ Zapożyczam się tu w tekście E. Csátó.

²⁸ Csátó wyjaśnia sens dwóch morałów *Balladyny*: pierwszy mówi o zależności między winą i karą w duchu balladowym (musi zwyciężyć sprawiedliwość), drugi nie jest już tak oczywisty: „poza skomplikowaniem samego świata – istnieje też ograniczoność ludzkiego umysłu, niezdolnego zdać sobie sprawy z sensu zdarzeń, nie dostrzegającego nawet tej cząstki sprawiedliwości, która się ziściła; i głupio, trywialnie przeinaczającego prawdę. Może tylko w widzeniu poetyckim da się uchwycić jej zarysy. To dopowiada drugi morał, morał *Epilogu*” – zob. s. 101.

²⁹ E. Csátó, dz. cyt., s. 99. Autor, nawiązując do interpretacji Kleinera, mówi: „Przypadek podniesiony do rangi przeznaczenia – to może będzie raczej przeznaczenie posługujące się przypadkiem jako narzędziem?” (s. 99).

³⁰ J. Maciejewski, „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*”, dz. cyt., s. 193.

stanowi wstęp do próby dookreślenia przez Jarosława Maciejewskiego gatunku, jaki reprezentuje tekst Słowackiego. Badacz dostrzega w tragedii nadgoplańskiej koronne cechy dramatu romantycznego: synkretyzm rodzajowy i gatunkowy, antyrealizm realizowany za pomocą poetyckości, wizyjności czy oniryzmu, świat przedstawiony funkcjonujący jako subiektywna wizja postaci, projekcja ich psychiki, koegzystencję bohatera ideowego oraz symbolicznego, luźny związek pomiędzy scenami, rezygnację z mówienia *explicite* na rzecz sugerowania znaczeń i wieloznaczności, nastrojowość i tajemniczość. Przyjrząwszy się strukturze kompozycyjnej, poszczególnym komponentom dzieła i relacjom pomiędzy nimi oraz planowi symbolicznemu, opartemu o aktualną polityczną aluzyjność³¹, znawca przedmiotu dochodzi do wniosku, że *Balladyna* jest dramatem historiozoficznym³², tworzącym „wygodną platformę do historiozoficznych uogólnień, które mają mieć znaczenie także dla zrozumienia współczesności, a nawet przyszłości”³³. Owe generalizacje są następstwem zderzenia w dramacie dwu postaw w dyskusjach na temat ludu i państwa (obóz monarchistyczno-arystokratyczny kontra demokratyczny) i pokłosa tej konfrontacji – zwycięstwa ludu („*Balladyna* wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską” – *B*, s. 3-4). Osoba, która ma ręce splamione krwią, osoba, którą kieruje knajacka pożądlivość, dostępuje zaszczytu bycia królową. „I to jest najbardziej tragiczny paradoks losu narodowego pokazany w *Balladynie*”³⁴ – stwierdza Maciejewski³⁵.

Głos w dyskusji, dotyczącej klasyfikacji genologicznej tekstu poety z Krzemieńca, zabiera też Jarosław Ławski, który suponuje, iż sposób czytania ostatniej sceny V aktu oraz typ związków, jakie zachodzą między apologiem, pięcioma aktami i *Epilogiem* determinują gatunkowe nazewnictwo „tragedii”³⁶. Badacz, wychodzący z założenia o inte-

³¹ Zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 189-191. Sprawa ludu i sprawa państwa dominowały w dyskusjach emigracyjnych obu obozów: monarchistyczno-arystokratycznego i demokratycznego. Ten pierwszy był m.in. rzecznikiem przywrócenia tronu dziedzicznego, nobilitacji chłopów przy zachowaniu hegemonii szlachty w państwie. „Demokraci” żądali zrównania stanów, zastanawiali się nad wprowadzeniem republiki. Obie siły wzajemnie się zwalczały, nie przebierając w środkach. Według Maciejewskiego, te dwa opozycyjne stronnictwa funkcjonują w planie symbolicznym *Balladyny*: Pustelnik i Kirkor odzwierciedlają dążenia arystokratyczno-monarchistyczne, natomiast działania Kostryna stanowią karykaturę obozu spiskowo-rewolucyjnego; symbolem państwa jest natomiast korona Lechów.

³² Por. M. Inglot, dz. cyt., XVII-XX.

³³ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 180.

³⁴ J. Maciejewski, s. 199.

³⁵ Według Maciejewskiego, Słowacki „pesymistycznie patrzy w przyszłość”. Wykorzystując tekst literacki, wyraża swoje historiozoficzne refleksje na temat losu narodu, fatalnej siły ciężącej nad historią narodu: „A jednak droga ludu do zwycięstwa musi według niego iść po trupach, musi być nie w pełni świadoma, nie w pełni politycznie opanowana, musi być związana z prymitywną namiętnością i obcą inspiracją. I przez to właśnie nie może się zmieścić w klatce polskiego, historią uformowanego przeznaczenia” (s. 199).

³⁶ Znamienne jest to, że badacz mówiąc o tragedii jako gatunku, bierze słowo w cudzysłów, tym samym sugerując, iż *Balladyna* na pewno nią nie jest. To „niby tragedia” jak zaznaczył sam autor, to utwór, któremu można, a nawet trzeba przypisywać melanz gatunkowy.

rakcji wszystkich elementów kompozycyjnych i nadrzędności klamry podmiotowej dzieła, nazywa je symbolicznym, ironicznym dramatem romantycznym³⁷.

Autor *Marii romantyków* uważa ironię za podstawową jakość estetyczną, która organizuje „polifoniczną strukturę semantyczną”³⁸ dzieła. Jej obecność zapowiada Słowacki już w liście dedykacyjnym, w którym wprowadza „na scenę”³⁹ figurę poety, samotnego ironistę-harfiarza, następnie w pięciu aktach chłoszcze biczem ironii tak naprawdę wszystkich bohaterów, by w *Epilogu* dopełnić dzieła, prezentując pankreatora odnoszącego zwycięstwo nad piorunem, a tak naprawdę – autoironicznie spoglądającego również na siebie⁴⁰: „(...) ten pięcioaktowy dramat okazuje się tylko realizacją teatru w teatrze, a teatr w teatrze jedynie grą (...) imaginacji Homera nowożytności, ironisty-melancholika. Tak ironiczne uniwersum V aktów przegląda się w ironicznym epilogu, a ten odsyła wprost do ironisty-pankreatora, który „poskładał”, skomponował tę symfonię”⁴¹.

Liczebność konfiguracji, w jakich znawca przedmiotu umieszcza słowo „ironia”, jest kluczem interpretacyjnym do warstwy strukturalnej, genologicznej i ideowej *Balladyny*: „ironiczna karuzela znaczeń”, „ironiczne trawestacje”, „figury ironii”, „ironiczno-tragiczny obraz pisarskiej świadomości”, „ironia losów”, „ironiczna strategia”, „mistrz-ironista”, „świat ironicznie rozdwojony”, „ironiczne dyskontowanie prawa”, „ironia ogarnia samego ironistę”⁴².

Badacz zwraca uwagę na koegzystencję symboliczno-ironiczną w romantycznym dramacie Słowackiego, co potwierdza chociażby interpretacja ostatniej sceny. „Piorunujący” substrat ma charakter niejednoznaczny, skłania do wieloznacznych odczytań. Może być symbolem kary, zesłanej przez metafizyczną siłę – gwaranta ładu etycznego, „figurą dynamiki procesu”, „metodą poetyckiej ekspresji grozy, mocy Natury” czy „sposobem na wyrażenie mocy kreacyjnej poety, jego wolności”⁴³. Natomiast emblematyczny piorun, rozkodowany przez semantykę *Epilogu*, „służy ekspresji autoironicznej”⁴⁴: „ironia ogarnia

³⁷ Zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 380. Por. A. Kołos, „*Balladyna*”, czyli zabawa w teksty. Odczytanie ponowoczesne, „Dociekania” 2012, nr 1 (2); A. Szwagrzyk, „Cudzy” język „*Balladyny*”. Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny, „Podteksty” 2014, nr 1.

³⁸ J. Ławski, dz. cyt., s. 380.

³⁹ Według Ławskiego, *Epilog* odsłania konwencję „teatru w teatrze”, uświadamiając odbiorcy sztuki moc poety-demiurga panującego nad stworzonym uniwersum nadgoplańskim, jego dystans do materii opowiadanej w dziele literackim. Słowacki eksponując rzeczywistość fikcji scenicznej, demaskuje też własną strategię poetycką – mechanizm ironicznej gry – zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 382-383.

⁴⁰ Zob. J. Ławski, dz. cyt. s. 381-389. Por. J. Maślanka, „*Gorzkie dzieło*” Juliusza Słowackiego – „*Balladyna*”, dz. cyt. s. 139-144.

⁴¹ J. Ławski, dz. cyt., 385.

⁴² Tamże, s. 350-383.

⁴³ Tamże, s. 391.

⁴⁴ Tamże.

samego ironistę, a piorun, jak błyskotliwa kropka nad *i*, zamyka wrota stworzonego świata, ale – z autoironią podpowiada poeta – nie sięga przecież jego samego, poety-demiurga”⁴⁵.

II.1.3. Baśń

Najwięcej zwolenników wśród badaczy, podejmujących kwestię konkretyzacji gatunkowej *Balladyny*, ma przyporządkowanie tekstu do świata baśni⁴⁶. Znaczący przedmiot wymieniają cechy typowe dla tego rodzaju literatury: przenikanie się świata realistycznego i fantastycznego, antropomorficzna wizja przyrody, niepisane normy moralne, cudowność, stypizowani bohaterowie i inne ogniwa opatrzone epitetem „baśniowe (-y, -a): ujęcie wydarzeń, motywy, konwencje, zasady sprawiedliwości, pejzaż, wizja nadgoplańskiego uniwersum⁴⁷. Zgodnie podkreślają, że świat przedstawiony w dramacie poeta kształtuje według zasad ludowej baśniowości i balladowej tradycji, wydarzenia ujmuje na wzór właśnie baśni ludowej⁴⁸. Ów ładunek folklorystyczny sprawia, że „tragedia Słowackiego jest bodajże wyjątkowym w literaturze romantycznej okazem udratyzowania pomysłu baśniowego, wydobycia z niego tych wszystkich efektów, bez których dramat w wielkim stylu byłby nie do pomyślenia”⁴⁹.

Kleiner i Sawrymowicz nazywają *Balladynę* baśnią ludową, zwracając uwagę na te segmenty, które ich tezę uprawdopodobniają: ujęcie wydarzeń (odrealniona wizja Polski przedhistorycznej, liczne anachronizmy⁵⁰), „typowe postaci baśni, zestawione z właściwą

⁴⁵ J. Ławski, dz. cyt., s. 391.

⁴⁶ *Balladynę* w kontekście baśniowym interpretują m.in. Juliusz Kleiner, Kazimierz Wyka, Wacław Kubacki, Wiktor Weintraub, Stanisław Makowski, Janusz Skuczyński, Eugeniusz Sawrymowicz. Znaczący przedmiot zwracają uwagę na związek dramatu ze światem baśni, podkreślając jednocześnie, że dzieło Słowackiego jest niejednorodnym pod względem gatunkowym, że wymyka się wszelkim próbom jednoznacznej klasyfikacji. Samo pojęcie „baśń” analizują w różnorodnych konstelacjach, mówiąc o założeniach ideowych i artystycznych tekstu. Badacze piszą o: baśni politycznej, dramatycznej, „historycznej”, scenicznej, ludowej, baśni o rewolucji. Niektórzy z nich akcentują, że *Balladyna* – baśń przeobraża się w *Balladynę* – antybaśń.

⁴⁷ Autorzy opracowań podają przykłady potwierdzające ukształtowanie świata przedstawionego *Balladyny* zgodnie z konwencją baśniową. Szczególnie dużo miejsca owym paralelom poświęcają: Weintraub w *Balladynie, czyli zabawie w Szekspira* oraz Kleiner w swojej monografii.

⁴⁸ Zob. W. Kubacki, dz. cyt. Badacz podkreśla bogactwo materiału folklorystycznego w *Balladynie*, określa też cele jego wykorzystania w dramacie: ideologiczny – chłopci i wieś jako antagoniści feudalnego rycerstwa oraz artystyczny – zaprezentowanie tła kulturalnego i obyczajowego.

⁴⁹ J. Krzyżanowski, *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 106. Badacz omawia związek *Balladyny* z różnymi wątkami i pomysłami pochodzenia ludowego, stwierdza, że Słowacki bardzo dobrze znał folklor i umiejętnie wyzyskał w swoim dziele bogaty materiał ludowy.

⁵⁰ Badacze sygnalizują, że Słowacki kreuje baśniowo-ludową wizję polskiej przeszłości historycznej. I tak jak lud w swych wyobrażeniach nie krępuje się prawdą historyczną, tak artysta miesza szczegóły z różnych epok, wiążąc je w logiczną, baśniową całość. Zresztą o tej strategii uprzedza poeta i Krasieńskiego, i potencjalnego odbiorcę: „Cienie już różne ludzi niebytych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciżbą gwarzącą”, „(...) ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę” (*B*, s. 4, 5).

fantazji ludowej tendencją do stanowczych kontrastów”⁵¹, świat feeryczny, tworzenie obrazu w formie wizji poetyckiej⁵². Podobnie też interpretują rolę baśniowo-ludowych komponentów misternie wplecionych przez Słowackiego w tragedię nadgoplańską, ich znaczenie dla ideowych czy artystycznych założeń dramatu. Autor *Zarysu historii literatury polskiej* odczytuje *Balladynę* jako „baśń wysnutą z przeszłości narodu”⁵³, a kładąc nacisk na koncepcję światopoglądową wpisaną w *Balladynę*, nazywa dzieło baśnią o rewolucji, „mającą w sobie tętna rzeczywistości”⁵⁴. Eugeniusz Sawrymowicz także podkreśla polityczny sens dzieła – krytykę monarchizmu i feudalizmu jako systemów rządzenia bez „ludu woli”⁵⁵. Ideologiczną wymowę, jego zdaniem, ma „mowa tronowa” Grabca⁵⁶ czy kreacja literacka Fon Kostryna, głównego przedstawiciela systemu feudalnego⁵⁷.

Obaj mówiąc o poetyce baśni w *Balladynie*, sygnalizują jednocześnie, że ten romantyczny utwór nie podlega żadnym precyzyjnym rozwiązaniom gatunkowym. Kleiner w toku interpretacji nazywa *Balladynę* baśnią-tragedią, stwierdza, że „nad baśnią góruje dramat”, że „jest tu skondensowanie owego odrębnego typu dramatycznego, który stworzył Słowacki (...), jest zmieszanie wszystkich tonów, od komizmu Grabca do rozpaczy Wdowy, od pieśni ludowej do epickiego opowiadania, jest ruch szalony, obejmujący i spętęgowanie zbrodni Balladyny, i sąd nad zbrodniarką, echa dawnej zbrodni i dokonanie no-

⁵¹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 11.

⁵² Z listu Goszczyńskiego do Siemieńskiego: „ (...) upoetyzować bajeczne początki narodu polskiego – wprowadzić na scenę w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu” – zob. *List S. Goszczyńskiego do L. Siemieńskiego z 9 lipca 1839 r.*, w: *Sądy współczesnych*, dz. cyt., s. 80; Kleiner: „Rozsnuwa się teraz prawdziwa baśń, dzwoniąca różnorodnością rytmów i kolorami błyszcząca. Zaczyna się popis wirtuozostwa poetyckiego: popis rytmiki, która w słowach Skierki, Chochlika, Goplany raz po raz się zmienia; popis obrazowania, które przebudzeniu Goplany daje świetlistość i lekkość czarowną i całe życie wiotkiej przyrody, życie kwiatów, ptaków, owadów dookoła nie osnuwa” – zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 12, [podkr. – E. Ś.]

⁵³ J. Kleiner, dz. cyt., s. 10.

⁵⁴ J. Kleiner, *Czy baśń o rewolucji?*, „Życie literackie” 1951, nr 11, s. 12. Według Kleinera, Juliusz Słowacki, przeciwnik despotyzmu, zwolennik wolności, protektor sprawy ludu, zarysowuje w *Balladynie* przebieg walki o władzę. Operując obrazem baśniowym, prezentuje zwycięstwo przełomów rewolucyjnych.

⁵⁵ Zob. E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973, s. 147-150. Według Sawrymowicza, droga Balladyny do objęcia tronu ilustruje metody rządzenia przez władców sprawujących władzę „bez ludu woli”. Cała akcja tragedii, jego zdaniem, służy udowodnieniu tego, że zło tkwi w samym ustroju feudalnym.

⁵⁶ Zob. tamże. Przemówienie Grabca Sawrymowicz interpretuje jako ostrą satyrę na monarchię z wyraźnymi akcentami aktualizacji (despotyczne rządy carskie). Paszporty, o których wspomina „król dzwonkowy”, to z kolei pamflet na system policyjny we Francji, natomiast postawy burmistrzów – Pisma i Kuriera – są z jednej strony aluzją do postawy burżuazji podczas rewolucji lipcowej, z drugiej egzemplifikują ograniczanie wolności słowa prasy.

⁵⁷ Zob. tamże. Badacz uważa, że ludowo-baśniowa wizja Polski przedhistorycznej ma związek z koncepcjami Lelewela, który podkreślał, że ustrój feudalny stoi w sprzeczności z charakterem narodowym Słowian. Dlatego też Słowacki, wprowadzając na karty utworu cudzoziemca – reprezentanta tego systemu, kreuje go na bohatera zdecydowanie bezwzględne i negatywne. Sawrymowicz twierdzi, że Słowacki, choć nie lubił Lelewela, ulegał jego wpływowi. Historyk ten widział w Polsce przedchrześcijańskiej typowy dla całej Słowiańszczyzny ustrój republikańsko-demokratyczny (patrz: opowieść Pustelnika), który został zastąpiony ustrojem feudalnym.

wej, sprawę Pustelnika i Kirkora, cudzołożny stosunek z Kostrynem, wmieszanie się świata fantastycznego”⁵⁸.

W *Balladynie*-baśni antybaśń widzą również Makowski i Weintraub. Wymieniają oni jeszcze inne cechy świadczące o przełamaniu przez Słowackiego konwencji baśniowej: postacie fantastyczne, wbrew własnym intencjom, nie naprawiają zła, obracają swoją magiczną moc na to, aby siać zniszczenie i zło oraz płaskie wizerunki bohaterów, pozbawione głębi psychologicznej (z tym stwierdzeniem nie zgadza się Maria Janion)⁵⁹.

O *Balladynie* jako baśni politycznej⁶⁰, w tonie zbliżonym do rozprawy Sawrymowicza ze względu na krytykę ustroju feudalnego oraz aluzje do współczesności, wzmiankuje też Kubacki. Krytyk konstrukcję świata przedstawionego dramatu interpretuje na potrzeby założeń ideowych, które, według niego, są najważniejsze. I w związku z tym kreacje zarówno bohaterów realistycznych, jak i postaci fantastycznych Juliusza Słowackiego, jego zdaniem, podporządkowuje napiętnowaniu ustroju społeczno-politycznego, opierającego się na systemie hierarchicznej zależności jednostek, z podziałem społeczeństwa na stany. Kirkor natomiast reprezentuje idealistyczny aspekt feudalizmu, Kostryń i Balladyna wyobrażają realne stosunki feudalne oraz moralność tego kręgu, społeczne zróżnicowanie elfów, ich ludowe pochodzenie i dwór Goplany stanowią feudalną nadbudowę. Grabiec-król zaś w scenie uczty ma parodiować cały świat feudalny⁶¹.

Oprócz historycznej paraleli antyfeudalnej w tragedii nadgoplańskiej Kubacki dostrzega także antyburżuazyjną: „Podwójna tedy wymowa ideologiczna *Balladyny* oznacza, że w aspekcie historycznym jest to dzieło antyfeudalne, w aspekcie zaś symbolicznym – antyburżuazyjne. W masce historycznej występują sprawy polskie (panowanie szlachty, niewola ludu, walka wyzwolenicza 1830-31 roku, aluzje do życia emigracyjnego)⁶². Sym-

⁵⁸ J. Kleiner, dz. cyt. s. 16-17. Nawet jeśli Kleiner pisze o baśni, to od razu komunikuje, że staje się ona antybaśnią ze względu na cechy, które jej przeczą: konkretyzacja czasowo-przestrzenna, absurdałna groteska zamiast optymistycznego, właśnie baśniowego, rozwiązania ludzkich spraw i problemów.

⁵⁹ Zob. W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli zabawa w *Szekspira*, dz. cyt.; S. Makowski, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, dz. cyt.; M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt.

⁶⁰ Sformułowania tego po raz pierwszy użył Kazimierz Wyka.

⁶¹ Zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 62-120.

⁶² *Balladyna* jest dla niego „satyryczno-polityczną karykaturą Królestwa Kongresowego” (s. 90-95.). Świadczy o tym częste aluzje-analogie między tyranem-Balladyną a carem Aleksandrem I, scena wręczania „księgi praw”, wreszcie magnacki serwilizm legalistycznie nastawionych wielmożów Gopła (Królestwo Kongresowe po wojnach napoleońskich). Świadczy o tym między innymi przemowa Posła Miejskiego, w której pojawiają się takie apostrofy jak: „Aniele obłoku” (a przecież Aleksander I był „komplementowany” – nawet w pozycjach – jako „Anioł pokoju”), „Witaj więc! witaj, miły hospodyniel!” – *Balladyna* w zbroi postrzegana jest jako król-mężczyzna.

bolicznym jednak tłem przedstawionych w tragedii wydarzeń jest także w jakiś sposób burżuazyjna Francja Ludwika Filipa⁶³.

Analiza utworu mistrza z Krzemieńca – z punktu widzenia teatrologa – to kolejny głos w naukowej dyskusji dotyczącej kategoryzacji gatunkowej. Janusz Skuczyński, opisując organizację przestrzenną *Balladyny*, zalicza ją do baśni scenicznej. Badacz wymienia przykłady tworzenia baśniowego kolorytu, odwołując się do jednego z miejsc akcji – zamku i aranżacji jego wnętrza. Słowacki żonglujący anachronizmami, zwodzący czytelnika, oprowadzający go po średniowiecznych, renesansowych, a nawet barokowych komnatach nadgoplańskiej budowli raz po raz daje do zrozumienia, że ta przedchrześcijańska Polska, w której rozgrywa się akcja utworu, jest jakaś „bajeczna”, mało prawdopodobna, odrealniona: „Ostatecznie kształt (...) zamku całego jawi się jako suma komponentów jawnie heterogenicznych, stylowo sobie obcych, historycznie nie przystających do siebie. Fakt, iż mimo swojej obcości, nieprzystawalności wszystkie te komponenty współistnieją w ramach jednej sali zamku, uderza odtąd w najbardziej elementarną rolę, do jakiej powołane jest zazwyczaj w dramacie każde miejsce sceniczne: rolę wywoływania iluzji jakiejś realności⁶⁴. Taki sposób kreowania przestrzeni, unieważniania jednego elementu na rzecz drugiego stanowi, zdaniem teatrologa, wyraźną wskazówkę interpretacyjną, jest to rodzaj gry, nie tylko scenicznej: „Zamek wskazuje odtąd przede wszystkim na swoją teatralność, jest teatralną dekoracją, przestrzeń sceniczna – przede wszystkim sceną. Wszystko, co się tutaj dzieje, staje się teatrem, teatralnym widowiskiem⁶⁵”.

O uchylaniu czy zawieszaniu pewnych realiów, również historycznych, obwieszcza Słowacki już w liście dedykacyjnym: „niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy” (*B*, s. 3), „Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską” (*B*, s. 3-4). W kontekście takiej enuncjacji autora Stanisław Makowski mówi o *Balladynie* jako o „baśni historycznej⁶⁶”. Używa cudzysłowu, bowiem w tekście faktycznie trudno doszukać się postaci i wydarzeń historycznych. Słowacki tworzy własną wizję czasów przedhistorycznych, jednak posiłkując się pewnymi źródłami: „Z polskich więc kronik, spopularyzowanych w latach 1821-1831 między innymi przez edycję Hipolita Kownackiego, zaczerpnął poeta wątki o Popielu, mordercy stryjów. Losy *Balladyny* konstruował z kolei na wzór kariery Maryny Mniszchkówny i rosyjskich carów samozwańców z

⁶³ Tamże, s. 187.

⁶⁴ J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986, s. 54.

⁶⁵ Tamże, s. 55.

⁶⁶ S. Makowski, dz. cyt., s. 23.

XVII wieku⁶⁷. „Z historycznych legend czerpał także wiadomości o polskich władcach idealnych (np. o Przemysławie I), o mordach politycznych prowadzących do zagarnięcia władzy (historia Lecha i Gracha). Z legend i faktów historycznych – takich jak wywiezienie korony Bolesława Chrobrego przez Ryksę, żonę Mieszka II, do Niemiec, jak zrabowanie w 1794 r. ze skarbcza na Wawelu koron polskich przez Prusaków, jak koronowanie się cara Mikołaja w 1829 r. koroną rosyjską na króla polskiego itp. – stworzył Słowacki historię cudownej korony Lecha, symbolu państwa, talizmanu jego dobrobytu i pomyślności, którego brak przynosi krajowi nieszczęście⁶⁸”.

II.1.4. Ballada

Balladyna jako dzieło polifoniczne pod względem estetycznym, które wymyka się jednoznaczному przyporządkowaniu, motywuje historyków literatury do zmierzenia się z jej strukturą genologiczną. Do rozwiązań już zaprezentowanych w niniejszej pracy warto dołączyć kolejny głos Makowskiego, który postrzega utwór romantycznego mistrza słowa w kategoriach ballady⁶⁹. Podobne spostrzeżenie zapisał już dużo wcześniej Jan Dobrzański, akcentujący fenomen świata przedstawionego, kreowanego „w duchu ludowej fantazji⁷⁰”. Współautor książki *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego*, idąc tropem myślowym wskazanym przez samego autora⁷¹, nazywa tragedię nadgoplańską nawet hiperballadą, czyli tekstem, który „prześciga wszystkie ballady w ich gatunkowych właściwościach – i w ten sposób staje się ich parodią⁷²”.

Zdania Makowskiego nie podziela Jarosław Ławski, podważający ten hiperballadowy kierunek interpretacyjny, z naciskiem na „hiper”. O ile w balladzie „gwarantem etyki jest Bóg, który wpisał prawo w porządek świata i przez ten porządek sprawuje rządy spr-

⁶⁷ S. Makowski, dz. cyt., s. 23.

⁶⁸ Tamże, s. 23-24.

⁶⁹ Wacław Kubacki mówi o *Balladynie* jako „królowej polskich ballad”, wymienia ballady, które Słowacki ożywił w swoim dramacie, dając im nowe życie: o złej siostrze i niewdzięcznej córce, o okrutnym królu, o szlachetnym panu, szukającym prostej żony, o psotnych, ale jednocześnie usłużnych duszkach. Por. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Balladyny”*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1959, s. 265-291.

⁷⁰ J. Dobrzański, dz. cyt., s. 492. Dobrzański z wielkim podziwem opisuje strategię artystyczną Słowackiego: „Dla niego źródłem jest ludowe podanie. Ale z tego ludowego podania nie bierze on tej lub owej powieści. On stwarza świat nowy, lecz w duchu ludowej fantazji. Świat nowy stwarza tym, że z pojedynczych części ludowych tworzy całość artystyczną. Fantazją swą jeniálną spaja on te podania, snuje je dalej i odtwarza całą epokę pierwotną dziejów naszych, jak ona w fantazji ludu się ukształtowała” (s. 492).

⁷¹ „Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał” – z listu do matki z dn. 18 grudnia 1834 r.

⁷² S. Makowski, dz. cyt., s. 26.

wiedliwie⁷³, o ile „właściwym środowiskiem faktu etycznego jest świat duchowy – akty partycypującej w nim duszy wywierają magiczny wpływ na rzeczywistość materialną”⁷⁴, o tyle *Balladyna* tej wizji nie potwierdza. Zwłaszcza zakończenie dramatu, które – zdawać by się mogło – wprowadza tak bardzo pożądany przez czytelnika ład: „Poprzez słowa Kanclerza i epilog wizja balladowego akcentu słusznej pomsty ulega uniejednoznacznieniu. Ład moralny i boską lub naturalną pedagogikę zastępuje niejasna struktura ironicznej gry. Historyk Wawel zmitologizuje dzieje chłopianki, dokona fałszerstwa rodowodowego, ośmieszy uczoność historyków nieco na modłę Wolterowskiego *bon-motu*, iż historia jest kłamstwem powszechnie uznanym przez historyków. Lecz wszystko po to, by nieprzejrzysty świat dramatu, kłamliwą historię Wawela przeciwstawić *boskiej świadomości* ironisty, potrafiącego w arcydzielnej formie dramatu powiązać tysiące sprzeczności ludzkiego uniwersum”⁷⁵.

II.1.5. Epopeja

Na epopeję jako czynnik struktury w *Balladynie* zwraca uwagę Marek Piechota, powołując się między innymi na tzw. argument epopeiczny, który podsuwa sam Słowacki w apologu⁷⁶. Niezwykle istotne okazują się też wypowiedzi krytyczne Zygmunta Krasińskiego, nazywającego utwór Słowackiego „najprześlicniejszą epopeją”. Badacz – w kontekście romantycznej teorii tego gatunku literackiego, odrzucającej wyznaczniki formalne, a poprzestającej na znaczeniowych – nazywa ją „romantyczną epopeją, wyznaniem romantycznego światopoglądu”⁷⁷. Współautor *Słownika Mickiewiczowskiego* na potwierdzenie swojej tezy wymienia trzy argumenty: obecność bohatera typu romantycznego (Kirkor poddany zabiegowi heroizacji), moment przełomowy w historii narodu (droga ludzkości ku postępowi, wszak „po mrokach czasów Popiela przyjdą dni pełne chwały Bolesława, Kazimierza, Jagiełły, Batorego, Sobieskiego”⁷⁸) oraz przenikanie się dwu światów – ludzkiego i fantastycznego. Temu ostatniemu komponentowi strukturalnemu, rozumianemu zgodnie z duchem epoki, autor rozprawy poświęca dużo miejsca, mówiąc o kategorii cu-

⁷³ B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 109.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ J. Ławski, dz. cyt., s. 393.

⁷⁶ Zob. M. Piechota, *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji epopeicznego argumentu*, w: „Prace Historycznoliterackie”, t. 17, s. 111-129.

⁷⁷ M. Piechota, „*Balladyna*” i filozofia historii, w: tegoż, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 94.

⁷⁸ Tamże, s. 92.

downości⁷⁹. Jej immanentną częścią w *Balladynie* jest, według Piechoty, płaszczyzna historiozoficzna, w konkretnym wcieleniu – zgodnie z założeniami prowidencjalizmu⁸⁰.

Z kolei Halina Krukowska, zabierająca głos w dyskusji dotyczącej kwestii instrumentacji gatunkowej dzieła, konstatuje: „*Balladyna* jako dramat romantyczny jest i tragedią, i komedią, i baśnią, i przewrotną grą w Szekspira, ale zarazem okazuje się w swej dramaturgicznej strukturze czymś wykraczającym poza gatunki, w ramach których ujmowali ją Janion i Weintraub (...), jest formą dramatyczną bardzo ubogaconą w różne trudne do uchwycenia odcienie gatunkowe”⁸¹. Badaczka, powołując się na Schległowski *List o powieści*, którego główne założenia odnoszą się również do dramatu, traktuje *Balladynę* jako książkę romantyczną, jako arabeskę⁸² „ujętą w akty i sceny”⁸³. „Jej brak powagi, a zarazem powaga, jej osobliwa fantastyczność, kapryśność w traktowaniu przedmiotu – to są właśnie cechy, które pozwalają czytać dramat Słowackiego w kontekście upodobań romantyków do arabeskowej formy jako właśnie romantycznej, unikającej wyrazistości jednogatunkowej”⁸⁴.

Zagadnienie kwalifikacji gatunkowej *Balladyny*, jak pokazuje niniejsza dysertacja, jest zagadnieniem wciąż otwartym. Znaczący przedmiot prezentują szeroki wachlarz rozwiązań interpretacyjnych, nie roszczą sobie jednak prawa do ostatecznych konkluzji, bowiem traktują utwór jako swoiste *tragelaphos*. W jednym się zgadzają: nadgoplańska tragedia przyjmuje formę dramatyczną i, zgodnie z romantycznymi kanonami, charakteryzuje się niejednorodnością estetyczną, gatunkową i rodzajową. Propozycje badaczy, którzy nazywają dzieło Słowackiego czy to baśnią, czy balladą, czy dramatem historiozoficznym, czy tragedią ironiczną, odnoszą się zawsze do jakiegoś komponentu estetycznego, dominującego w dziele bądź do sposobu organizacji świata przedstawionego.

⁷⁹ Marek Piechota mówi o cudowności rozumianej jako obecność świata fantastycznego, ale także Boskiego, kształtowanego zgodnie z wyobrażeniem ludowym – „Nie masz zbrodni bez kary”.

⁸⁰ Zob. M. Piechota, *O cudownej epopeiczności „Balladyny”*, w: tegoż, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, dz. cyt., s. 77. W innym tekście badacz stwierdza rzecz następującą: „Tę wieczną wymagalność epopei spełnia *Balladyna* w sposób wystarczający: przywrócenie sprawiedliwości jest bowiem ideą tego dramatu, jest ideą Kirkora i ten spełnia ją, zabijając tyrana Popiela IV – zbrodniczego brata Popiela III, jest ideą utworu – sprawiedliwość wymierza Bóg, uderzając piorunem, zgodnie z wierzeniami ludu. Nastaje pokój – stosowna pora do opisanego wieku gwałtownych przemian” – zob. M. Piechota, „*Balladyna*” i *filozofia historii*, dz. cyt., s. 92 [podkr. E. Ś.]. Dyskusyjna jest, oczywiście, interpretacja dotycząca jednoznacznego rozstrzygnięcia problemu, kto zsyła piorun. Por. J. Ławski, dz. cyt. s. 384-389.

⁸¹ H. Krukowska, „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”*, w: *Księga Janion*, oprac. Z. Majchrowski, S. Rosiek, s. 155.

⁸² Książka romantyczna, w rozumieniu Schlegla, to przede wszystkim arabeska, czyli forma łącząca w sobie różnorodne elementy: tragizm, komizm, groteskę, baśniowość, balladowość i inne.

⁸³ H. Krukowska, dz. cyt., s. 158.

⁸⁴ Tamże.

II.2. Główne linie interpretacyjne

Balladyna jest więc tekstem analizowanym przez poetów, krytyków, badaczy reprezentujących różne dyscypliny naukowe. Wbrew pozorom i – być może oczekiwaniom – duża ilość rozpraw jej poświęconych nie wyczerpuje zagadnienia, nie domyka tematu „ukrytych pokładów semantycznych” oraz kategorii estetyczno-artystycznych, manifestacyjnie zaanektowanych przez Słowackiego⁸⁵. Wręcz przeciwnie, gros znakomitych dysertacji – z jednej strony – przybliży odbiorcy tajniki warsztatu artystycznego, bogatą symbolikę tekstu, efektowne analogie, kolaż odmiennych kategorii estetycznych, ironiczne tworzywo, z drugiej natomiast – zaciemnia obraz wskutek wielu głosów wzajemnie się wykluczających, nader często pozbawionych wspólnego mianownika. Cały ten repertuar sądów, już od pierwszych recenzji poświęconych dramatowi, zapisuje się jako idący w dwóch kierunkach dyskurs interpretacyjny⁸⁶.

Ropelewski, rozpatrujący *Balladynę* z punktu widzenia wymogów tragedii, odmawia jej i „stylu”, i „poezji”, nazywa ją dziełem o kształcie groteskowym⁸⁷, inicjując jeden z torów wykładni dzieła. Współredaktor *Młodej Polski*, wybiórczo traktując warstwę semantyczną listu dedykacyjnego, zatrzymuje się na słowach: „(...) roztworzy mgłę dziejów przeszłości” (B, s. 4) i zarzuca Słowackiemu brak konsekwencji w logicznym łączeniu obszarów zapowiedzianych w apologu z akcją dramatu⁸⁸. Krytyk, kładąc nacisk na zawartość treściową dzieła, ignoruje jego rozwiązania formalne, nie docenia kunsztu artystycznego, nie zadaje sobie trudu całościowego oglądu dramatu. I trzeba dodać, że nie pojmuje sensu *Epilogu*, skoro odczytuje z niego jedynie „grube pochlebstwo samemu sobie”⁸⁹.

Z kolei Edward Dembowski, widzący związek *Balladyny* z ironią rodem z Tiecka, Szleglów, w ogólności ostatniej fazy romantycznej poezji w Niemczech⁹⁰, nie podziela zdania Ropelewskiego, a jego zarzuty uważa za nieuzasadnione. „Zabawka fantazji wieszca (...) niszczy cały zachwyt, jaki z niej przejść może na czytelnika, bo wiedząc, że po-

⁸⁵ Prace badawcze z lat 70., 80., 90. XX wieku i późniejsze wskazują na to, że ich interpretatorzy nie posądzali Słowackiego o „bluszczowatość”. Krytycy odczytali jawną żonglerkę motywami szekspirowskimi jako pewną strategię artystyczną, której przypisywali, co jest oczywiste, różne cele, funkcje i pobudki.

⁸⁶ Piszą o tym M. Bizan i P. Hertz oraz, czerpiący z ich opracowania, M. Inglot (zob. M. Bizan, P. Hertz, dz. cyt., s. 212-164; M. Inglot, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1976, s. IX-XI).

⁸⁷ Zob. *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 86: „W czym te kilkadziesiąt scen bez logicznego związku między sobą, bez względu na czas i miejscowość, bez poezji, bez stylu, bez historycznej prawdy; w czym ten dialog, pełen niedorzeczności i krwi, ma rozjaśniać starożytne dzieje Polski?”

⁸⁸ Ropelewski posądza też Słowackiego o amatorstwo, brak wiedzy historycznej i awersję do jej przyswojenia.

⁸⁹ *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 87.

⁹⁰ M. Bizan, P. Hertz, dz. cyt., s. 241.

emat jest odegraniem komedii, trudno zeń być uniesionym”⁹¹ – puentuje. Taka opinia stanowi argument potwierdzający tezę sformułowaną przez Ropelewskiego o groteskowym kształcie tragedii Słowackiego.

Kraśiński, zachwycający się strukturą estetyczną tragedii nadgoplańskiej, kunsztem jej autora, z estymą mówiący o „najprześlizniejszej epopei”, „pryskającej na wszystkie strony fantasmagorią”, otwiera drugi kierunek recepcji dramatu. „Poeta ruin” bowiem widzi w *Balladynie* utwór zaangażowany ideowo, zorientowany na eksplikację historycznej tragedii narodu polskiego⁹². W bohaterach dramatu dostrzega nawet ściśle zarysowane typy polskie. Kirkora percypuje jako „monadę najprawdziwszą (...) szlachcica polskiego, Balladynę jako „zawierającą w sobie wszystkie błędy i cudne przymioty Polek wszystkich”⁹³.

Śladem autora *Przedświtu* podąża Cyprian Norwid, rozkodowujący dzieło Słowackiego za pomocą paradygmatu ideowego. W szkicu *Do M... S... O „Balladynie”*⁹⁴ w sposób niezwykle sugestywny i obrazowy uzasadnia narodowy charakter utworu, podaje przykłady alegorii⁹⁵, odczytuje dramat w kategoriach tragicznej historii: szlachetni ludzie przegrywają w konfrontacji z podstępными i niegodnymi, co – niestety – prowadzi do nieszczęść narodowych. Ten sposób „czytania” dramatu staje się bardzo popularny w drugiej połowie XIX wieku, choć poddawany jest mniejszym czy większym modyfikacjom: interpretatorzy odrzucają linię alegoryzacyjną na rzecz symbolicznej bądź przechodzą od alegoryzacji narodowej do uniwersalnej⁹⁶.

Aleksander Jabłonowski traktuje *Balladynę* jako narodową alegorię historiozoficzną. Bardzo szczegółowo analizuje alegorie oraz symbole i odczytuje założenia filozofii dzie-

⁹¹ Tamże.

⁹² *Z listu Kraśińskiego do Słowackiego z 23 II 1840 r.*, w: *Sądy współczesnych*, dz. cyt., s. 97: „(...) wszystkie zarody narodowego charakteru postawione, rzucone doskonale – bez żadnego przymusu – bez intencji – bez pedanterii – słowem, poetycznie! – *Ja bym Zbawcę zbawił* – kto inny od szlachcica polskiego takie słowo powiedziałby na kuli ziemskiej?”.

⁹³ Zob. *List Kraśińskiego do Żaluskiego z 13 V 1840 r.*, dz. cyt., s. 111. Nieco zadziwia czytelnika postawa Kraśińskiego, który jako jeden z niewielu współczesnych Słowackiemu tak celnie opisał celowość metody twórczej poety z Krzemieńca. Używając określeń „groteski”, „igraszowanie”, „humor”, sygnalizował, że w przypadku *Balladyny* na każdym kroku aktowi kreacji towarzyszy akt destrukcji. A mimo to akcentował też zaangażowanie ideowe dzieła, nieświadomy tego, że według tradycji badawczej jego głos zostanie zakwalifikowany do grupy tych interpretatorów, którzy odczytują dramat jako tragedię narodową.

⁹⁴ *Do M... S... O „Balladynie”* – do Mariana Sokołowskiego, który zajmował się drukowaniem kursu. Zob. *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*, w: *Sądy współczesnych*, dz. cyt.

⁹⁵ Przykłady alegorii: Pustelnik – Tradycji, Alina – Ludu, Balladyna – Parafiańszczyzny, Kirkor – ideału rycerza i szlachcica republikańskiego, Filon – uosobienia fałszywej poezji, Fon Kostryn – koniunkturalisty, postacie fantastyczne – bezosobowych sił dziejowych – zob. tamże, s. 477.

⁹⁶ Zob. Aleksander Jabłonowski, *Balladyna, tragedia Juliusza Słowackiego. Uwagi nad istotą wewnętrzną treści utworu*, Toruń 1875, s. 31.

jów w kontekście Polski: „obraz fatalnej dla nas walki społecznych żywiołów”, „w godzinie owej dziejowego sądu [zgon Wdowy – E. Ś.] Ojczyzna, Rzeczpospolita potępia żywot szlachty-arystokracji, ale na pomstę jej nie wydaje (...) i ginie sama na torturach trzech podziałów najeźdźczych jako Chrystusowa ofiara na ołtarzu dziejów ludzkości, jako polityczne uosobienie myśli Zbawiciela”⁹⁷.

Tarnowski interpretacji *Balladyny* jako alegorii dziejów narodowych nie podważał, choć uważał, że nie ten aspekt ideowy jest nadrzędny w dramacie: „klucz dobrany (...) dość zręcznie”⁹⁸, ale „dorobiony dowolnie post factum”⁹⁹ przez interpretatorów. Inny badacz, Władysław Nehring, podtrzymuje alegoryczny sens dramatu, w którym dostrzega jednak alegorię metaliteracką. Jego zdaniem, piorun wieńczący akt V to dezaprobata Słowackiego dla wszechpanującej w romantyzmie balladomanii¹⁰⁰.

Przeciwnikiem przypisywania tragedii nadgoplańskiej „mówienia obrazowego” jest Antoni Małecki: „w ogóle uważam przypuszczenie allegoryzmu za ostatni i w razach tylko rozpaczliwych właściwy klucz do dobierania się w intencje dzieł wszelkiej sztuki”¹⁰¹, „pedanteria przesadna psuje wszystko w razach podobnych, sztywnej i na szczytach samych tylko rozsądkowych pojęć kroczącej allegoryi Słowacki dawać tu nie zamierzył”¹⁰². Według rektora Uniwersytetu Lwowskiego, *Balladynę* należy interpretować „w duchu ludowych wyobrażeń”, których istotną częścią jest refleksja nad bytem ludzkim, jego sensem i miejscem w świecie. Z zespolenia tych dwóch elementów filolog wywodzi swoją filozoficzną interpretację dramatu, czyniąc jej ośrodkiem tzw. filozofemat ogólny, czyli przekonanie o tym, że „ostatecznie składa się (...) wszystko na świecie podług woli Opatrzności”¹⁰³. Małecki, wymieniając „potęgi” determinujące byt człowieka: ludzkie postanowienia, ślepy przypadek, demonizm, logikę zdarzeń, zwaną też „fatalizmem zbrodni” oraz palec Boży, stosuje gradację, by pokazać, kto ostatecznie ma głos decydujący. Tenże Opatrznościowy palec reaguje po to, by przywrócić ład moralny zachwiany wskutek czynów człowieka: „po tem wszystkim wkracza ostatnia i najwyższa ze wszystkich potęg rządzących biegiem spraw ludzkich. Ponieważ wszystkie już ziemskie środki zostały zużyte, a demonizm cofnąć się na drodze swojej nie myśli: więc czas, ażeby się niebo bezpośrednio w mieszało w to zwichnienie moralne natury ludzkiej. Spada piorun z nieba, palec

⁹⁷ Tamże, s. 48.

⁹⁸ S. Tarnowski, *Dwa odczyty profesora hr. Tarnowskiego miane w Poznaniu dnia 4 i 6 stycznia 1881*, dz. cyt., s. 22.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Zob. W. Nehring, *Studia Literackie*, Poznań 1884, s. 339.

¹⁰¹ A. Małecki, dz. cyt., s. 80.

¹⁰² Tamże, s. 149.

¹⁰³ Tamże, s. 144.

Boży widnym się staje w bezpośrednim swoim działaniu i rzeczy świata tego wracają w karby należne”¹⁰⁴.

Dyskurs interpretacyjny zapoczątkowany przez Ropelewskiego i Krasieńskiego cieszy się powodzeniem również w pierwszej połowie XX wieku¹⁰⁵. Znaczący przedmiot, nawet gdy opowiadają się za ideową stroną tekstu, czyniąc ją kluczem do przesłania utworu, nie deprecjonują artystycznego kształtu *Balladyny* w ramach groteski jako podstawowej kategorii tworzącej świat poetyckiej igraszki¹⁰⁶. Tak właśnie jest w przypadku Kleinera, uważającego i doceniającego „arabeski”¹⁰⁷ oraz przypisującego im określoną funkcję: tworzą uroczą materię estetyczną, poprzez którą poeta wyraża swój pogląd na świat – jakże pesymistyczny pogląd. Krytyk wyinterpretowuje z dramatu głęboko tragiczną wizję uniwersum, z dominującym w nim kapryśnym przypadkiem, podniesionym do rangi przeznaczenia: „przypadek więc stale drwi z zamiarów i stale jest zgubny. Przez tę stałość swego kierunku traci charakter przypadku, przechodzi w jakieś pesymistycznie sformułowane prawo świata. Staje się potęgą, która, zabawkę sobie czyniąc z ludzi, łamie ich i niszczy. Konsekwentny jest w swej bezsensowności – i przez to urasta do rozmiarów czynnika, który może wystąpić w tragedii”¹⁰⁸.

Kleiner odrzuca dziewiętnastowieczną tradycję „tropienia” w dziele Słowackiego płaszczyzn alegorycznych czy historiozoficznych, chociaż przyznaje, że poeta prezentuje „zespół pierwiastków, które składać się mogły na obraz życia polskiego: obok rycerskości Kirkora jad cudzoziemski Kostryna, obok pijackiego sarmatyzmu Grabca sentymentalizm Filona, obok niszczącej ambicji *Balladyny* prostotę uczuć ludu, którą wcielają dwie ofiary, Alina i Wdowa”¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Tamże, s. 171.

¹⁰⁵ Stanisław Kotowicz interpretuje *Balladynę* jako „symboliczną syntezę współczesnego Słowackiemu życia narodu, pogrążonego w niewoli przez *obląkanie dusz, zaccadzenie mózgów, paraliż woli*” – cyt. za H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, dz. cyt., s. 63). Antoni Mazanowski jest zwolennikiem symboliki szerszej, niezawężonej do spraw polskich. Jego zdaniem, dramat prezentuje mistyczo-enigmatyczny rytm życia. Ignacy Chrzanowski uważa, że *Balladyna* jest utworem symbolicznym – obrazuje prefigurację losów Polski, finalny piorun symbolizuje „wiarę Słowackiego w lepszą przyszłość i karę dla zaborców” – zob. H. Markiewicz, dz. cyt. s. 67.

¹⁰⁶ Badacze dostrzegają w grotesce przejaw kreacyjnej swobody artysty i imaginacyjnego opanowania rzeczywistości, choć jeszcze nie poświęcają jej zbyt dużo miejsca w swoich dysertacjach.

¹⁰⁷ Kategorię tę do literatury wprowadził F. Schlegel. W jego ujęciu oznaczała ona nowy gatunek prozy artystycznej: niewielki rozmiarami utwór nasycony elementami baśniowej fantastyki, o kapryśnej kompozycji i ironiczno-humorystycznym stylu, kojarzący efekty poetyckie z komicznymi.

¹⁰⁸ J. Kleiner, dz. cyt., s. 23. Według Kleinera, *Balladyna* staje się ofiarą zbrodni, ponieważ „zabójstwo rodzi się w [jej – E. Ś.] nieświadomych pokładach duszy, nim dojrzało w postanowienie; tchnienie zbrodni przenika ją, nim jeszcze uświadomiła sobie chęć zamordowania Aliny; stąpa jakby w śnie krwawym, jakby odurzona zapachem i czerwienią krwi” – J. Kleiner, dz. cyt., s. 22.

¹⁰⁹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 21. Badacz nazywa Kirkora polskim rycerzem z krwi i kości, pełnym animuszu, skłonny do poświęceń na rzecz ojczyzny (zob. s. 21).

Zasadniczy kierunek badań nad dramatem w latach 50. i 60. XX wieku, jak zauważa Mieczysław Inglot¹¹⁰, wyznacza interpretacja Juliusza Kleinerera, podkreślającego supremację wykładni światopoglądowej nad artystycznym tworzywem, bez dyskredytowania tego ostatniego czynnika. Kazimierz Wyka, Eugeniusz Sawrymowicz, Waław Kubacki i Jarosław Maciejewski interpretują przeciwieństwo *Balladynę* jako utwór historiozoficzny, o sprecyzowanych założeniach ideowych¹¹¹. Pierwszy z wymienionych znawców przedmiotu widzi w tekście Słowackiego baśń polityczną, prezentującą obraz społeczeństwa podzielonego na klasy walczące o przywództwo, o władzę. Autor *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* oraz Kubacki widzą dramat jako antyfeudalną filipikę¹¹² z licznymi aluzjami do rzeczywistości zarówno tej związanej z ziemiami polskimi, jak i tej emigracyjnej. Badacze, oprócz budulca ideowego, dostrzegają również tworzywo artystyczne, ale – w duchu Kleinerowskim – przypisują mu służebną rolę względem treści.

Interpretacją *Balladyny*, skupioną wokół rozkodowania treści, jest rozprawa Maciejewskiego „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*”. Autor, nawiązując do przedstawionego w tekście pomysłu kontynuacji dynastii Popielidów, zwraca uwagę na aluzyjność podaniową, na ten boczny tor historii, którego cel jest ściśle określony: „stworzenie wygodnej platformy do historiozoficznych uogólnień”¹¹³, mających znaczenie „także dla zrozumienia współczesności, a nawet przyszłości”¹¹⁴. W podobnym tonie wypowiadają się Marian Bizan i Paweł Hertz w *Głosach do „Balladyny”*, nazywając ją „wielką metaforą” aktualnych wydarzeń¹¹⁵.

¹¹⁰ Zob. M. Inglot, dz. cyt., s. XII-XIII.

¹¹¹ Nacisk na historiozoficzny sens poetyckiego dzieła kładzie również Mieczysław Inglot, autor *Wstępu* do wydania *Balladyny* w serii Biblioteka Narodowa, argumentując swój wybór następująco: „w niniejszym opracowaniu decydujemy się na nawiązanie do drugiego z przedstawionych nurtów interpretacyjnych. Zakładamy bowiem, iż romantyzmowi polskiemu w ogóle, a Słowackiemu w szczególności bliższa była koncepcja literatury zaangażowanej. Że szereg wypowiedzi postaci dramatu i nurtujące ich konflikty nie dadzą się wyjaśnić w ramach groteskowej mozaiki, tworzącej jakiś obraz świata, oderwanego od konkretnej rzeczywistości historycznej. Że taka np. mowa tronowa Grabca mieści się w świecie baśni czy nawet komediowej tradycji (...), ale przede wszystkim tworzy otwartą, zjadliwą, głęboką i aktualną krytykę określonego rodzaju władzy i parodię pewnego typu władcy” – M. Inglot, dz. cyt. s. XVIII. Jak widać, interpretacja dzieła, podporządkowana penetracji treści w kontekście współczesnej Słowackiemu sytuacji politycznej, jest atrakcyjna nie tylko w latach 50. i 60. XX wieku, ale również i później.

¹¹² Sawrymowicz we *Wstępie* do *Balladyny* pisze: „Konflikty klasowe, ucisk ludu i mieszczaństwa przez panów feudalnych, samowola despotycznych władców, zbrodnia jako droga do osiągnięcia korony – wszystko to stanowi najistotniejszą ideową treść *Balladyny* [podkr. – E. Ś.] i ukazane jest z dużą dozą realizmu historycznego”. Kubacki natomiast stwierdza, że *Balladyna* jest ariostycznym dziełem o tendencji antyfeudalnej. Obaj badacze zwracają uwagę na motywy szekspirowskie i ariostyczne oraz kategorie estetyczne, ale traktują je jako żywioł wtórny, nie analizują ich przez pryzmat manifestacji autorskich możliwości.

¹¹³ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 180.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Zob. M. Bizan, P. Hertz, dz. cyt., s. 380; W. Weintraub, dz. cyt., s. 75. Autorzy *Głos*, stawiając na interpretację powiązaną ze współczesną Słowackiemu polityczną rzeczywistością, traktują ten wielopłaszczyznowy, wieloznaczeniowy dramat jednostronnie.

Badacze, „wskutek nadmiernego przeakcentowania w swoim komentarzu powiązań i analogii mało istotnych, przy jednoczesnym przemilczaniu pierwszoplanowej wymowy poetyckiej utworu [podkr. – E. Ś.], prowadzą mniej wprawno czytelnika ku lekturze (...) niebezpiecznie zubożającej odbiór właściwego sensu dramatu”¹¹⁶ – zauważa Czesław Zgorzelski. I choć słowa te odnosi do Bizana i Hertza, to można je przypisać również innym znawcom, którzy zawężają swoje interpretacje do płaszczyzny treści, tak jakby forma¹¹⁷ była jedynie literackim ambalażem, pozbawionym nośnika artystycznego i semantycznego¹¹⁸.

Zupełnie inaczej spoglądają na tragedię nadgoplańską Edward Csató i Konrad Górski, mimo że dzieła badaczy ukazują się w latach 60. XX wieku, kiedy dominuje jeszcze opcja Kleinerowska. Ich rozprawy nie wpisują się w „obowiązującą” tendencję zogniskowaną wokół zawartości treściowej dramatu. Krytykom tym, zgodnie z funkcjonującym w tradycji badawczej podziałem na dwa przeciwstawne nurty interpretacyjne, bliżej do stanowiska Ropelewskiego, traktującego *Balladynę* jako dzieło o wymiarach groteskowych. W przeciwieństwie jednak do współredaktora *Młodej Polski*, niedoceniającego artyzmu dramatu, nierozumiejącego jego nowatorskiej formy estetycznej, ci badacze zajmują się artystyczno-warsztatową stroną tragedii. Krytycy, zwróciwszy się ku formie, dostrzegli w niej wielkie możliwości interpretacyjne utworu, które można wyzyskać dla wyeksplikowania założeń dzieła jako całości.

Autor szkicu *Słowacki jako poeta aluzji literackiej* wpisuje się swoim tekstem w dyskurs dotyczący zależności *Balladyny* od dzieł innych twórców. Górski, podkreślając związek utworu z wątkami i motywami zarówno balladowymi, jak i dramatycznymi, określa cel artystycznej strategii Słowackiego: „pokazanie, jak można znane pomysły literackie wyzyskać w sposób bardziej intensywny lub inaczej, nieraz lepiej, umotywowany”¹¹⁹. Badacz, negując tezy o „bluszczowatości” poety, proponuje zwrócić uwagę już na sam tytuł tragedii, który – według niego – jest jawną prowokacją literacką: „ochrzcić bohaterkę

¹¹⁶ Cz. Zgorzelski, „*Balladyna*” na warsztacie Bizana i Hertza, „Ruch Literacki” 1971, z. 4, s. 261.

¹¹⁷ Zob. *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 162-163. Forma dzieła rozumiana jako kategoria w refleksji estetycznej w opozycji do treści. Istotne dla zrozumienia spostrzeżeń prezentowanych w niniejszej dysertacji są dwa jej rodzaje: forma zewnętrzna i forma wewnętrzna. Forma zewnętrzna, czyli „szata” słowna to odpowiednio ukształtowane tworzywo dzieła literackiego, które w rezultacie działań wielu czynników, specjalnych zabiegów, przekształca zasób słownikowy w język artystyczny. Forma wewnętrzna dotyczy struktury rodzajowej, integralnie związanej z tradycyjnymi rodzajami literackimi i gatunkami oraz ich różnorodnymi modyfikacjami, obejmuje jakości estetyczne, np. liryzm, tragizm, komizm, patosu, groteska, ironia, farsa, persyflaż.

¹¹⁸ Stanisław Makowski dostrzega wieloznaczności *Balladyny*, jednak akcentuje jej metaforyczny, żeby nie rzec – alegoryczny wymiar. Widzi w niej metaforę współczesności społeczno-politycznej i kulturowej Słowackiego.

¹¹⁹ K. Górski, dz. cyt., s. 187.

imieniem wywodzącym się od nazwy popularnego gatunku literackiego to znaczyło uprzedzić, że autor daje dzieło o założeniu czysto literackim, że będzie to jakaś literatura o literaturze, literatura podniesiona do drugiej potęgi¹²⁰.

Górski, jako jeden z pierwszych badaczy, akcentuje korelację między poszczególnymi komponentami tragedii: listem dedykacyjnym, pięcioma aktami i *Epilogiem*¹²¹. W *Balladynie* widzi tekst spójny, uporządkowany, przemyślany, z założenia przecież „utkany” z aluzji literackich. I tę warsztatowość, według niego, sygnalizuje poeta już od samego początku – poprzez tytuł, następnie w apolożu bardzo konsekwentnie odsłania kurtynę przed tymi, którzy jeszcze nie rozszyfrowali jego intencji twórczych, pisząc o „instynkcie poetycznym” oraz w *Epilogu*, wyraźnie wskazującym na „prymat artyzmu nad fabularną treścią, rozkoszowanie się przez poetę samym aktem tworzenia”¹²².

Górski, jak to ujmuje Ławski, odczytuje tragedię Słowackiego jako „aluzyjny kaprys imaginacji, przeglądającej się w teatrze literatury o literaturze”¹²³. Jego ogląd tekstu jest, na tle osiągnięć badawczych publikowanych w czasie powojennym do lat 60. ubiegłego stulecia, niezwykle nowatorski. Badacz dostrzega żywioł ironiczny jako dominujący w utworze, bowiem organizuje on całość tworzywa, pozwala ujrzeć w *Balladynie* „teatr jakby przenośny, w okładkach (...) książki schowany”¹²⁴.

W opozycji do dotychczasowego odczytywania tragedii nadgoplańskiej jako dzieła narodowego, zawierającego treści patriotyczne, oprócz głosu Górskiego, stoi też rozprawa Csató. Krytyk teatralny próbuje w swojej interpretacji połączyć przebieg fabuły dramatycznej z porządkiem formalno – artystycznym, skupionym wokół ironii literackiej, która jest nadrzędną w tym utworze jakością estetyczną. Pozwala bowiem ujrzeć „perspektywy intelektualne znacznie szersze, a jednocześnie bardziej skonkretyzowane niż przy nieco ogólnikowej interpretacji Kleinerowskiej czy też zbyt zawężonym ujęciu jej jako *baśni*

¹²⁰ K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, dz. cyt., s. 187.

¹²¹ Trzeba oddać sprawiedliwość Kleinerowi, który w swojej interpretacji *Balladyny* nie pomija *Epilogu* i słusznie zauważa, że ma on charakter ironiczny. Jednak mimo to uważa, że jest on elementem zbytecznym, naruszającym spójność tekstu: „niepotrzebny jest też epilog”, „epilog razi po *Balladynie*”, „Filon zatem jako postać – epilog jako scena wydają się czymś zbytecznym. Z tego ujemnego sądu wypływa wniosek ważny: skoro i Filon, i epilog tak się odcinają od całości jako rażące, niepotrzebne dodatki – to widocznie resztę dramatu odczuwamy jako organizm jednolity” (J. Kleiner, dz. cyt., s. 19-20).

¹²² Tamże, s. 188-189. Por. L. Libera, dz. cyt.

¹²³ J. Ławski, dz. cyt., s. 351.

¹²⁴ Słowa Norwida przywołuję za: M. Bizan, P. Hertz, dz. cyt., s. 254. Norwid trafnie uchwycił istotę nowatorstwa dramatu Słowackiego. Niestety, współcześni poeci odbiorcy sztuki, z Ropelewskim na czele, nie zrozumieli tego oryginalnego rysu. I ten stan rzeczy trwał długo, bo do lat 60. XX wieku.

antyfeudalnej”¹²⁵. I w związku z tak rozłożonymi akcentami literackimi Csátó widzi w *Balladynie* tragedię ironiczną o sprawiedliwości.

Wiktor Weintraub, podobnie jak Csátó i Górski, odkrywa, że ostatnia odsłona tragedii, czyli *Epilog* to element fundamentalny dla wyinterpretowania istoty tekstu – obnażenia iluzji dramatycznej, zakomunikowania, iż konwencja groteskowa jest budulcem artystycznym w dziele poety z Krzemieńca, „że wszystko to było na niby – czyli było zabawą autora w tragedię”¹²⁶. Autor brawurowego¹²⁷ studium nie doszukuje się w tragedii tragedii, ponieważ wie, że „ariostyczny uśmiech” panuje nad literacką fikcją. Wie, że baśniowy charakter utworu, zmieniający się jak w kalejdoskopie w antybaśniowy, staje się po prostu częścią spektaklu, „zabawką fantazji wieszczą”¹²⁸. Weintraub dostrzega ironiczną dystans autora dramatu wobec materii opowiadanej w dziele, zauważa ironiczną połączenie heterogenicznych składników gatunkowych i jakości estetycznych w celach *sensu stricto* artystycznych, a nie ideologicznych. Badacz drobiazgowo analizując estetyczny kształt utworu, uświadamia sobie autorskie założenia *Balladyny* – wirtuozerski popis opanowania techniki szekspirowskiego dramatu drogą intensyfikacji, wyolbrzymiania i amplifikacji¹²⁹.

Dla Weintrauba utwór dedykowany „pocie ruin” jest ironiczną antybaśnią, w której autor zespała wątki tragiczne z baśniowo-komicznymi, nihilistycznie wywracając na nice tradycyjną moralność baśniową, a eksponując absurdalność okrutnego świata, dowodzi, że szlachetni i uczciwi ludzie, wbrew oczekiwaniom, nie odnoszą zwycięstwa¹³⁰. Nie pozostawia jednak czytelnika z ciężarem jawnej niesprawiedliwości, bowiem prezentuje *Epilog*, poprzez który komunikuje jednorazowość utworu. I tę strategię odczytuje Wiktor Weintraub, w przeciwieństwie do Marii Janion, która wchodzi z autorem „*Balladyny*”, czyli *zabawy w Szekspira* w polemikę, dotyczącą kreacji tytułowej bohaterki, według niej, postaci tragicznej¹³¹.

Również Julian Maślanka ze swoim „gorzkim dziełem”¹³² wpisuje się w tradycję badawczą, uwzględniającą dwoistość interpretacyjną recepcji dramatu Słowackiego. Zwraca on uwagę na różnorodność komponentów estetycznych, konstytuujących poetycki charakter tragedii nadgoplańskiej, na jej wielowymiarowość, wreszcie na ironię romantyczną,

¹²⁵ E. Csátó, dz. cyt., s. 101-102.

¹²⁶ L. Libera, dz. cyt. s. 21. Por. J. Maślanka, dz. cyt., s. 137-139.

¹²⁷ Zapożyczam się tu w tekście Markiewicza.

¹²⁸ Zapożyczam się tu po raz kolejny w tekście Dembowskiego. Zob. M. Bizan, P. Hertz, dz. cyt., s. 241.

¹²⁹ Zob. W. Weintraub, dz. cyt., s. 207.

¹³⁰ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 77.

¹³¹ Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 132-141.

¹³² Mowa o rozprawie Maślanki „*Gorzkie dzieło*” Juliusza Słowackiego – „*Balladyna*”, w: *Arcydzieła literatury polskiej: interpretacje*, t. 1, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywda, Rzeszów 1990.

opowiadając się tym samym po stronie badaczy akcentujących artystyczną strukturę dzieła jako właściwy kierunek eksplikacji założeń tekstu¹³³. Badacz rozumie, że dzieło jest rodzajem gry, owym „igraszkowaniem”, o którym wspomina Zygmunt Krasiński, angażującym intelekt odbiorcy, a nie jego uczucia.

Wymaga także przedstawienia interpretacja *Balladyny* zaprezentowana przez Jarosława Ławskiego w książce *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Badacz z drobiazgowością omawia problem „ironicznej świadomości” poety z Krzemieńca w relacji do nadgoplańskiego uniwersum, powołanego przez niego do istnienia zgodnie z konwencją „teatru w teatrze”. Według niego, *Balladyna* jest dramatem, w którym „z niezwykłą mocą obwieszczał Słowacki, że nad *marionetkową* niepewnością świata odniósł zwycięstwo poeta-ironista”¹³⁴.

Nadgoplański mikrokosmos, wraz ze wszystkimi bohaterami sztuki, spina kłamra *Epilogu*, odkrywająca przed czytelnikami rolę „autora niniejszej sztuki (...), narratora-ironisty, co wystawia w swej imaginacji pięcioaktową *tragedię* wraz z... teatrem *nowoczesnej publiczności*”¹³⁵. Badacz objaśnia status czytelnika, Publiczności i samego twórcy dzieła w tym literackim *theatrum mundi*. I – w duchu ironii romantycznej – publika ma podziwiać stworzoną przez genialnego poetę rzeczywistość osadzoną w przedhistorycznej Polsce. Inteligentny czytelnik powinien odkryć konwencję deziluzji, a autor-poeta zobligowany jest do nabrania dystansu wobec kreowanego świata, więcej, winien autoironicznie spojrzeć i na siebie¹³⁶, co zresztą Słowacki czyni: „Ten, co w laurach chodzi, / Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie, / Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie, / Piorun weń nie uderzył” (*B*, s. 231).

Badacz dowodzi, że romantyczny twórca podejmuje grę, ironiczną grę z odbiorcami sztuki, zapraszając ich do „kraju poetyckiego, nie tkniętego ludzką stopą”¹³⁷, kraju „idealnego”, czyli będącego wytworem fantazji poety. I, jak się okazuje, to zaproszenie obarczone jest sporym ryzykiem, bowiem nie każdy czytelnik-badacz-interpretator dramatu chce

¹³³ Maślanka – w swoim szkicu – umiejętnie scala dwie linie interpretacyjne dzieła, mówiąc, że *Balladyna* jest utworem, w którym dominuje żywioł ironii romantycznej, ale jest też „gorzkim dziełem” o współczesnej Słowackiemu rzeczywistości polskiej przedlistopadowej i polistopadowej. Wreszcie tekst ten mówi o słabym człowieku, narażonym na działanie ciemnych mocy – J. Maślanka, dz. cyt., s. 139-144.

¹³⁴ J. Ławski, dz. cyt., s. 394. Badacz twierdzi, że *Balladyna* jest dramatem przełomu, sygnalizującym granicę między światem poetyckim, w którym liczy się popis mistrza słowa a tym, w którym najważniejsza jest emanacja Ducha. Mowa, oczywiście, o przełomie mistycznym.

¹³⁵ Tamże, s. 382.

¹³⁶ Tamże, s. 383.

¹³⁷ J. Słowacki, *List do matki z 18 grudnia 1834 r.*, dz. cyt., s. 220.

przystąpić do tej zabawy¹³⁸. Nie każdy odbiorca sztuki chce wejść na scenę i dostrzec komplementarność zasadniczych struktur kompozycyjnych dzieła, czyli apologu, pięciu aktów i *Epilogu*. Nie każdy dostrzega bogactwo kodów semantycznych zamkniętych w strukturze dzieła o wymiarach groteskowych, czego dowodzi sardoniczna recenzja Ropelwskiego.

Z przywołanych w niniejszej dysertacji ważniejszych prób odczytania *Balladyny* wiadać więcej rozbieżności, niż zbieżności sądów, co świadczy o wieloznaczności i wieloaspektowości dramatu. Tradycja badawcza wskazuje na dwoistość interpretacyjną dzieła, zarysowaną już w czasach współczesnych Słowackiemu: artystyczny kształt tragedii w ramach groteski – jako podstawowej kategorii tworzącej świat poetyckiej „igraszki” – kontra utwór zaangażowany ideowo w dyskusję nad losami narodu. Dzieje kolejnych odczytywań *Balladyny* potwierdzają, że każda „refleksja nad tekstem tak wieloznacznego dramatu musi się liczyć z dorobkiem jednego z dwóch przeciwstawnych nurtów”¹³⁹.

Od momentu ukazania się tekstu do mniej więcej lat 60. XX wieku¹⁴⁰ dominują interpretacje, na których piętno odciska imperatyw historiozoficzny. Znamy przedmiotu, podejmujący się wyjaśnienia głównych myśli, założeń dramatu, posiłkują się przede wszystkim fabułą, logiką akcji, niewiele uwagi poświęcając samej strukturze artystycznej tragedii. Badacze szukają w tekście aluzji do sytuacji polityczno-społecznej czy kulturowej, która miałaby zobrazować realia, w jakich przyszło żyć autorowi. Z natury rzeczy tego typu szkice muszą być jednostronne, tym bardziej że piszący nie patrzą na *Balladynę* jako na dzieło poprzedzone listem dedykacyjnym, a zamknięte *Epilogiem*, a w nich – przecież – ujawnia się „pankreator-ironista”¹⁴¹, podający wskazówki interpretacyjne lub wprost objaśniający sens nowatorskiego utworu.

Rozprawy, które ukazują się od lat 60. ubiegłego stulecia do dziś, charakteryzuje zupełnie inny punkt ciężkości: dominuje w nich głęboka refleksja nad formą utworu, jego estetyczno-artystycznym budulcem z wyraźnym zwrotem ku ironii romantycznej¹⁴² rozumianej jako: sposób tworzenia, postawa twórcy, wyraz filozofii twórczości¹⁴³. Badacze

¹³⁸ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 19: „Bo po to przecież bierze się książkę do ręki, żeby mogła spełnić się owa przyjemność czerpana z przeniesienia się w inny świat. (...) Słowacki nie dość, że wodzi za nos czytelnika, to jeszcze boleśnie zakpi z niego, kiedy na końcu mówi mu, że cała ta tragedia była teatrem, ba, zabawą autora w teatrze”. Autor mówi o odczuciach Edwarda Dembowskiego.

¹³⁹ M. Inglot, dz. cyt., s. XVII.

¹⁴⁰ Nie uzurpuję sobie prawa do wyznaczenia precyzyjnej cezur, która oddzielałaby interpretacje reprezentatywne dla wspomnianego dwugłosu interpretacyjnego.

¹⁴¹ Zapożyczam się tu w tekście Ławskiego – zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 382.

¹⁴² Nadal, oczywiście, ukazują się rozprawy, które podporządkowane są próbie wyeksplikowania całokształtu dziejów narodu, np. dysertacja Jarosława Maciejewskiego z 1967 roku.

¹⁴³ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

dostrzegają w *Balladynie* groteskowe stylizacje różnych konwencji, ale nie doszukują się w nich charakteru historiozoficznego. Zdejmują z dramatu ciężar tragedii (wyjątkiem jest rozprawa Marii Janion), zauważają unoszący się nad całą akcją dzieła „ariostyczny uśmiech”, przechodzący w *Epilogu* w głośny śmiech. I wreszcie dostrzegają w utworze poetyckie zaproszenie do intelektualnego „igraszkowania”.

II.3. Estetyczne komponenty tekstu (dotychczasowe ustalenia)

Kategoryzacja estetyczna *Balladyny* zajmuje sporo miejsca w naukowych opracowaniach dzieła, skupiającego w sobie wiele komponentów, jakże często niespójnych, wykluczających się wzajemnie, sprzecznych. Wysoki stopień gatunkowego niedookreślenia utworu, zasygnalizowany już w apologu, pozwala Słowackiemu na eksperymentowanie na płaszczyźnie estetycznej, o czym wzmiankują współcześni poeci oraz późniejsza krytyka. Wśród najczęściej wymienianych i omawianych jakości znajdują się: baśniowość, fantastyka, tragizm, gotycyzm ubaśniowiony, sentymentalizm oraz ironia i jej pochodne – groteska, parodia, satyra, karykatura.

II.3.1. Fantastyka i baśniowość

Zygmunt Krasiński, poświęcający tragedii nadgoplańskiej bardzo dużo miejsca zarówno w listach, jak i *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim*, Cyprian Norwid czy Jan Dobrzański recenzujący dzieło poety z Krzemieńca, nie przeprowadzają wnikliwej egzegezy estetycznej tekstu. Wypowiadają się o nim dość ogólnie, zwracając uwagę na to, co – według nich – jest istotne w dziele dla jego odczytania i zrozumienia. Wszyscy zgodnie piszą o fantastyce jako komponentie konstytutywnym utworu¹⁴⁴, nie analizując szczegółowo elementów świata feerycznego. Autor *Irydiona*, entuzjasta i obrońca *Balladyny*¹⁴⁵, wyraża podziw dla kunsztu literackiego Słowackiego, dostrzega nowatorstwo dzieła, próbuje w swoich wypowiedziach przekonać sceptycznych odbiorców do piękna tragedii, zogni-

¹⁴⁴ Krasiński pisze: „pryskająca na wszystkie strony fantasmagoria” (*List do Romana Żaluskiego z 13 maja 1840 r.*, dz. cyt., s. 111). Norwid stwierdza: „na pierwszy rzut oka *Balladyna* wydaje się fantazją w luźnym bardzo znaczeniu tego luźnego określnika” (*O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny*”, Paryż 1861, s. 475-476. Dobrzański dodaje: „stwarza on (...) osobny świat czarodziejski, napełniony istotami, które władną przyrodą”, „stwarza świat nowy, lecz w duchu ludowej fantazji” – J. Dobrzański, *Recenzja przedstawienia *Balladyny**, podpisana D., autorstwa Jana Dobrzańskiego, „Dziennik Literacki”, Lwów 1862, nr 20-22, s. 491, 492 [podkr. – E. Ś.].

¹⁴⁵ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 48.

skowanego wokół nie tyle cudowności, ile humoru rozumianego jako „ciągła mieszanina tragiczności i komiczności”¹⁴⁶.

Norwid, zwolennik alegorycznej interpretacji dramatu, podporządkowuje postacie fantastyczne idei ogólnej: „bieg akcji uwidocznic ma tacytowski tragizm historii, w której wartościotwórcze indywidualności przestają pełnić „dziejową służbę”, ustępując miejsca „Parafiańszczyźnie”, karierowiczom lub takiej nicości społecznej jak Grabiec”¹⁴⁷. Według autora *Promethidiona*, Goplana, Chochlik i Skierka są jedynie tłem przeznaczonym do „odmieniania dekoracji (...) teatrum przenośnego”¹⁴⁸. Natomiast Dobrzański, recenzujący *Balladynę* wystawioną po raz pierwszy we Lwowie 7 marca 1862 roku, zwraca uwagę na mistrzowskie skontaminowanie płaszczyzny fantastycznej z realistyczną. Określa też rolę, jaką odgrywają istoty reprezentujące „cudowny” świat, przypisując im władzę nad przyrodą i wpływ na zachowania oraz decyzje pozostałych bohaterów, tych z „krwi i kości”. Akcentując fundamentalne znaczenie feerycznego uniwersum, powołanego do istnienia „w duchu ludowej fantazji”¹⁴⁹, konstatuje, że Słowacki wpisuje się utworem w obowiązujące w romantyzmie konwencje.

Autor *Irydiona* wysuwa w rozprawie o Słowackim na pierwszy plan nie fantastykę, a ironię jako kategorię estetyczną organizującą całość nie tylko świata przedstawionego, a dzieła w ogóle¹⁵⁰. Krasieński podejmuje się opisu tej jakości w kontekście *Balladyny*, pisząc o „igraszkowaniu”, „groteskach”, „humorze, czyli ciągłej mieszaninie tragiczności i komiczności”. Autor *Irydiona* z ariostyczną finezją opisuje ironiczny uśmiech przechodzący nieraz w grymas, gdy zestawia ze sobą dwa światy – „barwę popielową”¹⁵¹ ze współczesną Słowackiemu cywilizacją zachodnią. Dostrzegając sprzeczność, która „wyrządza się ironią”¹⁵², docenia nowatorstwo artystyczne tragedii: „poeta sam wskrzesza zapo-

¹⁴⁶ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137.

¹⁴⁷ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 52.

¹⁴⁸ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*, dz. cyt., s. 480.

¹⁴⁹ J. Dobrzański, Recenzja przedstawienia *Balladyny*, dz. cyt., s. 492.

¹⁵⁰ Krasieński, dostrzegając w ironii „siłę tworzącą”, jak sam to ujął, stwierdza: „Więc obejście się Słowackiego z majestatem nadgoplańskim nie tylko pochodzi z dążeń samego mistrza, ale głębiej jeszcze zapuszcza korzenie w nieodbitą konieczność, która przymusza poetę do igraszkowania z tym, co przeszło, a przechodząc nie zostawiło posągu po sobie” (Zob. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137). Krasieński, czego nie można powiedzieć o Ropelewskim, dostrzegając ironiczny charakter dzieła, nie doszukuje się w nim historycznego prawdopodobieństwa. Rozumie bowiem, że „dwa światy: pierwotny, słowiański, i dzisiejszy, krytyczny (...) płaczą się i spajają nieustannie” (s. 137), a „ta przemiana kameleńska, ta zdrada migów i przemigów, ta rozpryskliwość baniek tęczannych (...) cały *Balladyny* koloryt już sam w sobie stanowi formę” (s. 137-138).

¹⁵¹ Tamże, s. 137.

¹⁵² Tamże. Edward Dembowski jako pierwszy zestawia utwór poety z Krzemieńca ze „stanowiskiem Tiecka, Szleglów, w ogólności ostatniej fazy romantycznej poezji w Niemczech”, ale uważa, że ten typ poetyki zaszkodził dziełu Słowackiego w pozytywnej recepcji czytelniczej.

mnianego, a gdy go wskrzesi, czuje, że ma nad nim władzę życia i śmierci bez końca, że go może sto razy z mogiły wywołać i nazad sto razy do mogiły zamknąć”¹⁵³.

Antoni Małecki, autor interpretujący *Balladynę*, nie traktuje komponentów estetycznych jako pierwszoplanowych kategorii rzucających światło na esencjonalność dzieła. Badacz, wzmiankując o fantastyce i tragizmie, podporządkowuje je „filozofematowi ogólnemu”, czyli przedstawieniu nadrzędnej prawdy, że „ostatecznie składa się (...) wszystko na świecie podług woli Opatrzności”¹⁵⁴. Krytyk dość szczegółowo omawia elementy świata fantastycznego utworu, konfrontując je z feerią szekspirowską, upodrzednia jednak jego rolę do, jak sam to ujmuje, poetycznego, po ariostowsku pomyślanego „uosobienia przypadku”¹⁵⁵, czyli jednej ze „sprężyn” determinujących los człowieka. Goplana jest właśnie takim jaskrawym przykładem kaprysu losu, przyczyniającym się do tragicznego obrotu zdarzeń w życiu wielu bohaterów dramatu, ale przede wszystkim Kirkora, *Balladyny* i *Grabca*. Badacz nie zgadza się z Janem Dobrzańskim, interpretującym „cudowność” jako jedynie niezbędny, obligatoryjny moduł romantycznego tekstu. Świat fantastyczny współistniejąc z realistycznym, już „w pierwszym akcie daje, jego zdaniem, (...) impulsa prawie do całego nawiązania wydarzeń. Jest on tu jakby tym wietrzykiem albo ptaszkiem maleńkim na najwyższym wierzchołku góry, co niechcący porusza kuleczkę śniegu, mającą się niezadługo przemienić w lawinę zniszczenia i okropności”¹⁵⁶. Nieoceniona jest zwłaszcza pozycja Goplany w tym „bajecznym” uniwersum, bowiem władczyni nadgoplańskiej przestrzeni stanowi „główną „osnowę dramatu (...), stanowi jedno z wewnętrznych własnych jej włókien”¹⁵⁷.

Małecki „uwidomienie przypadku”¹⁵⁸, czyli ów zmysłowy, finezyjny świat fantastyczny scala z ironią losu oraz tragizmem bytu ludzkiego, dowodząc słuszności swojej tezy o „potęgach” kierujących życiem ludzkim. I tragizm, i ironię rozpatruje w bardzo wąskim zakresie, podkreślając przede wszystkim splot nieprzewidywalnych sprzeczności, skłóconych dążeń postaci¹⁵⁹. Badacz wychodząc z założenia, że *Epilog* „nie należy do wła-

¹⁵³ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137. Krasieński analizując *Balladynę*, nie pomija *Epilogu*, słusznie wychodząc z założenia, iż *finis coronat opus*.

¹⁵⁴ A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, dz. cyt., s. 279.

¹⁵⁵ Tamże, s. 279-280. Badacz wymienia „potęgi” determinujące byt człowieka: ludzkie postanowienia, ślepy przypadek, demonizm, logikę zdarzeń, zwaną też „fatalizmem zbrodni” oraz palec Boży.

¹⁵⁶ Tamże, s. 289.

¹⁵⁷ Tamże, s. 290.

¹⁵⁸ Tamże, s. 285.

¹⁵⁹ Małecki podaje wiele przykładów z tekstu Słowackiego: eteryczna Goplana zakochuje się w rumianym *Grabcu*, *Pustelnik-mędrzec* udzielający niefortunnych rad, *Kirkor* poszukujący ubogiej, szlachetnej, uczciwej dziewczyny żeni się z *Balladyną*.

ściwej osnowy¹⁶⁰ tekstu, zarzuca Słowackiemu chybiony dobór gatunkowy¹⁶¹, potwierdzając tym samym niezrozumienie istoty gry dramatycznej, ujawniającej absolutną przewagę czynnika podmiotowego nad przedmiotowym, subiektywnego nad obiektywnym, twórczej fantazji nad rzeczywistością.

Również Stanisław Tarnowski w *Dwóch odczytach* z 1881 roku dość zdawkowo odnosi się do pierwiastka fantastycznego w *Balladynie*, uważając go za jedyny udany element całej mozaiki dramatycznej. Nie uzasadnia jednak dostatecznie stanowiska, bowiem daje się ponieść pięknym metaforom, za pomocą których wyraża zachwyt nad Goplaną i jej sylfami. Badacz z całą stanowczością podkreśla natomiast, że Słowacki nie zapanował nad swoją fantazją, nie potrafił ująć jej w ramy kompozycyjne: „Na pozór wszystko się z sobą łączy i wiąże: w rzeczy samej każdy szczegół, każdy pomysł idzie w swoją stronę i jest dla siebie, od drugiego niezależny i z nim nie sprzężony”¹⁶².

Badacze pierwszej i drugiej połowy XX wieku oraz początku XXI z dużo większą pieczołowitością analizują tragedię nadgoplańską, kładąc nacisk w swoich rozprawach albo na założenia ideologiczne tekstu, albo strukturę artystyczno-estetyczną, albo umiejętnie łącząc obie płaszczyzny. Krytycy koncentrują swoją uwagę wokół jakości estetycznych, które – ich zdaniem – są fundamentalne dla wymowy tragedii Słowackiego.

Wszyscy znawcy przedmiotu, prowadzący badania nad *Balladyną*, zwracają uwagę na baśniowość, która jest jednym z zasadniczych elementów świata przedstawionego dramatu. Ten komponent estetyczny dostrzegają nie tylko ci badacze, którzy uważają dzieło poety z Krzemieńca – pod względem gatunkowym – za baśń, ale również zwolennicy innej kategoryzacji genologicznej.

¹⁶⁰ A. Małecki, dz. cyt., s. 308.

¹⁶¹ „Gdyby *Balladyna* była zwyczajnym poematem: romantyczne pomysły, które w niej przybrały ciało, fantastyczność, bezpośrednie demonizmu działanie, cudowność, słowem wszelkie nadzwyczajne sprężyny, grające tak przeważną rolę w tym dziele, byłyby nie tylko na swoim miejscu, lecz nawet jako nowe i nieraz głęboko pojęte rzeczy przydawałyby utworowi naszemu niepowszedniej piękności. W dramacie – gdzie wszystko dzieje się przed żywymi oczyma widzów, gdzie złudzenie i prawdopodobieństwo stanowi tak konieczny wszystkich wrażeń warunek, gdzieśmy już przywykli wymagać od poety, ażeby wszelkie przejścia i zwroty działań działały się w imię pojęć, które my dzisiejsi i wszystko rozumem a nie fantazyą biorący ludzie uważamy za istotne i rzeczywiste: w dramacie powtarzam dźwignie takie jak w *Balladynie* nie są odpowiednie celowi. Przemiany Grabca to w wierzbę, to w starca – owa cudowna plama krwawa na czole. Owe Skierki i Chochliki – wszystko to są przybory, dobre dla poematu, znośne w jakim pospolitym czarodziejskim melodramacie albo wreszcie balecie; lecz w utworze, w którym się bierze rzeczy na seryo, w dziele mającym za zadanie poruszyć najgłębsze uczucia w widzach, sceny takie nie sprawiają wrażenia”. Tamże, s. 311. O nieadekwatnej formie gatunkowej pisze też Stanisław Tarnowski, zarzucając Słowackiemu epicki charakter dzieła w zakresie prowadzenia akcji oraz budowania psychologicznych wizerunków postaci.

¹⁶² S. Tarnowski, dz. cyt., s. 35. Badacz, obok pierwiastka fantastycznego, wymienia również historyczny i żartobliwy, stwierdzając, że nie udało się Słowackiemu połączyć tych elementów w sensowną, spójną całość.

Kleiner akcentuje ludowy charakter baśniowości¹⁶³, wymieniając jednocześnie owe ludowe ogniwa: wiarę w nieustającą ingerencję mocy pozaziemskich, antropomorficzną wizję przyrody oraz niepisane normy moralne pozwalające Temidzie na tryumf. Wylicza postaci nierzeczywiste – Goplanę, Skierkę i Chochlika oraz ich działania na rzecz rozwoju akcji dramatycznej, fantastykę nasyconą cudownością¹⁶⁴, związaną z magicznymi wierzeniami (cudowna korona, którą nazywa „talizmanem”), prezentuje dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych (np. Grabiec zamieniony w wierzbę). Badacz wskazuje na „typowe postaci baśni, zestawione z właściwą fantazji ludowej tendencją do stanowczych kontrastów”¹⁶⁵: młody rycerz – mądry starzec, dobra i zła córka oraz eksponuje baśniowe zawiązanie akcji, do której autor dołącza perspektywę historyczną, „niosącą tchnienie powagi, zbrodni i bólu”¹⁶⁶. I wreszcie Kleiner wylicza motywy (walka dobra ze złem, przenikanie się dwóch światów – realistycznego i fantastycznego, motyw mędrca) oraz wątki baśniowe („z chłopca król”, magia jako siła sprawcza działań ludzkich), dobrze wiedząc, że ta cudowna symfonia baśniowo-ludowo-operowa zamieni się w antybaśń¹⁶⁷.

Julian Krzyżanowski, autor artykułu *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*, także analizuje materię baśniową w kontekście materiału folklorystycznego, potwierdzając tym samym sąd Kleinera o ludowym charakterze baśniowości w *Balladynie*¹⁶⁸. Historyk literatury wypunktowuje składowe tej kategorii estetycznej: odrealnienie w połączeniu z magicznymi zabiegami postaci fantastycznych, schemat fabularny nawiązujący do motywu „z chłopca król”, ukazany przez pryzmat baśni właśnie, eksponowanie rzeczywistości intencjonalnej, czyli wymarzonego świata¹⁶⁹.

Z kolei o baśniowo ujętej rzeczywistości historycznej, czyli niezgodnie z prawdą zapisaną w kronikach, co potwierdzają chociażby funkcjonujące w tekście liczne anachroni-

¹⁶³ O ludowym charakterze baśniowości w *Balladynie* mówią m.in. Sawrymowicz, Krzyżanowski, Kubacki, Makowski, Ławski, Libera.

¹⁶⁴ Fantastyka, baśniowość i cudowność to pojęcia ściśle ze sobą powiązane, nic więc dziwnego, że Kleiner, ale również inni interpretatorzy *Balladyny*, osadzając je w różnorodnych kontekstach, traktują synonimicznie.

¹⁶⁵ J. Kleiner, dz. cyt., s. 11.

¹⁶⁶ Tamże.

¹⁶⁷ Por. W. Weintraub, dz. cyt., s. 222-226.

¹⁶⁸ J. Krzyżanowski, *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 1, s. 103-104. Badacz stwierdza, że ziarnem, z którego wyrosła *Balladyna*, jest ballada *Maliny Aleksandra Chodźki*, wzbogacona, oczywiście, o wątki mickiewiczowsko-szekspirowskie. Inne motywy pochodzenia folklorystycznego wykorzystane w tragedii to: legenda o koronie Lecha, opowieść o dzwonach zatopionego miasta, opowieść o umarłym łowcy.

¹⁶⁹ Rzeczywistość intencjonalna wzięta została w cudzysłów, co słusznie zauważyli ci badacze, którzy mówią o tym, że *Balladyna*-baśń staje się *Balladyną*-antybaśnią. Krzyżanowski w tej rzeczywistości intencjonalnej umieszcza także, za Słowackim oczywiście, chłopca jako „sielankowego posiadacza wszelkich cnót ewangelicznych”. Zob. J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 99.

zmy, nadmienienia w swoim opracowaniu Sawrymowicz. Badacz podziela zdanie Kleinera i Krzyżanowskiego dotyczące sposobu przedstawienia wydarzeń w *Balladynie* wedle wzorów baśni ludowej, zgodnie z wyobrażeniami ludu, do którego przemawiają wierzenia oraz twórczość w formie oralnej¹⁷⁰. Sawrymowicz, w przeciwieństwie do autora dwudziestowiecznej monografii o Słowackim, nie porządkuje baśniowych składników, wymienia je w przypadkowej kolejności: postać wróżki Goplany oraz jej duszków, legenda o koronie, zatopione miasto i dzwony wybrzmiewające na dnie jeziora, przemiana człowieka w drzewo, motyw „z chłopą król”, przesady o jaskółkach zimą śpiących na dnie rzek bądź jezior, ludowe zwyczaje (ofiarowanie Grabcowi grochowego wieńca, zawieszenie zabitej sroki nad drzwiami stajni) czy prawa moralne.

Tak zgoła odmienne jest podejście badaczy do istoty baśniowości. Jedno charakteryzuje się niemalże matematycznym porządkiem w prezentowaniu elementów typowych dla tej kategorii estetycznej, drugie – nieco symplifikujące – związane jest z funkcją przypisywaną światu fantastycznemu. Według Kleinera, „świat *Balladyny* jest światem baśni; on to wiązać pozwala tony i motywy ze swobodą nieograniczoną, absolutne władztwo oddając poezji. Nie darmo najromantyczniejszy z poetów niemieckich, Novalis, baśń uznał za idealny typ tworzenia poetyckiego”¹⁷¹. Sawrymowicz natomiast dostrzega w tragedii ujętej na wzór baśni ludowej założenia ideowe – krytykę feudalizmu¹⁷².

Próbie uporządkowania baśniowej „strategii” Słowackiego podejmuje Weintraub, który pisze o: poetyce baśni (postacie fantastyczne wyposażone w magiczną moc, odrealnienie, kreacja jednowymiarowych, psychologicznie uproszczonych bohaterów¹⁷³), ba-

¹⁷⁰ Pustelnik mówi o przeszłości, powołując się na legendę o świętej koronie. Sawrymowicz dodaje, że legenda ta ma wszelkie cechy wytworu fantazji ludowej, funkcjonującej dzięki ustnej tradycji. Badacz, warto to podkreślić, celnie odczytuje wskazówki interpretacyjne zasygnalizowane przez samego Słowackiego: „(...) upoetyzować bajeczne początki narodu polskiego, wyprowadzić na scenę w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu” – z listu S. Goszczyńskiego do L. Siemieńskiego z 9 lipca 1839 r. w: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 80. Sawrymowicz zdaje sobie sprawę z tego, że autorowi *Balladyny* nie chodzi o żadną rekonstrukcję obrazu historycznego, a o zaprezentowanie obrazu w formie wizji poetyckiej, o jego odrealnienie.

¹⁷¹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 11.

¹⁷² W podobnym tonie wypowiada się Wacław Kubacki o baśniowej strukturze *Balladyny* Słowackiego: „Goplana i jej duszki przedstawiają elementy ludowych wierzeń i symbolizują motywy feudalnej baśni [podkr. – E. Ś.]. Nie kierują one ludzkimi losami. Wszystko się dzieje w *Balladynie* zgodnie z logiką ludzkich namiętności. Nie ma w rozwoju wypadków żadnego fatalizmu; są następstwa ludzkich czynów oraz konsekwencje wynikające z odmalowanych w dziele stosunków społeczno-politycznych. Goplana, roztaczając wokół siebie atmosferę baśni, wchodzi w komiczno-tragiczne konflikty z realnym życiem. To nie Goplana płacze nici ludzkich losów, jak jej się zdaje (...), lecz realne życie kompromituje feudalną baśń [podkr. – E. Ś.] i zmusza wreszcie królową Gopła do porzucenia słowiańskiej ziemi” – W. Kubacki, dz. cyt., s. 164. Zdaniem Kubackiego, cały dwór Goplany funkcjonuje w kategoriach feudalnych.

¹⁷³ Zob. W. Weintraub, dz. cyt., s. 223. Por. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 155.

śniowych wątkach (motyw cudownej korony¹⁷⁴, motyw mędrca), baśniowej atmosferze (zatopione miasto, „łowiec umarły”, groza, której źródłem jest antropomorficzna przyroda), baśniowej motywacji (anachronizmy, ludowe poczucie sprawiedliwości) oraz baśniowym zakończeniu. Badacz sygnalizuje jednak, że ta „bajeczność” zatracza swoje kontury i przekształca się w „gorzko-ironiczną antybaśń”¹⁷⁵, w której postaci nadprzyrodzone nie są wolne od ludzkich słabości, nie naprawiają zła, „ale wbrew swoim najlepszym intencjom obracają własną moc magiczną na to, aby siać zło i zniszczenie”¹⁷⁶; antybaśń, w której zachwiana zostaje zasada sprawiedliwości, w której perypetie ludzkie pozbawione są pomyślnego zakończenia.

Także Stanisław Makowski, stawiając tezę o baśniowości jako głównej zasadzie budowy świata przedstawionego w *Balladynie*, zabiera głos w dyskusji dotyczącej analizowanego zagadnienia. Interpretator nie dąży do usystematyzowania komponentów charakterystycznych dla tej kategorii estetycznej, w zasadzie powtarza przykłady baśniowych rozwiązań znane już z wcześniejszych rozpraw. Jego spostrzeżenia jednakże są o tyle cenne, że badacz w fantastyce, odrealnieniu, cudowności dostrzega podstawowe założenie strategii literackiej Słowackiego – „cała tragedia jest literacką fikcją (...), tworem umownym, zbudowanym arbitralnie przez wszechmocnego kreatora”¹⁷⁷. O tym fundamentalnym zamysle dramatu poeta informuje czytelnika już w liście dedykacyjnym, zauważa znawca przedmiotu, gdy obwieszcza: „cienie już różne ludzi niebyłych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie cizbą gwarzącą” (*B*, s. 4), „ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę” [*B*, s. 5; podkr. – E. Ś.].

Makowski w „ludziach niebyłych” widzi takich, którzy „nigdy nie istnieli w świecie rzeczywistym”¹⁷⁸, a „fantastyczną legendę” rozumie jako „zrodzoną w fantazji poety, czyli całkowitą i nie zawsze prawdopodobną fikcję”¹⁷⁹. Słowacki zatem już w pierwszych słowach tekstu zaprasza odbiorcę sztuki do krainy baśniowej, nierealnej, właśnie fantastycznej.

¹⁷⁴ O motywie cudownej korony, wzmiankowanym już w monografii Kleinera, wypowiada się w swojej dysertacji Jarosław Maciejewski. Znanca przedmiotu z wielką starannością analizuje to zagadnienie, uwzględnia dwa zasadnicze motywy w klasyfikacji wątku korony: historię cudownego pochodzenia tegoż symbolu władzy i jego magicznych właściwości oraz dyktat moralnej czystości władcy. Natomiast Mieczysław Ingłot podkreśla, że Słowacki stylizuje motyw korony Lecha na wątek o baśniowej proveniencji, widzi w nim „baśniową transpozycję historiozoficznego mitu o szlachetności i cnocie, jako atrybutach właściwych władcom dawnej Polski”. Zob. M. Ingłot, *Nie tylko o „Kordianie”*: studia nad twórczością Juliusza Słowackiego, Wrocław 2002, s. 86.

¹⁷⁵ W. Weintraub, dz. cyt., s. 222.

¹⁷⁶ Tamże, s. 223.

¹⁷⁷ S. Makowski, dz. cyt., s. 22.

¹⁷⁸ S. Makowski, dz. cyt., s. 22.

¹⁷⁹ Tamże. Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 376-383; L. Libera, dz. cyt., s. 12-13.

Z punktu widzenia Jarosława Ławskiego, zabierającego głos w dyskusji nad omawianym zagadnieniem, *Balladyna* jest „baśniową makabreską”¹⁸⁰, w której na scenie i poza nią pada aż dziewięć (dziesięć jeśli uwzględni się dziecko w łonie matki) trupów. A mimo to we frenetycznej rzeczywistości dramatu funkcjonują też elementy groteski i czarnego humoru, zamknięte w baśniowej konwencji. Ta ostatnia, zdaniem badacza, odsłania „umowność teatru śmierci”¹⁸¹, bowiem „odsuwa rzeczy w przynoszący swobodę dystans oraz pozwala na swobodne spojrzenie z odległego dystansu na akcję, która – realizowana przez wyraziście zarysowane, energiczne postacie – rozwija się w znakomitą, sensowną całość”¹⁸². Ową integralność z całą pewnością akcentuje Słowacki w *Epilogu*, w którym mistrz słowa demaskuje swoją artystyczną strategię – ironię i autoironię.

Badacz pisząc o „estetyzacji teatru śmierci”¹⁸³ w *Balladynie*, nie ukrywa, że właśnie ubaśniowienie umożliwia przetransponowanie rzeczywistości w „makrometaforyczną całość, która żyje własnym, dalekim, umownym życiem opowieści”¹⁸⁴. I dlatego też krytyk w swojej dysertacji zwraca uwagę na stylizację baśniową (świat fantastyczny z Goplaną na czele, wzmianki o smokach, motyw połowy królestwa, baśniowy pejzaż), wykorzystaną przez Słowackiego do zaprezentowania motywu „teatru w teatrze”.

Fantastyka, definiowana jako typ twórczości literackiej, w której na świat przedstawiony składają się elementy nieodpowiadające przyjętym w danej kulturze kryteriom rzeczywistości: wątki nadnaturalne i wszelkiego rodzaju cudowności, jest komponentem estetycznym współtworzącym strukturę *Balladyny*. Kategoria ta łączy się ściśle z baśniowością, stanowi wręcz jej konstytutywny moduł, o czym nadmienia w swojej rozprawie Sawrymowicz. I w związku z tym, że fantastyka wytworzyła odrębne gatunki literackie, z których najbardziej reprezentatywna okazuje się baśń, nie może dziwić postawa krytyków, świadomie nieprzywiązujących wagi do cech dystynktywnych. Badacze w zasadzie synonimicznie traktują pojęcia: „baśniowość”, „cudowność” i „fantastyka”, bowiem to, co baśniowe, łączy się zawsze z obecnością postaci fantastycznych w dziele oraz nasycone jest cudownością.

Z przeprowadzonej analizy wynika, iż na „baśniowość” w *Balladynie* znawcy przedmiotu patrzą albo z punktu widzenia segmentacji genologicznej (Kleiner, Sawrymowicz, Kubacki), albo postrzegają ją jako rezerwuar motywów (Weintraub, Makowski,

¹⁸⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 374.

¹⁸¹ Tamże, s. 382. Ławski zwraca uwagę na metateatralną estetykę *Balladyny*, dlatego pisze o „inscenizacji śmierci”.

¹⁸² M. Lüthi, *Style gatunkowe*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 287.

¹⁸³ J. Ławski, dz. cyt., s. 382.

¹⁸⁴ Tamże.

Krzyżanowski, Ławski, Libera), albo jako sumę obu elementów, czyli umiejętne połączenie zespołu cech formalno-tematycznych oraz konwencji (Weintraub, Ławski, Libera). Niezależnie jednak od sposobu definiowania pojęcia badacze dostrzegają związek między baśniowością a ariostyzmem, rozumianym jako metoda artystyczna obejmująca: skłonność do urozmaiconych i bogatych fabuł przesyconych fantastyką i groteską, żonglowanie motywami literackimi i wątkami, swobodną grę fantazji oraz zmniejszenie ciężaru rzeczy i zjawisk.

Komentatorzy zgodnie konstatują, że zarówno baśniowość, jak i fantastyka mają charakter ludowy. Różnice interpretacyjne dotyczą funkcji, jakie przypisuje się nadbudowie fantastycznej. Według badaczy, ci „cudowni” bohaterowie służą bądź założeniom ideowym wpisanym w dzieło (krytyce feudalizmu – Sawrymowicz, Kleiner, tudzież ocenie szeroko rozumianej rzeczywistości, włącznie z literacką – Maciejewski, Csató, Makowski), bądź estetyczno-artystycznym („zabawie w Szekspira”, zmanifestowaniu możliwości kreatywnych poety, budowaniu deziluzji, wyeksponowaniu motywu „teatru w teatrze” – Weintraub, Makowski, Ławski, Libera). Na jeszcze jedną rolę świata fantastycznego w aspekcie *stricte* metaliterackim zwraca uwagę Ławski, mianowicie na „figurę dystansu”, na „pisanie o pisaniu”¹⁸⁵. Goplana, Chochlik i Skierka „jako wielkie i śmieszne zarazem Figury Wyobraźni (...) znikną z tego świata, by pogrążyć się w wyobraźni Poety, skąd wyszły”¹⁸⁶ – konkluduje badacz.

Z opracowań poświęconych materii baśniowej w *Balladynie* wyczytać też można propozycje kodyfikacji fantastyki, jej systematyzacji. Według Kleinera, Słowacki odwołuje się do fantastyki „poetycznej” i groteskowej, zdaniem Skuczyńskiego poeta z Krzemieńca czerpie przede wszystkim z jej odmiany komediowej, natomiast Libera dostrzega w tragedii nadgoplańskiej parodystyczny wariant fantastyki.

II.3.2. Tragizm

Tragizm jest tą kategorią estetyczną, o której – w kontekście *Balladyny* Juliusza Słowackiego – piszą recenzenci i znawcy przedmiotu już od pierwszego wydania dzieła po współczesne prace badawcze. Ze względu na złożoną instrumentację gatunkową dramatu oraz rozbieżność i nieostrość definicji tragizmu dysertacje przedstawiają różnorodne rozwiązania analityczne. Heterogeniczność sądów podyktowana jest także trudnością w omó-

¹⁸⁵ J. Ławski, dz. cyt., s. 388.

¹⁸⁶ Tamże.

wieniu relacji, jakie zachodzą między trzema najistotniejszymi jakościami: baśniowością, ironią i tragizmem właśnie¹⁸⁷.

Stanisław Ropelewski, Antoni Małecki i Stanisław Tarnowski, przyjmując za jedyne kryterium genologicznej przynależności utworu restrykcyjnie skodyfikowaną poetykę tragedii antycznej, odmawiają dziełu poety z Krzemieńca miana tragedii¹⁸⁸ i w związku z tym nie analizują w swoich rozprawach kwestii tragizmu. Dopiero Juliusz Kleiner, odchodząc od gatunkowego ujęcia *Balladyny* na rzecz estetycznego oraz światopoglądowego, omawia tę kategorię, przypisując tytułowej postaci dramatu „piętno wielkości”¹⁸⁹. Według niego, siostra Aliny jest typem bohatera tragicznego, który sam sprowadza na siebie zgubę i niezależnie od siły charakteru, napięcia uczuć oraz woli staje się winowajcą i ofiarą: „zbrodniarz staje się tragiczny, jeśli sam jest poniekąd ofiarą zbrodni, jeśli zbrodnia ma źródła poza sferą jego woli”¹⁹⁰. Ponadto *Balladyna*, wzorem antycznego bohatera tragedii, egzystuje w świecie, w którym rządzi fatum, a jest nim „irracjonalność świata”¹⁹¹, fatum przypadku – dodaje Kleiner. I jeszcze jedna okoliczność potwierdza tragiczny wizerunek żony Kirkora – jej upadek budzący w czytelniku jeśli nie trwogę, to na pewno litość, którą badacz nazywa „sympatią”¹⁹².

Z kolei Jarosław Maciejewski, mówiąc o „fatalnej sile ciężącej nad historią narodu”¹⁹³, podejmuje wątek tragizmu nie *Balladyny*, lecz losów państwa, o kształcie którego decyduje dwóch ludzi – Pustelnik i Kirkor. Obaj nie mając żadnych kwalifikacji do zarządzania krajem, ani nawet elementarnych umiejętności politycznych¹⁹⁴, usurpują sobie prawo do stanowienia o jego losie. Grają nawet symbolem państwa, czyli koroną, urastającą

¹⁸⁷ Zob. K. Ziemińska, „*Balladyna*” jako „kobieca tragedia” Juliusza Słowackiego, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005, s. 448.

¹⁸⁸ Piszę o tym w podrozdziale – *Gatunkowe przyporządkowania* – s. 50-64.

¹⁸⁹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 21.

¹⁹⁰ Tamże, s. 22. O *Balladynie* jako bohaterce tragicznej piszę w podrozdziale: *Gatunkowe przyporządkowania*: s. 50-64.

¹⁹¹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 24. Kleiner stwierdza, że przypadek, który rządzi i kieruje bohaterami, a przede wszystkim *Balladyną*, „stale drwi z zamiarów i planów [człowieka – E.Ś.] i stale jest zgubny. Przez tę stałość swego kierunku traci charakter przypadku, przechodzi w jakieś pesymistycznie sformułowane prawo świata. Staje się potęgą, która, zabawkę sobie czyniąc z ludzi, łamie ich i niszczy. Konsekwentny jest w swej bezsensowności – i przez to urasta do rozmiarów czynnika, który może wystąpić w tragedii” (dz. cyt., s. 23). Kleiner wspomina też o wewnętrznym fatum *Balladyny*: „zabójstwo rodzi się w nieświadomych pokładach duszy, nim dojrzało w postanowienie; tchnienie zbrodni przenika ją, nim jeszcze uświadomiła sobie chęć zamordowania Aliny” (s. 22).

¹⁹² Tamże, s. 21.

¹⁹³ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 199.

¹⁹⁴ Maciejewski Pustelnikowi zarzuca naiwność w ocenie ludu, neguje tę jego ludofilską postawę oraz zupełny brak pragmatyzmu, Kirkorowi natomiast wypomina cedowanie odpowiedzialności za naród na „obłąkanego” starca, zupełnie już niezdolnego do jakiegokolwiek rządów oraz swoistą stagnację życiową, której wyrazem ma być sielskie i beztroskie życie u boku żony z ludu.

do rozmiarów tragicznego rekwizytu, stającego się marionetką w rękach najpierw Pustelnika, a potem Grabca i Balladyny¹⁹⁵.

O wielkości, niepospolitości, nieprzeciętności tytułowej bohaterki dramatu przekonany jest nie tylko Kleiner. Również Maria Janion, która podejmuje się „obrony Balladyny” jako postaci naznaczonej tragizmem w jego antyczno-heglowskim wymiarze¹⁹⁶. Kochanka Kostryna, zdaniem badaczki, ma odwagę przeciwstawić się prozie życia i zaryzykować wiele – wejść w kolizję z obowiązującymi normami moralnymi po to, by dokonać transgresji, by „poznać ponadindywidualne ograniczenia indywidualnej woli”¹⁹⁷. W swojej nieokleśnanej żądzy poznania nie cofnie się przed niczym, nawet przed zbrodniami, ale ostatecznie – co potwierdza scena finałowa aktu V – wybierze „ład świata (...) potencjalnie zawsze otwarty ku wymiarowi pionowemu”¹⁹⁸. Balladyna zrozumie, sponuje badaczka, że „musi ponieść pełną, osobistą i jednostkową odpowiedzialność za wszystko, co uczyniła; rozpoznaje swoją winę i wydaje na siebie wyrok zagłady”¹⁹⁹. Jej tragiczna wielkość polega na heroicznej odwadze zmierzenia się z własnymi wyborami oraz na uznaniu immanentnego prawa moralnego²⁰⁰.

Stanisław Makowski, podejmując temat tragizmu wpisanego w *Balladynę*, odwołuje się do dwóch obszarów interpretacyjnych: tragicznej kreacji postaci tytułowej oraz ironiczno-tragicznej koncepcji świata. Potwierdzając spostrzeżenia Kleinera i Janion, przyznaje starszej córce Wdowy status wielkiego romantycznego indywidualium, bohaterki o nieograniczonych wprost wewnętrznych możliwościach²⁰¹. Jest Balladyna, według bada-

¹⁹⁵ Pustelnik, wiedząc o „fatum wiążącym szczęście i dobrobyt narodu z koniecznością obecności korony na głowie gnieźnieńskiego władcy” (J. Maciejewski, dz. cyt., s. 156), uciekając przed bratem, zabiera ze sobą ów rekwizyt. Następnie gubi koronę, „narażając znów cały naród na igraszkę losu, na krwawe *rozboje*” (s. 156). Grabiec – król dzwonek – nie rozumiejąc powagi sytuacji i rangi przedmiotu, profanuje go. Balladyna -zbrodniarka nie jest godna piastowania ani królewskiego urzędu, ani noszenia korony na swojej głowie.

¹⁹⁶ Zob. K. Ziemińska, dz. cyt., s. 451. Ziemińska wychodzi z założenia, że kreacja Balladyny odzwierciedla cechy typowe dla antycznego bohatera tragicznego, bowiem jak on staje w obliczu nierozwiązywalnego konfliktu pomiędzy wartościami i koniecznościami określającymi życie człowieka, który nie ma możliwości dokonania wśród nich jakiegokolwiek pomyślnego dla siebie wyboru. Chodzi oczywiście o scenę sądu.

¹⁹⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 133.

¹⁹⁸ H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 17. Badaczka podkreśla, że każda forma tragizmu „ma zawsze miejsce w przestrzeni zhierarchizowanej, upionowanej przez wartości” (H. Krukowska, dz. cyt., s. 17).

¹⁹⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 137.

²⁰⁰ Podobne sądy formułuje Mieczysław Ingot, dostrzegający tragiczną wielkość Balladyny w jej umiejętności odkrycia norm etycznych, z którymi człowiek winien się identyfikować, które winien uznać za nadrzędne w swoim życiu. I bohaterka w V akcie dojrzuje do uznania konieczności kary: „tragiczna wielkość Balladyny polega zatem na dojrzeniu do zrozumienia konieczności, na uznaniu panującej nad światem normy moralnej” (M. Ingot, dz. cyt., s. XLII). Badacz interpretuje tragizm Balladyny w myśl teoretycznych założeń filozofii Schellinga.

²⁰¹ S. Makowski, dz. cyt., s. 44.

cza, zbrodniarką w sensie filozoficznym, czyli taką, w której drzemie wielka żądza poznania świata, siebie, istoty człowieczeństwa nawet za cenę zbezczeszczenia prawideł moralnych. Jest ona nade wszystko postacią tragiczną, uwikłaną w nierozwiązywalny konflikt pomiędzy wartościami i koniecznościami określającymi jej królewską, jakże krótką, egzystencję. Tuż przed śmiercią, zasiadłszy na tronie, żona Kirkora musi dokonać wyboru pomiędzy nieokielznaną wolną wolą a porządkiem moralnym i tak naprawdę staje w sytuacji bez wyjścia²⁰². „Świadoma swego królewskiego posłannictwa musi zaakceptować łamane prawa, musi uznać za własne symbolizowane przez koronę wartości. Czyniąc zaś tak, musi wymierzyć sobie karę śmierci. Uświadamia sobie jednocześnie, że jej ludzkie pragnienie życia poza prawem i wbrew prawu było złudzeniem, że wolność jednostki jest ograniczona”²⁰³.

Makowski zwraca również uwagę na tragiczną koncepcję świata w jego ironiczno-tragicznym wymiarze. Według badacza, nad uniwersum, w którym egzystuje człowiek, górują jakieś niewidzialne siły igrające ludzkim losem. Ich uosobieniem jest pani jeziora – Goplana płacząca zamiary, plany istot ziemskich: „każdy z bohaterów zostaje w swoim działaniu oszukany, wykpiony, skazany na przegraną (...). Realizując swe zamierzenia, i to nie tylko te najszczytniejsze, popadają na koniec w jakąś zasadzkę losu i muszą bezapelacyjnie przegrać. Przegrywają zaś najczęściej wtedy, kiedy zbliżają się do celu, kiedy zdobywają coraz większą aprobatę czytelnika”²⁰⁴.

Trzeba odnieść się też do rozprawy Katarzyny Ziemińskiej²⁰⁵. Autorka zajmuje się tematem w kontekście definicji tragizmu sformułowanej przez Schopenhauera, wedle którego egzystencji ludzkiej towarzyszy „beźmierny ból (...), cierpienie, tryumf zła, szyderstwo rządów przypadku”²⁰⁶, a wola człowieka, wbrew pozorom, niewiele ma do powiedzenia, bowiem to ona „wybiera nas i przez nas realizuje swoje partykularne cele”²⁰⁷. Taki punkt widzenia prowadzi do zaprezentowania tragizmu, obrazującego daremność działań istoty ludzkiej: z jednej strony są one zdeterminowane przez dzieło przypadku, z drugiej – przez wrodzony charakter, na który człowiek nie ma żadnego wpływu.

²⁰² Zob. S. Makowski, dz. cyt., s. 47.

²⁰³ Tamże.

²⁰⁴ Tamże, s. 43.

²⁰⁵ Autorka proponuje lekturę dramatu jako tragedii, „w której główną rolę odgrywają postaci kobiece, ich charaktery, działania i sposób myślenia” (dz. cyt. s. 445). Według Ziemińskiej, kobiety są bohaterkami tragicznymi, współtworzącymi tragiczną akcję *Balladyny*.

²⁰⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. i wstęp oprac. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 335.

²⁰⁷ K. Ziemińska, dz. cyt., s. 452.

Kreacja Goplany i Balladyny to dowód egzemplifikacyjny powyższych sądów, stanowiących krótki komentarz do Schopenhauerowskiej koncepcji tragizmu. Ziemińska wspomina o żywiole tragicznym, który dominuje w nadgoplańskiej egzystencji nimfy, doprowadzając do kolizji między mirażem a jego realizacją. „W rezultacie miłość Goplany do kochanka, miał być metafizycznym znakiem losu, kosmiczną wręcz ekstazą prowadzącą ku nieskończoności, okazała się owocem jej rozgorączkowanej wyobraźni, fantasmagorią, wizyjną ułudą namiętności. Namiętności przeciw niespełnionej i oznaczającej totalną samotność”²⁰⁸.

Dramatyczny wymiar bytu Balladyny obrazuje przede wszystkim moment królowania, kiedy kochanka Kostryna postanawia „być sprawiedliwą” i w związku z tą deklaracją „spowoduje działanie tragicznej heterotelii, niszczącej [jej – E. Ś.] projekt. Podeptawszy bowiem niegdyś prawo, sama je wkrótce uosobi, a osiągnąwszy władzę – obróci ją przeciwko sobie. Ustanowiwszy zaś granicę między przeszłością a terażniejszością, dojrzeje do uznania swojej winy i stanie w obliczu kary”²⁰⁹.

Dzieje bohaterki wpisują się w Schopenhauerowskie pojmowanie istoty tragedii jako tekstu przedstawiającego wielkie nieszczęście, do którego prowadzi albo nikczemność ludzkiego charakteru, albo przypadek, albo wzajemna sytuacja osób oraz ich relacje²¹⁰. Akcja dramatu nadgoplańskiego potwierdza niegodziwe usposobienie Balladyny, która morduje, kontynuując „swój pochod ku absolutnej władzy i ostatecznej wolności”²¹¹. Ważną rolę odgrywa też kaprys przypadku (działania Goplany i jej świty), ograniczający ludzką wolę, istotne są dwustronne relacje bohaterów, przyczyniające się do określonego rozwoju wydarzeń.

Tragizm – jako jedna z kategorii estetycznych wpisanych w *Balladynę* Juliuszałowackiego – funkcjonuje na równych prawach z baśniowością, fantastyką, ironią i innymi jakościami. I podobnie jak one jest pojęciem niejednoznacznym, pojęciem, które trzeba analizować w wielorakim kontekście kulturowym. I takie właśnie badawcze podejście prezentują autorzy poszczególnych rozpraw poświęconych tragedii nadgoplańskiej w zakresie istoty tragizmu, pojmowanego jako podstawowy wyznacznik gatunkowy w rozumieniu klasycznym lub klasycystycznym (Ropelewski, Małecki, Tarnowski, Janion). Ci naukowcy, którzy postrzegają tragizm w aspekcie światopoglądowym, traktują go jako jedną z modelowych sytuacji w życiu ludzkim, stanowiącą element czy przejaw samej struktury

²⁰⁸ K. Ziemińska, dz. cyt., s. 453.

²⁰⁹ Tamże, s. 458.

²¹⁰ A. Schopenhauer, dz. cyt., s. 335-378.

²¹¹ K. Ziemińska, dz. cyt., s. 458.

bytu²¹² (Kleiner, Maciejewski, Makowski). Jeszcze inni komentatorzy analizują to pojęcie w kontekście filozoficznym: Mieczysław Inglot w duchu Schellingiańskim, Katarzyna Ziemińska – Schopenhauerowskim.

II.3.3. Ironia

Ironia należy do najbardziej rozpoznawanych chwytów literackich, toteż nie dziwi nikogo fakt, że sięga po nią również Juliusz Słowacki w swojej *Balladynie*. Ze względu jednak na przypisywaną owemu pojęciu wielość znaczeń, a wśród nich również odcieni, krystalizuje się kilka wariantów ironii utrwalonych w opracowaniach badaczy tegoż dzieła. Znawcy przedmiotu analizujący tragedię nadgoplańską piszą o: 1) humorze ironicznym (humoryzmie romantycznym), 2) ironii tragicznej (dramatycznej), zwanej również ironią losu oraz 3) ironii romantycznej. W zasadzie sam poeta kieruje uwagę krytyków na tę jakość estetyczną już w liście dedykacyjnym, kiedy stwierdza: „wychodzi na świat *Ballady-na* z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie” [B, s. 3; podkr. – E. Ś.].

II.3.3.1. Humoryzm romantyczny

Zygmunt Krasiński i Edward Dembowski właściwie identyfikują ironię *Ballady* w kategoriach „ariostycznego uśmiechu” i „transcendentalnej bufonady”²¹³. „Poeta ruin” w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim*, wypowiadając się o talencie i warsztacie twórczym poety z Krzemieńca, pisząc *de facto* o ironii romantycznej, używa określenia „humor”²¹⁴. Krasiński rozumie strategię artystyczną Słowackiego, dlatego zdejmuje z tekstu ciężar gatunkowy tragedii i nazywa ją epopeją w duchu ariostowskim – „kapryśną”, „swawolną”, fantasmagoryczną²¹⁵. Poeta pojmuje ironiczną wieloznaczność świata przedstawionego:

²¹² Por. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*. Z języka greckiego, angielskiego, niemieckiego przełożyli: W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingar-den. Wybór i przedmowa W. Tatarkiewicz, Kraków 1976.

²¹³ Pojęcie użyte przez Schlegla.

²¹⁴ Krasiński, choć nie tylko on, odwołuje się do terminologii używanej przez Jeana Paula (Richtera), który realizując artystyczną koncepcję Schlegla, stosował określenia: „humoryzm”, „humor”, a nie „ironia” (czasem z przymiotnikami „ironiczny”, „romantyczny” – humor, humoryzm ironiczny lub romantyczny).

²¹⁵ Zob. Z. Krasiński, *List do Romana Załuskiego*, dz. cyt., s. 111.

„a świat w nim przez pryzma przepuszczony i na tysiączne kolory rozbity”²¹⁶, a także „siłę tworzącą”, czyli skonsolidowanie tragiczności i komiczności.

Dembowski, pejoratywnie wartościujący ironię romantyczną²¹⁷, nie aprobuje działań na tekście prowadzących do dezintegracji formy, która traci swój artystyczny urok wskutek ciągłych ironicznych gier poety. Potraktowanie dzieła w kategoriach żartu, igraszki, zabawki fantazji wieszczą²¹⁸, a taką funkcję, jego zdaniem, pełni *Epilog*, unicestwia także jego pozytywną recepcję przez czytelnika. Badacz, dostrzegając ironiczną poetykę dzieła²¹⁹, nie akceptuje jej, traktuje ją w kategoriach „dziwacznej ekscentryczności”²²⁰, w istocie nie rozumie paradygmatu ironii romantycznej, pojęcia wymagającego dychotomicznych analiz: od strony estetycznej, ale również ontologicznej.

II.3.3.2. Ironia tragiczna

Opisu tragicznej ironii zdarzeń w *Balladynie* podejmuje się Cyprian Norwid w tekście *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, odwołując się do matrycy alegorycznej²²¹. Poeta, rezygnując z lektury immanentnej na rzecz kontekstowej²²², eksponuje tragizm historii narodu: „*Lud* omackiem w lesie zabity, *Tradycja* odkłęta w pustelnictwo, *mąż* jedyny, przy którym wszystkie męże przez poetów naszych kreślone blednieją, przy którym *Mąż* z *Nieboskiej komedii* jest niepewnym siebie deklamatozem

²¹⁶ Zob. Z. Krasiński, *List do Gaszyńskiego z 22 maja 1839 r.*, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 419-420.

²¹⁷ Dembowski, dotykając zagadnienia romantycznej ironii, odwzorowuje tak naprawdę poglądy Hegla, który sądzi, że jest ona wyrazem egotyzmu, wyjątkowej próżności, wybujałego subiektywizmu, samowoli artysty oraz niezrozumiałego dążenia do unicestwienia wszystkiego, co „ma dla człowieka wartość i godność”. Filozof definiuje ironię romantyczną jako kontaminację Fichteńskiego „ja” z „permanentną parabazą” oraz z subiektywizmem.

²¹⁸ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 50.

²¹⁹ *Balladyna* – jako utwór nowatorski pod względem artystycznym – nie przypada do gustu współczesnym Słowackiemu czytelnikom, nie rozumieją oni, z Ropelewskim na czele, założeń estetycznych tekstu. Nawet ci, którzy wyrażają o tekście dość pochlebne zdanie, nie pojmują wyrafinowanej formy dramatu. Por. I. Matyszewski, dz. cyt., s. 112: „Juliusz Słowacki to genialny typ artysty podmiotowego, który dlatego nie zdobył sobie uznania u współczesnych, że na punkcie indywidualizmu estetycznego posunął się dalej od wszystkich i stanął przez to w kolizji z dążeniami i potrzebami ogółu, który zwłaszcza u nas wymagał od sztuki wyraźnej łączności z życiem, szczególnie narodowym”.

²²⁰ Pojęcie ukute przez innego krytyka literackiego – Antoniego Marcinkowskiego, który w *Pismach krytyczno-filozoficznych* pisze o „humoryzmie ironicznym” („humoryzmie romantycznym”), choć nie w kontekście twórczości Juliusza Słowackiego. Jako autor krytycznej koncepcji humoryzmu zarzuca artystom słowa, którzy posługują się w swoich tekstach ironią, swoistą bezcelowość. Jego zdaniem, każde ironizowanie przejawiające się w sztuce powinno czemuś służyć. Taką admonicją jednak dowodzi, iż nie rozumie istoty humoryzmu romantycznego, utożsamianego wówczas z ironią romantyczną, bowiem redukuje je tylko do formy.

²²¹ Piszę o tym w podrozdziale *Główne linie interpretacyjne* – s. 65-75.

²²² Zob. Marta Gaściewicz, *Czytanie immanentne i kontekstowe w wybranych pismach Norwida. Między teorią a praktyką*, „Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 52.

albo wielkim tylko na poczetą postać zarysem. – Mąż osobny, *Kirkor*, fatalnością tragedii na zgubę wiedzion. *Parafiańszczyzna* jedna dalej i coraz dalej rozlicznymi larwami swymi pnąca się, a w ostatnim sług poczcie *karieryzistów* już (...) chwytająca się”²²³.

Również Antoni Małecki dostrzega w dramacie nadgoplańskim ironię tragiczną, zwaną ironią losu, realizującą się poprzez działania bohaterów. Badacz podporządkowuje ten komponent estetyczny swojej filozoficznej interpretacji *Balladyny*²²⁴, przekonując, że świat fantastyczny w dziele uosabia jedną z „potęg” zwerbalizowanych przez historyka literatury jako przypadek, który nieustannie drwi sobie z człowieka, krzyżując jego dążenia i zamysły. Ironia losu, dowodzi krytyk, dotyka też postać z metaplanu – Goplanę, eteryczną nimfę poszukującą ideału miłości i znajdującą go w pijanicy Grabcu.

Na rolę przypadku, który „stale drwi z zamiarów i planów i stale jest zgubny”²²⁵, wskazuje też Juliusz Kleiner, mówiąc wprost o fatum, o ironii tragicznej: „Staje się potęgą, która, zabawkę czyniąc sobie z ludzi, łamie ich i niszczy”²²⁶. Badacz eksponuje także ostre przeciwieństwo między świadomością bohaterki i jej rzeczywistą sytuacją, która z kolei znana jest czytelnikowi, nazywając *Balladynę* postacią tragiczną, będącą „poniekąd ofiarą zbrodni”²²⁷. Obaj krytycy, i Małecki, i Kleiner, nie doceniając znaczenia *Epilogu*, nie potrafią dostrzec innego typu ironii w *Balladynie* poza jej aspektem filozoficzno-światopoglądowym²²⁸.

Maria Janion, interpretująca dzieło Słowackiego w duchu skodyfikowanych założeń tragedii antycznej, w swojej analizie tekstu odwołuje się do takich pojęć, jak: hamartia, konflikt tragiczny, hybris, ironia tragiczna, łącząc je z kreacją tytułowej bohaterki dramatu²²⁹. Warto nadmienić, że badaczka, w przeciwieństwie do Kleinera, nie zawęża jednak swojej egzegezy tekstu do zagadnienia ironii tragicznej, bowiem wymienia też ironię literacko-kreacyjną, którą włada Goplana.

²²³ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*, dz. cyt., s. 479-480.

²²⁴ Piszę o tym w podrozdziale: *Główne linie interpretacyjne* – s. 65-75.

²²⁵ J. Kleiner, dz. cyt., s. 23.

²²⁶ Tamże.

²²⁷ Tamże, s. 22. Piszę o tym w podrozdziale *Główne linie interpretacyjne*: s. 65-75.

²²⁸ Małecki, nie włączając *Epilogu* do „właściwej osnowy sztuki”, dowodzi, że tak naprawdę nie rozumie założeń ironii romantycznej. Natomiast Kleiner uznający *Epilog* i postać Filona za komponenty zbędne, właściwie odczytuje ich rolę: „Zarazem epilog ten był jakby spotęgowaniem ostatecznym *ariostycznego uśmiechu* – objawem *ironii romantycznej*, niszczącej złudzenie, wskazującej, że wszystko było fikcją sceniczną, tylko igraszką władczej fantazji twórczej” – zob. J. Kleiner, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Biblioteka Narodowa 1924.

²²⁹ Piszę o tym w podrozdziale *Główne linie interpretacyjne*: s. 65-75. Wśród krytyków dostrzegających rysy ironii tragicznej w kreacji *Balladyny* trzeba wymienić Makowskiego (piszę o tym na stronach 85-86), choć badacz ten przede wszystkim mówi o ironii romantycznej.

II.3.3.3. Ironia romantyczna

Znawcy przedmiotu, piszący o ironii romantycznej w *Balladynie*, powołują się na estetyczno-filozoficzne poglądy Friedricha Schlegla, który sformułował principia tej kategorii literackiej. Jej podstawowe założenia dotyczą postawy artysty wobec świata, charakteryzującej się absolutną przewagą czynnika podmiotowego nad przedmiotowym, subiektywnego nad obiektywnym, „ja” nad nie-„ja”, snu nad jawą, twórczej fantazji nad rzeczywistością oraz traktowania twórczości jako gry ujawniającej przeciwieństwa rządzące bytem i sztuką, a pozwalającej na uzyskanie wobec nich dystansu²³⁰. Inaczej mówiąc, ironia Schległowska to wizja świata, koncepcja procesu twórczego i poetyka²³¹ czy – jak ujmuje badacz ironii, Włodzimierz Szturc – sposób tworzenia, postawa twórcy oraz wyraz filozofii twórczości. Ważną rolę odgrywają, na co zwracają uwagę komentatorzy dzieła Słowackiego, sposoby ironizowania, które autor wykorzystuje w swojej ariostowskiej *Balladynie*. Znawcy przedmiotu wymieniają m.in. igranie utrwalonymi w tradycji konwencjami literackimi i jakościami estetycznymi poprzez ich zderzanie i rozbijanie, łączenie sprzecznych pierwiastków (tragicznych i komicznych, wzniosłych i niskich, realistycznych i fantastycznych, literackich i ludowych), ujawnianie iluzji świata poprzez motyw „teatru w teatrze”, wprowadzanie wątków autotematycznych, autoprezentację kreatora oraz demonstrowanie supremacji artysty i procesu twórczego nad światem przedstawionym. Oprócz groteski także parodia, satyra, karykatura i humor oraz różne typy stylizacji funkcjonują w opracowaniach badawczych jako przykłady-strategie ironizacyjne²³².

„Pierwszym całościowym i nowatorskim opracowaniem ironii Słowackiego”²³³ jest tekst Gizeli Reicher-Thonowej *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. Autorka dysertacji definiuje pojęcie, określa jego źródła, omawia, odwołując się do literackiego materiału egzemplifikacyjnego, typy ironii oraz sposoby ironizowania²³⁴. Zwraca szczególną uwagę na romantyczną szkołę Schległów i ironię romantycz-

²³⁰ *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 2008, s. 222.

²³¹ Zob. M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej po polsku, Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002.

²³² Badacze najczęściej wymieniają poszczególne strategie i zabiegi ironizacyjne, gromadzą materiał egzemplifikacyjny, ale nie porządkują go. Nader często posiłkując się przykładami, nie sygnalizują granicy między ironią retoryczną a romantyczną.

²³³ P. Oczko, *Gizela Reicher-Thonowa, zapomniana matka polskiej komparatystyki literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 1, s. 187.

²³⁴ Badaczka pisze o dwóch typach ironii: obiektywnej (będącej elementem *sensu stricto* literackim, służącym do pogłębienia psychologicznej charakterystyki bohaterów czy zaprezentowania splotu akcji) i subiektywnej (oddającej nastrój twórcy). Podkreśla, że te typy ironii genetycznie związane są: obiektywna –

ną właśnie. Zdaniem badaczki, ironia to „sposób mówienia, polegający na tym, że używamy słów, wyrażających myśl wprost przeciwną myśli właściwej, w taki jednak sposób, że można odgadnąć myśl właściwą (a to dzięki tonowi głosu, dzięki mimice, dzięki wskazaniu na przedmiot – w mowie żywej, względnie, jeśli idzie o słowo pisane, dzięki związko- wi z całością utworu, lub dzięki temu, że znane są czytelnikowi inne źródła, któreby odśla- niały poglądy autora na tę samą kwestję, wypowiedziane w formie nieironicznej”²³⁵. Termin „ironia” oznacza także „pewien stan uczuciowy, pewien nastrój, usposobienie”²³⁶.

„Zapomniana matka polskiej komparatystyki literackiej”²³⁷ ironię Słowackiego nazywa pewną dyspozycją psychiczną (elementem psychicznym), odzwierciedlającą jego stosunek do świata. Według niej, *Balladyna* jest wyrazem ironicznego i jednocześnie pesymistycznego światopoglądu poety²³⁸. Badaczka w pesymizmie i w poczuciu mocy jaźni twórczej widzi źródła ironii w dramacie nadgoplańskim:

pesymizm rodzi ironję losu, urągającą wszelkiej sprawiedliwości, ładu na świecie. (...) Poczucie potęgi twórczej rodzi ironję wobec wszelkich objawów i osób, do których poeta krytycznie się ustosunkowywał (chłopomanja, sentymentalizm, krytyka historyczna), a przede wszystkim jest źródłem ironji romantycznej poety; igraszką są ludzkie pragnienia, dążności, niema żadnych zasad i porządku, bo jedynym kanonem jest fantazja poetycka – i dzięki niej *Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską*²³⁹.

Gizela Reicher-Thonowa podkreśla, że w *Balladynie* Słowacki bardzo umiejętnie zespolił różne typy ironii – tę o proveniencji szekspirowskiej z ironią spod znaku Byrona, tworząc oryginalną całość w duchu ariostycznym²⁴⁰. Badaczka akcentuje, że strategie ironizacyjne zastosowane przez romantycznego poetę dotyczą nie tylko treści, ale również formy:

Jeśli idzie o formę – w sposób doskonały zespolił Słowacki formę przedmiotową, której głównymi środkami był styl ironiczny w różnych jego postaciach i ironja losu, względnie inne typy ironji, wyrażającej pośrednio uczucia i refleksje autora, – z subiektywną formą, która przez swobodę i pozorne lekceważenie czytelnika, a nawet własnego artyzmu, była najdoskonalszym przejawem *ironji romantycznej*, której jedynym a doskonałym wyrazicielem w literaturze polskiej – był właśnie Słowacki²⁴¹.

z dziełami Szekspira (ironia przedmiotowa), subiektywna – z utworami Byrona (ironia podmiotowa). Zob. G. Reicher-Thonowa, dz. cyt., s. 2-3; 203-204.

²³⁵ G. Reicher-Thonowa, dz. cyt., s. 4.

²³⁶ Tamże, s. 5.

²³⁷ Zob. P. Oczko, dz. cyt., s. 187 – tytuł artykułu.

²³⁸ Zob. G. Reicher-Thonowa, dz. cyt., s. 3.

²³⁹ Tamże, s. 60.

²⁴⁰ Badaczka sygnalizuje, za Kleinerem, że los i przypadek (ironia losu) rządzą w świecie przedstawionym tragedii (miłość Goplany do nieokrzesanego Grabca). Akcentuje rolę kontrastów (Grabiec – Goplana, Kirkor – Balladyna), podkreślając jednocześnie wielką umiejętność poety, który – za pomocą fantazji – łączy wszystkie dysonansowe pierwiastki i struktury.

²⁴¹ Tamże, s. 204.

Z kategorii ironii romantycznej, „nazywanej przez Słowackiego *ariostycznym uśmiechem*²⁴², Edward Csátó czyni dominujący ton artystyczny, organizujący strukturę *Ballady* Słowackiego: „I owa ironia Słowackiego, traktowana dotąd jako właściwość niemal wyłącznie stylistyczna (...) ta ironia nabiera nowego znaczenia. Ariostyczność łączy się tu w sposób naturalny z romantyczną postawą wobec świata, nacechowaną rozdarciem wewnętrznym, wątpliwościami i przerażeniem”²⁴³. Badacz, mimo że ani razu nie używa terminu „ironia romantyczna”, dokonuje jej deskrypcji i to zgodnie z paradygmatem sformułowanim przez Schlegla. Autor prezentuje w swoim szkicu dwa spośród trzech istotnych aspektów ironii: sposób tworzenia oraz wyraz filozofii twórczości – według propozycji nazewnicznej sformułowanej przez Szturca. Pierwszy z wymienionych przejawów ironii artystycznej poeta z Krzemieńca oświetla konkretnym materiałem egzemplifikacyjnym: stylizacją balladową i baśniową, grą motywami szekspirowskimi, kontaminacją tragiczności i komiczności, przenikaniem się świata fantastycznego z realistycznym, parodią (Filon), satyrą (rozmowy Goplany z Grabcem jako satyra na idealizowanie człowieka z ludu) i humorem (anachronizmy). Poprzez wpisane w *Balladynę* figury ironii Słowacki, zdaniem Csátó, odsłania literackość literatury i dystansując się do świata przedstawionego w *Epilogu*, eksponuje grę poetyckiej kreacji. Ta z kolei – drogą tworzenia i anihilowania – przypieczętowuje wolność artysty²⁴⁴.

Morał wieńczący piąty akt *Ballady*, owa konwencjonalna i poniekąd patetyczna puenta (śmierć zbrodniarki od piorunu), odsyła czytelnika do „rzeczywistości dialektycznej i transcendentnej”²⁴⁵. A ironia kumulująca się w zakończeniu *Ballady*, zdaje się przekonywać Csátó, urasta do roli środka artystycznego, będącego instrumentem dochodzenia do prawdy.

Rozprawa *Balladyna z ariostycznym uśmiechem* jest bardzo ważnym głosem krytyka teatru, nieograniczającego swojej interpretacji dzieła do założeń ironii retorycznej, ponie-

²⁴² Żmigrońska zauważa, że Słowacki wykreował – niezależną od Schlegla – polską wersję ironii romantycznej.

²⁴³ E. Csátó, dz. cyt., s. 98.

²⁴⁴ Słowacki, być może intuicyjnie, potwierdza, że ironia romantyczna jako kategoria estetyczna łączy się z ironią jako wyrazem świadomości ironicznej. Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 142-143: „W tym przypadku ironia rozumiana była jako uświadomienie dominacji autora nad materiałem, z którego zamierzał korzystać, albowiem byłoby nieprawdopodobieństwem korzystać z wszystkiego. Zdolność segregacji materiału, będąca już przecież jego interpretacją, miała służyć temu, by odczuć owego ducha wolności zezwalającego dalej nie tylko kompilować różne źródła, ale i je przekształcać. Twórca odrzucił chaos materiału, ale uczynił tak właśnie dlatego, że na miejsce dawnego – powoływał nowy”.

²⁴⁵ W. Szturc, dz. cyt., s. 169.

kład otwierającego nowy tor badawczy, prowokujący innych znawców przedmiotu do analiz polemicznych, ewentualnie uzupełniających bądź poszerzających zagadnienie²⁴⁶.

Rozprawę Weintrauba można uznać za najpełniejszą dwudziestowieczną analizę zagadnienia ironii romantycznej w dramacie Słowackiego. Autor „*Balladyny*”, czyli *zabawy w Szekspira* organizuje swój wywód myślowy tak, by ukazać, że list dedykacyjny, akty i *Epilog* podporządkowane zostały „transcendentalnej błazenadzie”²⁴⁷. Badacz, przywołując grę ostrymi kontrastami (groza – komiczność, eteryczność – rubaszość), groteskowy akompaniament, baśniową motywację, anachronizmy, ironiczne potraktowanie teatru Szekspira, opisuje ironię jako kategorię poetycką i filozoficzną.

Krytyk, zgodnie ze Schleglowskim paradygmatem „permanentnej parabazy”, podkreśla, że odsłania ona różne, zmienne oblicza autora dzieła: z listu dedykacyjnego „wychyla się” twarz suflera eksplikującego czytelnikowi istotę „ariostycznego uśmiechu” oraz poety-demiurga, natomiast z *Epilogu* – autoironisty. I zgodnie z poglądami niemieckiego filozofa badacz przypisuje parabazie moc kreacyjną, ponieważ ujawnia ona moc twórcy panującego nad dziełem, artysty suwerennego, niedającego się ograniczać tradycyjnymi konwencjami.

Wiktor Weintraub, idąc tropem teorii Schlegla, uwypukla także dominację Słowackiego nad materiałem literackim, z którego artysta pióra z dość dużą swobodą, a nawet nonszalancją (dzieła Szekspira) korzysta²⁴⁸, łącząc heterogeniczne komponenty estetyczne, igrając motywami, gatunkami, zonglując anachronizmami, nie dbając o prawdopodobieństwo wydarzeń. Owa ironiczna strategia poety z Krzemieńca wpisuje się w „programową niejednoznaczność”²⁴⁹, bowiem „ironista wystąpić może raz jako ten, który tworzy, a raz jako ten, który burzy”²⁵⁰. Do gry kreacji i anihilacji Słowacki dołącza różnorodne elementy tradycji literackiej, powołuje do istnienia postać dramatyczną, która nawiązuje dialog z Publicznością i przypomina czytelnikowi o statusie autora dramatu, tworzy iluzję po to, by w *Epilogu* ją unicestwić: „Obserwujemy zatem w *Balladynie* dwa plany: świat przed-

²⁴⁶Konrad Górski dostrzega ironiczną grę artysty słowa, jego prymat nad tworzywem literackim i nazywając Słowackiego poetą aluzji literackiej, dotyka jednocześnie zagadnienia ironii romantycznej. Wykorzystanie aluzji literackiej w intencji satyrycznej oraz humorystyczny *Epilog* zdejmują, zdaniem badacza, z utworu Słowackiego ciężar gatunkowy wielkiej tragedii i kierują uwagę czytelnika ku „rozkoszowaniu się przez poetę samym aktem tworzenia” (K. Górski, dz. cyt., s. 188-189).

²⁴⁷ „Transcendentalna błazenada” to metaforyczne określenie ironii romantycznej.

²⁴⁸ Piszę o tym w podrozdziale *Szekspiryzm* – s. 32-42.

²⁴⁹ Zob. W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

²⁵⁰ Tamże.

stawiony oraz poetę tworzącego ów świat i ponad głowami swoich fikcyjnych postaci porozumiewającego się z czytelnikiem²⁵¹.

Balladyna – igraszka fantazji poety – ukazuje także ironię romantyczną jako kategorię filozoficzną, na co zwraca uwagę Weintraub w swoim szkicu, ilustrując za pomocą fikcji literackiej światopoglądowe założenia Schlegla. „Transcendentalna błazenada” ujawnia przecież podwójny sposób istnienia rzeczywistości, to ironia nazwana przez niemieckiego krytyka literackiego „logicznym pięknem” spaja świat widzialny z niewidzialnym: „Śmierć *Balladyny* nie jest przypadkowa, absurdalna. Jest karą za zbrodnie, afirmacją porządku moralnego. Mając ów konsekwentnie nihilistyczny obraz świata, jaki zdawałaby się sugerować cała poprzedzająca akcja, zakończenie to nie odbiera jednak wizji świata dramatu jej gorczy. *Deus ex machina* zakończenia nie nadaje ex post sensu absurdalnym, przypadkowym wydarzeniom tej akcji. A ponieważ to *deus ex machina*, nie pozbawiony jest dwuznaczności w swej wymowie: afirmacja ładu moralnego czy efektowne spędzenie ze sceny jedyne pozostałego przy życiu protagonisty dramatu?”²⁵².

Stanisław Makowski pisze o „wszechogarniającej ironii”, organizującej w *Balladynie* całą strukturę świata przedstawionego, sygnalizując jednocześnie, że jest ona pojęciem złożonym i różnorodnym. W wąskim znaczeniu funkcjonuje w tekście jako ironia retoryczna i satyryczna, natomiast w szerszym nabiera filozoficznego wymiaru: „jest określonym stosunkiem człowieka do świata zewnętrznego lub do samego siebie. Ironista interpretuje najczęściej świat lub siebie jako splot nierozwiązywalnych sprzeczności. W związku z tym demonstruje nieustannie wobec świata lub samego siebie pewien rodzaj dystansu (ironiczny uśmiech, ukryta drwina, szyderstwo)”²⁵³.

Ironia romantyczna, której krytyk przypisuje duży zakres działania na różnych poziomach konstrukcyjnych tragedii Słowackiego, polega na: nieustannym tworzeniu i rozbijaniu przez autora „literackiej iluzji przy pomocy jaskrawych kontrastów”, kpiącym dystansie stwarzanym wobec siebie przez poszczególne postacie i wątki, „zachowaniu dystansu poety wobec własnego dzieła i świata rzeczywistego oraz na interpretacji zarówno świata literackiego, jak i rzeczywistego, w kategoriach nierozwiązywalnego, absurdalnego splotu ludzkich działań i ironicznego losu”²⁵⁴. Głównym zabiegiem ironizacyjnym stosowanym przez autora *Horsztyńskiego* jest, zdaniem Makowskiego, ariostowska technika

²⁵¹ W. Weintraub, dz. cyt., s. 249.

²⁵² Tamże, s. 244.

²⁵³ S. Makowski, dz. cyt., s. 39. Badacz łączy pojęcie ironii z ariostyzmem, podobnie czyni Janusz Skuczyński.

²⁵⁴ Zob. tamże, s. 39-41.

pisarska, umożliwiająca poecie z Krzemieńca manifestowanie niczym nieograniczonej władzy nad stwarzanym światem, będącym przecież „kaprysem fantazji twórcy, popisem wirtuoza”²⁵⁵.

Skuczyński i Maślanka potwierdzają, że ironia romantyczna stanowi najważniejszy klucz interpretacyjny do *Balladyny*, choć badacze podkreślają też niebagatelną rolę innych komponentów estetycznych, takich jak: fantastyka, baśniowość, tragizm, groza, sielankowość, komizm. Ze szkiców analitycznych krytyków literackich wydobyć można ciekawy materiał argumentacyjny i egzemplifikacyjny, poświadczający konstytutywne cechy ironii jako jakości artystycznej. Znaczący przedmiot w zasadzie mówią o dwóch jej właściwościach: twórczej fantazji poetyckiej, górującej nad rzeczywistością literacką oraz o permanentnej poetyckiej grze tworzenia i destrukcji. Obaj autorzy podają przykłady anachronizmów, które Słowacki wykorzystuje, ich zdaniem, do igrania nie tylko ze światem przedstawionym, ale także z odbiorcą. Skuczyński, parafrazując tytuł rozprawy Weintrauba, konstatuje, że *Epilog* jako teatralne widowisko, demaskujące iluzyjność świata dramatycznego, jest „zabawą w romantyczny teatr”²⁵⁶.

Pojęcie ironii analizuje również Włodzimierz Szturc w studium *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, w którym bada genezę, istotę, założenia i funkcję tego komponentu estetycznego w relacji do filozofującej estetyki i praktyki literackiej romantyzmu niemieckiego. Autor zagadnienie ironii romantycznej odnosi też do *Balladyny* Juliusza Słowackiego.

Historyk literatury definiuje ironię romantyczną jako kategorię poetycką (komponent zbudowany z natchnień i fantazji, ujmujący świat przedstawiony w kategoriach sztuki, zjawisko natury estetycznej, będące manifestacją możliwości kreacyjnych romantycznego poety) oraz filozoficzną (komponent obrazujący dwudzielność bytu, dialektyczny związek między fragmentem a całością)²⁵⁷. Dokonuje jej deskrypcji z uwzględnieniem trzech aspektów: 1) principium creationis, 2) postawy twórcy podejmującego grę ze światem za pośrednictwem dzieła i 3) filozofii twórczości. Dwie pierwsze cechy obrazują ironię w jej wymiarze artystycznym, natomiast trzecia – w wymiarze filozoficznym. Tak zdefiniowanej kategorii estetycznej przypisuje Szturc, za Schleglem, ściśle określone zadania: „spajania nowoczesności i pierwotności, zatem spajania tego, co samo w sobie było naiwne,

²⁵⁵ W. Weintraub, dz. cyt., s. 241.

²⁵⁶ J. Skuczyński, dz. cyt., s. 59. Badacz w tekście *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* omawia ironiczną strategię Słowackiego, „bawiącego się” przestrzenią literacką, która urasta do kategorii przestrzeni ironicznej. O cechach tej przestrzeni pisze na s. 30.

²⁵⁷ Zob. W. Szturc, dz. cyt., s. 91, 199, 205.

z tym, co jako swój owoc przynosiła estetyczna i filozoficzna refleksja artysty”, „zadanie zespalania *idei i faktu*, tego, co idealne, i tego, co realne, w jeden paradygmat”, „uczynienie z ironii romantycznej szeroko rozumianej kategorii poetyckości, która mogła organizować zarówno wielkie systemy filozoficzne, jak i ulotne senne obrazy²⁵⁸ i przekształcanie tradycji literackiej w artystyczny i oryginalny obraz²⁵⁹.

Samej *Balladynie* Szturc nie poświęca zbyt wiele uwagi, w toku argumentacyjnym powołuje się na różne teksty literackie, które stanowią bogaty materiał egzemplifikacyjny wykorzystany do zobrazowania zagadnienia ironii romantycznej. W kontekście tragedii nadgoplańskiej badacz rozważa dominację autora nad tworzonym tekstem, zobrazowaną w apologu i *Epilogu*²⁶⁰. Odwołuje się też do kategorii „pisanie o pisaniu”, czyli pewnej formy kreowania świata przedstawionego, przybierającej w dziele „znamiona założonej polifoniczności, a nawet niespójności tekstu”²⁶¹.

Paradygmatu ironii romantycznej w *Balladynie* dotyczy dysertacja Jarosława Ławskiego, który pisze o wszechwładzy tej kategorii estetycznej na każdym poziomie kompozycyjnym dzieła Słowackiego: w apologu, pięciu aktach i *Epilogu*. W zasadzie propozycja interpretacyjna krytyka stanowi najpełniejsze dwudziestopierwszowieczne opracowanie dramatu w kontekście ironii rozumianej jako wizja świata, koncepcja procesu twórczego i poetyka. Badacz, omawiając zagadnienie „teatru śmierci” w dramacie, zaznacza, iż poeta z Krzemieńca jako pierwszorzędnego ironista – multiplikuje figury ironii.

W liście dedykacyjnym, zdaniem autora *Ironii i mistyki*, na scenę wchodzi ironista-harfiarz, określający swoją kondycję poety nierozumianego przez ludzi, poety rezygnującego z romantyczno-wieszczego statusu artysty rodem z Mickiewiczowskiego uniwersum. I tenże demiurg uwalnia „cienie (...) różne ludzi niebyłych” (B, s. 4), zaludnia nimi nadgoplański świat przedstawiony i daje upust swojej ironicznej imaginacji, wprawiając je w nieustający ruch, umieszczając w ironicznej karuzeli znaczeń²⁶². Wykreowane przez harfiarza postacie ożywają w pięciu aktach tragedii i zaskakują czytelnika ironiczną po-

²⁵⁸ Tamże, s. 99.

²⁵⁹ Tamże, s. 118.

²⁶⁰ Por. A. Szwagrzyk, *Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „Dociekania”, 2012, nr 1(2), s. 30-37; A. Kołos, „*Balladyna*”, czyli zabawa w teksty. Odczytanie ponowoczesne, „Dociekania”, 2012, nr 1(2), s. 38-48.

²⁶¹ Tamże, s. 148.

²⁶² J. Ławski, dz. cyt., s. 389. Por. A. Szwagrzyk, „*Cudzy*” język „*Balladyny*”. *Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, „Podteksty. Czasopismo kulturalno-oświatowe” 2015, nr 1.

Tekst dostępny: <http://podteksty.amu.edu.pl/content/cudzy-jezyk-balladyny-ironia-romantyczna-jako-zabieg-nowoczesny.pdf>

dwójnością bytu poetyckiego²⁶³. Mechanizm ironicznej gry, którą wykorzystuje Słowacki poprzez zaprezentowanie „dobrej” i „złej” natury, „pogrążonej w bezrządzie” historii, świętych i niemoralnych bohaterów, złośliwo-etycznej fantastyki oraz Fatum – Opatrzności²⁶⁴, dotyka też samego czytelnika – widza przedstawienia odegranego nad Gopłem. W tym romantycznym teatrze wzniesionym przez ironicznego poetę odbiorca sztuki czuje się lekko oszukany, bowiem skutek „dynamicznej gry dwóch biegunów, dwu przeciwieństw”²⁶⁵ nie wie, po której stronie opozycji się znajduje²⁶⁶. Ostatecznie i tak przyjmuje ironiczne razy, choć oburza się na poetę fundującego mu pozorne, jak się okaże w *Epilogu*, *katharsis*. Czytelnik pojmuje, że ujawniona w apologu figura poety – ironisty jest nadrzędna w całym dramacie, że to reżyser daje życie marionetkom, a następnie je uśmierca.

Natomiast w *Epilogu*, który jest częścią hiperironicznej dialektyki²⁶⁷ Słowackiego, ujawnia się mistrz – ironista odsłaniający konwencję „teatru w teatrze”²⁶⁸, mistrz „tragicznej deziluzji (...) władny zdystansować się wobec stworzonej rzeczywistości nadgoplańskiej, wobec stworzonej do jej podziwiania Publiczności i wobec Czytelnika”²⁶⁹. *Sztukmistrz* poetyckiego uniwersum autoironicznie spogląda też na siebie, podkreśla Ławski, co sygnalizuje poeta właśnie w *Epilogu*.

Historyk literatury zaznacza, że Słowacki jako „opanowany ironista” trzy części tragedii spina „nadrzędną, *metatekstową* klamrą tytułu i podtytułu, nie pozbawionych (...) już na tym poziomie ironicznej podwójności”²⁷⁰, bowiem ballada i tragedia przynależą przecież do zupełnie innych porządków. Następnie, wykorzystując różne strategie ironizowania, eksponuje własną strukturę podmiotową, czyli status kreatora – ironisty.

Krytyk, przypisując poecie z Krzemieńca ironiczną świadomość, wymienia zabiegi ironizacyjne wpisane w *Balladynę*: mechanizm gier językowych²⁷¹, język syntetyki, przetworzone motywy szekspirowskie, uniejednoznacznianie tytułowej postaci, strategię dwoiściej struktury świata przedstawionego pięciu aktów, „ariostyczny uśmiech”, ironiczną grę imaginacji zwieńczoną motywem „teatru w teatrze” w *Epilogu*, różne rodzaje stylizacji:

²⁶³ Ławski prezentuje w swoim wywodzie mechanizm dwoistości, dwoistą strukturę świata przedstawionego *Balladyny*: dwie siostry, dwa serca, dwie korony. Dodaje, że owa dwoistość dotyczy również aksjologicznie przeciwstawnych poziomów – dobra i zła. Zob. dz. cyt., s. 386-389.

²⁶⁴ Tamże, s. 389.

²⁶⁵ Tamże, s. 386.

²⁶⁶ Zob. tamże.

²⁶⁷ „Pełnię tworzy owa hiperironiczna (...) dialektyka: list + epilog (świadomość poety) < - > pięć aktów” – J. Ławski, dz. cyt., s. 393.

²⁶⁸ Piszę o tym w podrozdziale *Gatunkowe przyporządkowania* – s. 50-64.

²⁶⁹ J. Ławski, dz. cyt., s. 383.

²⁷⁰ Tamże, s. 353.

²⁷¹ Zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 358-359, 369-370.

baśniowo-ironiczną, balladowo-ironiczną, ludowo-ironiczną, prehistoryczno-anachronizującą, historyczno-uwspółcześniającą, biblijno-aluzyjną, sentymentalno-mitologiczną, literacko-aluzyjno-ironiczną²⁷².

Ławski dostrzega w tragedii nadgoplańskiej nie tylko kreacyjny i intertekstualny²⁷³ wymiar ironii romantycznej, ale również jej aspekt ontologiczny. Wszakże Słowacki konstruując tekst z obszernego „świata doświadczeń lekturowych”²⁷⁴, tworzy poniekąd samego siebie, świadomy sztuczności poetyckiego świata i jego fikcyjności, odsłania w apologu twarz dumnego estety, natomiast w *Epilogu* oblicze ironisty – triumfatora: „Epilog – w tym sensie – odsłaniałby bezkompromisową niezależność twórczego indywiduum w bestiarium rodzącej się (także na scenie) masowej kultury”²⁷⁵.

Na ironię romantyczną w *Balladynie* zwraca też uwagę Leszek Libera, choć jego spostrzeżenia są w zasadzie potwierdzeniem sądów znamienitych krytyków literackich²⁷⁶. Autor *Zranionej iluzji* akcentuje nadrzędną rolę „autonomii, czyli sztuczności dzieła literackiego”²⁷⁷, skupionego wokół motywu „teatru w teatrze” oraz zagadnienia autoironii. Wedle badacza, pod postacią Filona, którego *nota bene* Słowacki zostawia przy życiu mimo frenetycznego pokłosa trupów w utworze, ukrywa się sam Słowacki jako nieśmiertelny stwórca nadgoplańskiego uniwersum – poetyckiego świata powoływanego do istnienia i unicestwianego przez jego kreatora. O władzy autora *Balladyny* nad tworzonym artystycznym światem świadczy chociażby imię tytułowej bohaterki, poprzez które poeta z Krzemieńca zaznacza swoją obecność: „(...) autor już na wstępie zwraca uwagę na (...) swoją rolę. Mówi czytelnikowi: to jest imię, które ja sam wymyśliłem, takiego imienia dotąd nie było – ale jego znaczenie jest dla każdego Polaka zrozumiałe”²⁷⁸. Następnie badacz dodaje: siostra Aliny i inni bohaterowie – wytwory fantazji poety potwierdzają ironiczną grę, do jakiej Słowacki zaprasza odbiorcę, grę autora z „odczuciami i reakcjami publiczności (która dopuszczona zostanie do głosu po zakończeniu sztuki, w *Epilogu*)”²⁷⁹.

Aleksandra Szwagrzyk podejmuje próbę „nowego odczytania”²⁸⁰ *Balladyny* w kontekście ironii romantycznej, dzięki której – zdaniem autorki – tragedia „nabiera *postmo-*

²⁷² Tamże, s. 392-393.

²⁷³ Por. A. Szwagrzyk, *Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, dz. cyt.

²⁷⁴ Zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 381.

²⁷⁵ Tamże, s. 383.

²⁷⁶ Zob. W. Weintraub, dz. cyt.; J. Ławski, dz. cyt.

²⁷⁷ L. Libera, dz. cyt., s. 18.

²⁷⁸ Tamże, s. 11. Według Libery, w imieniu głównej bohaterki tragedii „tkwi jakaś przewrotna ironia”.

²⁷⁹ Tamże, s. 15.

²⁸⁰ Poprzez wzięcie słów w cudzysłów nawiązuję, z jednej strony do tytułu artykułu Szwagrzyk, z drugiej – podważam to „nowe” odczytanie. Badaczka bowiem, zwracając uwagę na znaczenie apologu, a zwłaszcza

dernistycznego charakteru i w pewnym sensie przypomina to, co dziś nazywamy intertekstualnością”²⁸¹. W innym tekście pisząca nazywa ironię romantyczną „zabiegiem nowoczesnym”²⁸², którego pełną egzemplifikację stanowi tekst *Balladyny*, charakteryzujący się dwuznacznym statusem. Z jednej strony Słowacki stosując aluzję literacką, parodiując, przetwarzając motywy, osadza siebie w świecie tradycji literackiej, z drugiej – zrywa z nią. I ten właśnie stosunek poety do dorobku kultury sprawia, że podmiotowi twórczemu można przypisać podwójny status ontologiczny: „Równocześnie jawi się on odbiorcy tekstu jako osoba realnie istniejąca (ktoś bowiem musiał napisać dramat), w liście dedykacyjnym przemawia w pierwszej osobie. Jest jednak także postacią fikcyjną, kreacją, a zatem i auto-kreacją autora, wspomina o nim przecież jedna z postaci występujących w *Balladynie*”²⁸³.

Słowacki, tak genialnie władając słowem poetyckim, eksponuje, zdaniem Szwagrzyk, najważniejszą cechę ironii romantycznej – za pomocą języka twórca dramatu może działać realnie w świecie, odmieniać go („z ziarnka piasku dojść można do obrotu słońca, / Zaciekając się w rzeczy wydarzonej jądrze” – *B*, s. 230)²⁸⁴.

Współcześni Słowackiemu, wyrażając swoją opinię o *Balladynie*, piszą przede wszystkim o humorze ironicznym, późniejsi badacze dzieła poety mówią o ironii tragicznej, retorycznej bądź romantycznej. Niezależnie jednak od nazewnictwa znawcy przedmiotu dostrzegają ten element estetyczny wpisany w tragedię nadgoplańską, choć nie wszyscy przypisują mu pierwszorzędne znaczenie dla wymowy dramatu. W zasadzie opracowania

Epilogu, pisząc o deziluzji dramatycznej czy metaliterackiej strukturze dzieła, wymienia te elementy tekstu Słowackiego, które zostały już zaprezentowane w dysertacjach badaczy (Weintraub, Ławski, Libera).

²⁸¹ A. Szwagrzyk, *Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 31. Zob. A. Kołos, „*Balladyna*”, czyli zabawa w teksty. Odczytanie ponowoczesne, dz. cyt. Anna Kołos wymienia też kategorię metatekstualności, czyli komentowania w tekście innego utworu, często w relacji krytycznej do niego.

²⁸² Zob. A. Szwagrzyk, „*Cudzy*” język „*Balladyny*”. *Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, dz. cyt. Do posługiwania się tym określeniem uprawniają, według Szwagrzyk, ustalenia badaczy. Nowoczesność Słowackiego, zdaniem autorki, podyktowana jest świadomością „klęski wielkich projektów” oraz poszukiwaniem nowych środków artystyczno-estetycznych. Nowoczesność tak pojmowana polega na umiejętnym nawiązywaniu do innych tekstów kultury, ironicznym przetwarzaniu ich, wykorzystywaniu kategorii gry.

Por. M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009; A. Kurska, „*Balladyna*” kempowa?, dz. cyt.

²⁸³ A. Szwagrzyk, „*Cudzy*” język „*Balladyny*”. *Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, dz. cyt.

²⁸⁴ Tamże. Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 204-205: „To wydaje się właśnie ironiczne, że romantyczny poeta przedstawia swój subiektywny świat jako obiektywny, swe marzenia i wyobrażenia jako mity, swoje mistrzostwo – jako boskie! Tworzy fragmenty, ale nadaje im rangę całości, powiada o potencjalnej pełni, dla której sam jest transcendentalnym odniesieniem, choć jednocześnie objawia się jako fragment wielkiego dzieła natury i sztuki. Jak subiektywność ma stwarzać pozory obiektywności, tak fragmentaryczność – pozory pełni. Tematem podstawowym dla ironii romantycznej jest zatem temat stwarzania owych pozorów, przeprowadzenia owej wąskiej drogi od zmyślenia ku prawdzie. Dla romantyka przejście tą ścieżką jest możliwe: to Wawel, dziejopis z *Epilogu* do *Balladyny*, powiada, iż «z ziarnka piasku dojść można do obrotów słońca», dając jakby najkrótszą instrukcję wykorzystania ironii romantycznej”.

z drugiej połowy XX wieku i późniejsze prezentują ironię jako prymarną kategorię estetyczną, wyjaśniającą logiczną oraz kompozycyjną spójność całego dramatu.

II.3.4. Groteska

Groteska jako kategoria estetyczna realizująca się w różnych tekstach kultury, także literackich, znajduje swoje odzwierciedlenie i w *Balladynie*, jest bowiem, obok ironii, kluczową jakością artystyczną, współtworzącą świat poetyckiej igraszki Słowackiego²⁸⁵. Już Stanisław Ropelewski, jeden z pierwszych krytyków dramatu, deprecjonując jego formę dramatyczną, akcentuje groteskowy kształt tragedii. Groteskowy, w rozumieniu autora zjadliwej recenzji, oznacza nie tyle zespół współdziałających właściwości artystycznych od fantastyki poprzez łączenie sprzecznych porządków motywacyjnych, lekceważenie obowiązującego decorum po parodystyczny stosunek do panujących konwencji literackich²⁸⁶, co po prostu niedorzeczny, dziwaczny, nielogiczny, absurdalny. Inaczej na oryginalne osiągnięcie poety patrzy Zygmunt Krasieński, dostrzegający w *Balladynie* literacki arsenał humoru, ironii, komiczności, „ariostycznego uśmiechu”, a nawet „groteski”²⁸⁷. Artysta słowa rozumie fikcyjność świata przedstawionego tragedii i jego bezwzględną zależność od nieograniczonych możliwości twórczych autora.

O groteskowym wymiarze tragedii wzmiankuje też w swoim naukowym opracowaniu Juliusz Kleiner. Badacz zwraca uwagę na absurdalność, będącą skutkiem mieszania w tragedii różnych, często wykluczających się porządków motywacyjnych oraz na niejednorodność nastroju, przemieszanie pierwiastków komicznych i tragicznych, motywów rozpacz i przerażenia z tym, co trywialne i satyryczne. Autor dwudziestowiecznej monografii o życiu i twórczości Słowackiego w ramach egzemplifikacji swoich spostrzeżeń przy-

²⁸⁵ W teorii literatury groteska funkcjonuje jako, obok dowcipu, humoru, karykatury i ironii, jedna z postaci komizmu. Ta właściwość dzieła kultury, skłaniająca odbiorcę do wesołości i śmiechu, eliminująca negatywne odczucia, takie jak strach, litość, odraza prezentowana jest też w dysertacjach poświęconych interpretacji *Balladyny*. Znawcy przedmiotu unikają jednak szczegółowej analizy tej jakości estetycznej, nie wyróżniają różnych rodzajów komizmu, zamiennie używają terminów „humor” i „komizm”. Najczęściej wzmiankują o przenikaniu się wątku tragicznego z komicznym (Kleiner, Weintraub, Libera), piszą o komicznym gorsecie scenicznym Grabca, wnoszącym do tragedii komizm sytuacyjny i postaci. Interesujący w tym kontekście jest wywód Libery, który dostrzega w *Balladynie* elementy farsy. Jego zdaniem, cała pierwsza scena dramatu ma charakter farsowy („dialog Kirkora i Pustelnika nosi znamiona rozmowy ludzi obłąkanych”, „rozmowa Filona ze starcem pogłębia jeszcze bardziej wrażenie dziwacznej farsy” – L. Libera, dz. cyt., s. 13, 15).

²⁸⁶ Zob. *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 188.

²⁸⁷ Zob. Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137. „Wszystkie wady i błędy (...) zamienia się w diabliki, w gnomy, wcieli się w groteski, przychodzące płasnąć koło tegoż Popiela”.

wołuje scenę uczyty w zamku Kirkora, Grabca jako króla, w kreacji którego ścierają się patos i powaga z jednej strony oraz błazenada i trywialność z drugiej²⁸⁸.

Konwencję groteskową, czyli fundamentalny sposób opisu świata przedstawionego w tragedii nadgoplańskiej ilustruje również Wiktor Weintraub w „*Balladynie*”, czyli *zabawie w Szekspira*. Autor rozprawy rozpoznaje w dramacie Słowackiego najistotniejsze cechy groteski, odnotowuje je i potwierdza konkretnymi przykładami z tekstu. Badacz podkreśla artystyczną konsolidację parodii, trawestacji, burleski, ironii w jednym dziele o wymiarach monstrualnie groteskowych, mówi o korelacji heterogenicznych jakości estetycznych. Nieprawdopodobieństwa w rozwoju akcji, kłócące się ze zdrowym rozsądkiem (przemiana Grabca w wierzbę, liczne anachronizmy), absurdalność (szaleństwo ludzkie jako motyw przewodni), ostre kontrasty (groza – komizm, eteryczność – rubasznosc, błazenada – groza w scenie uczyty), nonszalancka zabawa konwencjami literackimi, a zwłaszcza szekspirowskimi, prowadząca do parodiowania i ujawnienia ich umowności to najważniejsze zaprezentowane przez Weintrauba elementy „groteskowego akompaniamentu”²⁸⁹.

O groteskowym obliczu natury w *Balladynie* pisze Mieczysław Inglot, zwracając uwagę na znaczącą rolę władczyni świata przyrody – Goplany. To ona, od momentu przemiany Grabca w wierzbę, zapoczątkowuje wiele groteskowych perypetii: „gałąź ułamana z wierzby przez Filona, podłożona pod głowę Alinie, będzie berłem, na którym Chochlik zagra pieśń o zbrodni. Ale z rany po tej gałęzi spływa... wódka, którą opił się Grabiec i wódka stanie się pośrednio przyczyną jego śmierci”²⁹⁰. Ten groteskowy kostium natury, komicznej i tragicznej jednocześnie, przesunie poeta do przestrzeni teatralnej²⁹¹, o czym czytelnik przekona się dopiero pod koniec tekstu.

W kontekście *Epilogu*, który odsłania teatralność całego dramatu, bowiem uświadamia czytelnikowi, „że wszystko to było na niby – czyli było zabawą autora w tragedię”²⁹², Leszek Libera pisze o grotesce scenicznej. Ów teatralny charakter dzieła, ów finalny ironiczny dystans poety względem materii literackiej zaprezentowanej w utworze oddaje groteskowo-prowokacyjne nastawienie artysty wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata.

²⁸⁸ Stanisław Makowski zaznacza, że baśniowość i balladowość jako prymarne elementy budowy świata przedstawionego zostały w *Balladynie* sparodiowane, co krytyk literacki odczytuje w kategoriach „absurdalnej groteski”.

²⁸⁹ Zob. W. Weintraub, dz. cyt., s. 228. Według badacza, *Balladyna* jest prekursorką teatru groteski i absurdu.

²⁹⁰ M. Inglot, dz. cyt., s. XXXII.

²⁹¹ Zob. tamże, s. XXXIII.

²⁹² L. Libera, dz. cyt., s. 21.

Autor *Zranionej iluzji* charakteryzuje też tzw. postacie groteskowe, do których zalicza Kirkora, Grabca-króla, Goplanę i Wawela. Budowaniu groteskowego wizerunku bohaterów niewątpliwie służy ich parodiowanie: pani Gopła prezentowana jest z punktu widzenia człowieka, którego darzy miłością, jako „panna z galarety”, „wywiędły schabek” bądź „koczkodan”, mąż Balladyny, „ten rycerz z husarskimi skrzydłami (...) przypomina twór mechaniczny”²⁹³, król dzwonkowy dzierży insygnia władzy, czyli patyk i nadgryzione jabłko natomiast Wawel – Leleweł²⁹⁴ przebywa w zamku w Gnieźnie.

Z kolei Alina Kowalczykowska zauważa, że „dzieje groteski, pojmowanej szerzej niż kategoria estetyczna i walory stylu, rozpoczęły się w romantyzmie. Zaczęto postrzegać groteskowość świata, wydarzeń, biegu historii, a także interesować się jej miejscem w planie nie tylko estetyki, lecz i kwestii etycznych”²⁹⁵. Viktor Hugo w *Przedmowie* do dramatu *Cromwell* uzasadniał potrzebę jej wprowadzenia do literatury i sztuki teatralnej. Groteskowe portrety bohaterów czy ujęcie świata przedstawionego w groteskowe ramy postrzegał jako formy realizacji „uniwersalnego piękna”²⁹⁶.

Słowacki w *Balladynie* szkicuje groteskowe wizerunki Grabca i Goplany, na co zwraca uwagę Kowalczykowska, sygnalizując jednocześnie, że dopiero w *Horsztyńskim*, *Poemach Piasta* *Dantyszka herbu Leliwa o piekle* czy *Janie Kazimierzu* można ujrzyć prawdziwą groteskę w „kontekście wyrafinowanej makabry”²⁹⁷.

Groteska w *Balladynie*, rozumiana przede wszystkim jako kategoria estetyczna, sygnalizuje, zdaniem badaczy, kreacyjną swobodę artysty słowa oraz rolę twórczej imaginacji, która powołuje do istnienia baśniowe uniwersum nadgoplańskie.

²⁹³ Tamże, s. 28.

²⁹⁴ „Nikt nie mógł mieć wątpliwości, kto krył się za tą postacią. Przy czym gra słowna Leleweł – Wawel sama w sobie już zawiera sygnał parodii i karykatury. Dziwnie też (groteskowo) brzmi to nazwisko akurat w zamku niedaleko Gopła. Wawel w Gnieźnie!” – L. Libera, dz. cyt., s. 49.

²⁹⁵ A. Kowalczykowska, *Piękno groteski. Wiktor Hugo – Juliusz Słowacki*, w: tejsze, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, t. 1: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014, s. 449.

²⁹⁶ Zob. V. Hugo, *Przedmowa* do dramatu *Cromwell*, tłum. J. Parvi, w: *Manifesty romantyzmu*, oprac. A. Kowalczykowska, wyd. II, Warszawa 1975, s. 273; 284: „Groteska jako walor obiektywny w porównaniu do wzniosłości, jako środek przeciwstawienia jest – w naszym przekonaniu – najbogatszym źródłem, jakie natura może udostępnić sztuce. Rubens niewątpliwie tak to rozumiał, kiedy malując królewskie uroczystości, koronacje, wspaniałe ceremonie, z upodobaniem dorzucał jakąś szkaradną figurę dworskiego karła. Owo uniwersalne piękno, z całym namaszczeniem nakładane na wszystko przez starożytnych, nie było pozbawione monotonii. To samo wrażenie wciąż powielane może nużyć na dłuższą metę. Nagromadzenie wzniosłości prowadzi mimowolnie do kontrastu, człowiek zaś odczuwa potrzebę odpoczynku od piękna. Natomiast groteska wydaje się być pauzą, członem porównania, punktem wyjścia, z którego można się wzniesić ku pięknu postrzegając w sposób świeższy i chłonniejszy. (...) Kontakt z brzydotą dał współczesnej wzniosłości coś, co jest czystsze, wznioślejsze wreszcie niż piękno antyczne. (...) Wnosi do tragedii bądź śmiech, bądź przerażenie” [podkr. – E. Ś.].

²⁹⁷ A. Kowalczykowska, dz. cyt., s. 460.

II.3.5. Sentymentalizm

W pracach badawczych nad kategoriami estetycznymi w *Balladynie* istotne miejsce zajmuje sentymentalizm, do którego, zdaniem znawców przedmiotu, odwołuje się Juliusz Słowacki w ściśle określonych celach, przede wszystkim parodystycznych²⁹⁸.

Antoni Małecki, dostrzegający w dramacie Słowackiego różne porządki estetyczne, ale nade wszystko tragizm oraz ironię, widzi w Filonie pasterza z konwencjonalnej sielanki, bohatera sentymentalnego poszukującego wyidealizowanej kochanki. Postać tę badacz przywołuje w kontekście swojej interpretacji, której ośrodkiem czyni „filozofemat ogólny” i dlatego ani nie gloryfikuje, ani nie deprecjonuje bohatera. Jego kreacja stanowi jedynie argument potwierdzający słuszność postawionej przez Małeckiego tezy o zwycięstwie w życiu bohaterów tragedii jednej z „potęg” – ślepego przypadku, podporządkowanego ironii losu²⁹⁹.

Z kolei Juliusz Kleiner uważa, że Słowacki piętnuje przesadny osiemnastowieczny sentymentalizm w osobie Filona, a czyni to za pomocą satyry literackiej³⁰⁰. Łzawy egzaltowany pasterz, „fantastycznie we wstążki i kwiaty ubrany” (*B*, s. 20), tęskniący za anielską bogdanką, wygląda dość karykaturalnie³⁰¹. Zdaniem badacza, jest parodią Gustawa,

²⁹⁸ Parodia, rozumiana jako jedna z najbardziej podstawowych i uniwersalnych kategorii twórczości literackiej oraz jako forma satyrycznego rozrachunku z ustalonymi konwencjami literackimi, z szablonami tradycji literackiej, manierami stylistycznymi i ukrytymi za nimi stanowiskami ideowo-artystycznymi, ma swoje miejsce w opracowaniach badaczy zajmujących się analizą i interpretacją *Balladyny*. Znanicy przedmiotu najczęściej wyodrębniają Filona jako parodię sentymentalnego kochanka (Kleiner, Kubacki, Makowski, Maślanka), Sawrymowicz wymienia cały arsenał przykładów sparodiowania przez Słowackiego motywów fantastycznego romansu rycerskiego oraz idealistycznych tendencji ówczesnej literatury w stosunku do obrazów życia na wsi. Makowski z kolei parodiuje mit romantycznej miłości od pierwszego wejrzenia, romantyczny mit wiejskiego dworku i szczęśliwego życia na łonie natury oraz romantyczny mit cnotliwego ludu. Krytycy piszą o parodii przy okazji formy ariostycznej (łączenie treści „serio” z parodystycznym wizerunkiem bohatera), sentymentalizmu (ośmieszenie kochanka sentymentalnego, sielankowej natury) czy ironii literackiej, nie poświęcając tej jakości estetycznej wystarczająco dużo miejsca, nie wyodrębniając jej jako samodzielnego bytu estetycznego. Definicję parodii podają za: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 374-375.

²⁹⁹ „Otóż na koniec wyszło z samej rzeczy z głębi Gopła coś bardzo podobnego do tej *alabastrowej bogini*. Goplana – to stworzona dla Filona kochanka! Filon – to wymarzony kochanek dla niej. I cóż? Czy się pokochali wzajemnie? Czy się znaleźli? – Bynajmniej! Jedna chwila popsła wszystko. Filon wprawdzie przechodził przez owo miejsce, ale niestety przyszedł na nie za wcześnie i – przeszedł. Zaledwie odszedł, wyniła z wód fantastyczna królowa Gopła. I spotyka na swojej drodze – kogo nasamprzód? Spotyka gburowatego parobka, który jej miłość odpycha” – A. Małecki, dz. cyt., s. 286-287.

³⁰⁰ „Filon (...) to właściwie przeżytek pseudoklasycznej pseudouczeniowości; dlatego Filon ma imię z sielanki XVIII wieku, jest pasterzem z maskarad francuskich i usta ma pełne klasycznej mitologii, którą się posługuje w stylu ody klasycznej” – J. Kleiner, dz. cyt., s. 19. Stanisław Tarnowski, niedostrzegający kunsztu artystycznego *Balladyny*, krytykujący niemalże każdą płaszczyznę dzieła poety z Krzemieńca, tak naprawdę nierozumiejący ariostycznych intencji autora, doszukując się w tragedii prądziejowej legendy, nie akceptuje postaci Filona, w którym widzi, podobnie jak Kleiner, satyrę na osiemnastowieczny sentymentalizm.

³⁰¹ Również zdaniem Sawrymowicza, Filon jest karykaturą i parodią łzawego sentymentalizmu, bujania w obłokach, całkowitego oderwania się od rzeczywistości. Ponadto poprzez tę kreację literacką Słowacki,

„gdy szuka kochanki, której na podświetlonym nie bywało świecie, gdy znajduje ukochaną, aby ją utracić na wieki, gdy ręką wskazuje na serce”³⁰². Krytyk literacki zwraca uwagę na to, że Słowacki wprowadzając Filona na scenę tylko cztery razy, napiętnuje jego bezużyteczność³⁰³.

Wacław Kubacki, konsekwentnie broniący swojej tezy o antyfeudalnej wymowie dzieła Słowackiego, wyzyskuje sentymentalną oprawę w osobach Goplany, Skierki, Chochlika, Grabca oraz Filona do potwierdzenia słuszności swoich sądów³⁰⁴. Zdaniem badacza, zarówno pani Gopła, jej sylfy, jak i „kwiat beznasienny” (B, s. 22) sentymentalizmu należą do „feudalnej nadbudowy”: Goplana jako „wróżka z fantastyczno-sielankowej powieści rycerskiej (...), przedstawicielka sentymentalnej balladomanii”³⁰⁵ oraz Skierka – dworski paź i Chochlik – chłop pańszczyźniany³⁰⁶. Natomiast literacka kreacja Grabca podporządkowana zostaje nie tylko idei parodiowania świata feudalnego³⁰⁷, ale także ośmieszania sentymentalizmu, chorobliwych symptomów romantyzmu³⁰⁸. W Filonie krytyk nie dostrzega, wbrew wcześniejszym ustaleniom³⁰⁹, ani kopii Gustawa czy Dziewicy

w mniemaniu autora, poddaje krytyce własnych bohaterów z *Kordiana* i *Godziny myśli*. Badacz dostrzega także paralelność między półobłąkanym Filonem, ustrojonym w kwiaty a Gustawem z IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza.

³⁰² J. Kleiner, dz. cyt., s. 19. Por. J. Maciejewski, dz. cyt.

³⁰³ Sielankowo-romantyczny Filon, marzący o ideale kochanki, nieostrzegający żywych dziewczyn, a zapalający się miłością do martwej Aliny, został wykpiony, sparodiowany także w opracowaniu *Balladyny* pióra Stanisława Makowskiego. Badacz krytykuje w osobie tego bohatera styl życia, czyli indywidualną egzystencję oderwaną od realiów, zanurzenie się w świecie marzeń i imaginacji, predylekcję ku estetyzowaniu bytu. Sielskość oraz nieskazitelność rustykalnej przestrzeni i krajobrazu również zostają zdemaskowane, poddane ironicznej chłoście (zob. S. Makowski, dz. cyt., s. 48-51. O parodii sentymentalnego kochanka wspomina też Julian Maślanka w rozprawie „*Gorzkie dzieło*” *Juliusza Słowackiego* – „*Balladyna*”).

³⁰⁴ „Filon mógł zostać wystylizowany na Gustawa, lecz, podobnie jak sam Gustaw, należy do znacznie szerszego kręgu niż sentymentalna sielanka XVIII wieku i w *Balladynie* znalazł się nie tylko jako wycieczka satyryczna przeciw Mickiewiczowi. Należy on do dzieła organicznie, jako jeden z elementów przedstawionego w tragedii świata feudalnego. Zasada podwójnej paraleli, renesansowej i romantycznej, także w tym wypadku oddaje usługi. Jak już wspomniałem, sielanka i satyra występują w literaturze Odrodzenia w funkcji antyfeudalnej” [podkr. – E. Ś.] – zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 102.

³⁰⁵ Tamże, s. 107.

³⁰⁶ Kubacki wspomina o typowo feudalnym systemie kar w państwie Goplany, o społecznym zróżnicowaniu elfów.

³⁰⁷ „Ten syn organisty ma w sobie nie tylko coś z Sancho Pansy, co łatwe do spostrzeżenia, lecz także coś z Goliarda, co już było trudniejsze” – W. Kubacki, dz. cyt., s. 109-110; „Uczta w zamku Kirkora jest wielką parodią antyfeudalną. Od dawna zwrócono uwagę na kpiny z herbów, tytułów, korony i królowania. Sławne są nominacje i dekryty Grabca-króla. Ale i w scenie uczty został pewien ciekawy szczegół przeoczony. O ile pamiętam nikt nie zwrócił uwagi na fakt, że Grabiec podczas biesiady zażądał pieczonych pawi (...). To dziwne żądanie ma swój sens w satyrycznym i parodystycznym antyfeudalnym kontekście tej całej sceny. Jest to aluzja do średniowiecznych obrzędów nadawania herbów i powoływania drużyn rycerskich” – s. 111.

³⁰⁸ Zob. tamże, s. 109. Badacz widzi w kreacji Filona egzemplifikację jednej z „chorób wieku”, którą określa mianem życia zdeterminowanego przez imaginację.

³⁰⁹ Norwid prezentuje Filona jako osobę przechadzającą się z wierzbowym fletem i słownikiem mitologicznym po Sofiówce, Małecki jako pasterza z konwencjonalnej sielanki, Mazanowski dostrzega w nim pewne rysy samego poety z Krzemieńca, Kleiner nazywa bohatera reliktem z sentymentalnej powieści, natomiast Chrzanowski dopatruje się aluzji do IV części *Dziadów* Mickiewicza.

z *Dziadów*, ani autoportretu Słowackiego, lecz istotę przepelnioną sentymentalną uczuciowością, dworskim sentymentalizmem i pseudoklasyczną manierą³¹⁰.

Wiktor Weintraub, zdając sobie sprawę ze spiętrzenia konwencji literackich, składających się na postać Filona (aluzja do tradycji sentymentalnej poezji, typ bohatera – człowieka czulego, przedstawiciela ludu, zainteresowanego przyrodą), wyinterpretowuje z tej kreacji w zasadzie tylko jedno: „jego tyrady wzbogacają kakofonię anachronizmów świata dramatu i przez to odrealniają ów świat”³¹¹. Dla badacza uczuciowy młodzieniec jest jedynie pasywnym świadkiem i elegijnym komentatorem, komponentem, który można zastąpić innym bohaterem, bez uszczerbku dla wartości artystycznej całej tragedii, bowiem „postać jego podkreśla ironiczny stosunek poety do świata przedstawionego w dramacie”³¹².

Ironiczno-parodystyczną aluzję Słowackiego do tradycji sentymentalnej odnotowuje w swojej rozprawie także Barbara Kubicka-Czekaj, która stwierdza, iż sentymentalizm w tragedii nadgoplańskiej zostaje skompromitowany jako „postawa niezyciowa, egoistyczna, niszcząca, a nie twórcza”³¹³ – w osobie Filona³¹⁴, poszukującego ideału w „świecie wyimaginowanym, wzorowanym na twórczości pisarzy antycznych, poetów sławiących miłość idealną, reprezentowanych przez Dantego czy Petrarke, twórcę modelu kobiety zwanego *donna angelicata*”³¹⁵.

Zdaniem badaczki Filon uosabia sentymentalny wzorzec kochanka, natomiast Pustelnik – sentymentalny wzór sędziwego ekskróla, który wierzy w czystość moralną ludu, uczciwość, jego wrodzone dobro. Tak naprawdę obie kreacje, kompromitujące się w oczach czytelnika, służą krytyce sentymentalizmu³¹⁶.

Libera nazywa *Balladynę* mozaiką poskładaną z literackich cytatów, często wielowarstwowych – jak chociażby Pustelnik czy Grabiec. Wśród wielu toposów, motywów, tematów, wątków, symboli, obrazów, mitów i konwencji autor *Zranionej iluzji* dostrzega także aluzje do literatury sentymentalnej, między innymi w postaci Filona „gadającego

³¹⁰ W. Kubacki, dz. cyt., s. 117.

³¹¹ W. Weintraub, dz. cyt., s. 232.

³¹² Tamże. Podobne sądy formułuje Janusz Skuczyński postrzegający Filona jako sentymentalnego kochanka, niezwykle biernego na płaszczyźnie fabularnej. Jego rola ogranicza się do ostantacyjnego prezentowania stanów uczuciowych, wyzyskiwanych przez autora w funkcji parodystycznej. Parodia natomiast podkreślić ma kreacyjną moc poezji, wyeksponować ma możliwości twórcze artysty, czyli odsyła do nadrzędnego w *Balladynie* komponentu estetycznego – ironii romantycznej. Por. K. Ziemińska, dz. cyt., s. 452-454.

³¹³ B. Kubicka-Czekaj, *O „Balladynie” Słowackiego*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Krysowski, Warszawa 2010. s. 318.

³¹⁴ Badaczka zestawia literackiego Filona z *Balladyny* z samym Słowackim. Zob. B. Kubicka-Czekaj, dz. cyt., s. 317.

³¹⁵ Tamże, s. 316.

³¹⁶ Zob. tamże, s. 316-317.

językiem Karpińskiego”³¹⁷. Badacz opisuje tragedię nadgoplańską i jej bohaterów za pomocą chwytów parodystycznych, groteskowych, humorystycznych, operowych, komicznych, tragicznych, ironicznnych, teatralnych, ariostycznych, podkreślając nadrzędną zasadę konstrukcyjną utworu, którą wywodzi z listu dedykacyjnego, wszystkich aktów i *Epilogu* – a mianowicie: ekspozycję własnego Ja autora³¹⁸.

W takim zróżnicowanym pod względem artystycznym kalejdoskopie krytyk umieszcza też Filona – pasterza bardzo wrażliwego na bodźce estetyczno-artystyczne, a jednak „psychicznie zupełnie zdeformowanego”³¹⁹, niezdolnego do prawdziwej egzystencji, funkcjonującego w akcji dramatycznej, zdaniem Libery, jako istota omamiona „erotycznym, kompletnie paraliżującym go widziadłem Diany”³²⁰. Sentymentalny Filon, tułacz wygnany z kraju szczęścia, poddany zostaje ironicznej chłości i ośmieszeniu: „Filon (...) odsłania konsekwentnie swój graniczący z perwersją pociąg do zmarłej dziewicy ukształtowany według literackich wzorów sentymentalizmu (Eros i Thanatos)”³²¹.

Sentymentalizm, rozumiany jako jedna z kategorii estetycznych, zaprezentowany w naukowych rozprawach poświęconych *Balladyńie*, dotyczy trzech płaszczyzn analitycznych: sentymentalnego bohatera, którym jest przede wszystkim Filon, choć według niektórych badaczy także Pustelnik czy Goplana, bukolicznego krajobrazu niezmaconego złem moralnym oraz człowieka z ludu jako wzoru cnotliwości. Badacze, dokonując deskrypcji sentymentalizmu wyzyskanego przez poetę z Krzemieńca w tragedii nadgoplańskiej, eksponują parodystyczne akcenty w ocenie roli tego komponentu literackiego. Oprócz parodii także satyra, karykatura, groteska, hiperbola i komizm wymieniane są przez znawców przedmiotu jako podstawowe środki artystycznego wyrazu, służące negacji sentymentalnej maniery, sentymentalnej postawy życiowej. I wreszcie motywy sentymentalne pełnią służebną funkcję, według krytyków literackich, względem ironicznej oraz autoironicznej (wszakże Słowacki rozlicza się też z własnymi bohaterami literackimi ukazanymi w *Godzinie myśli* czy *Kordianie*) wymowy utworu. Trzeba także dodać, że w tak bogatej literaturze przedmiotu nie istnieje analityczna, szczegółowa rozprawa dotycząca problemu estetyki sentymentalizmu.

³¹⁷ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 30. Jarosław Ławski nazywa Filona bukoliczno-sentymentalną postacią, którą ustylizowano zgodnie z mitologiczno-sentymentalnym wyobrażeniem (szczególnie wyrazisty jest język bohatera, łączący elementy sentymentalnej stylistyki i mitologii grecko-rzymskiej).

³¹⁸ Por. J. Ławski, dz. cyt.

³¹⁹ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 24.

³²⁰ Tamże, s. 25.

³²¹ Tamże, s. 33. Libera wychodzi z założenia, że pod postacią Filona ukrywa się sam poeta, który w *Epilogu* „chętnie sam siebie sparodiuje” – L. Libera, dz. cyt., s. 65.

II.3.6. Gotycyzm

Groza, wzniosłość, przestrzeń gotycka, atmosfera typowa dla powieści grozy czy stylistyka powieści gotyckiej to kategorie wzmiankowane³²² w dysertacjach krytyków literackich i teatralnych. Badacze nie rozpatrują kategorii gotycyzmu *sensu stricto*, zwracają jedynie uwagę na jego przejawy i podporządkowują je omawianej przez siebie problematyce.

Juliusz Kleiner, dostrzegający w *Balladynie* kolaż wielu sprzecznych jakości, tonacji, motywów, wspomina o grozie budującej nastrój poszczególnych scen rozgrywanych w zamku i w ciemnej przestrzeni natury³²³. Wiktor Weintraub, zajmujący się nade wszystko komediowym i parodystycznym tworzywem tragedii nadgoplańskiej, również nawiązuje do sposobu ewokowania grozy, charakterystycznego dla powieści gotyckiej – wykorzystania nocnej scenerii, „dramatycznych” dźwięków oraz kolorystyki: „Grozę (...) morderstwa wydobywa poeta w nocnej scenie konfrontacji obojga współników zbrodni. Wzmaga nastrój grozy burza, akompaniująca scenom aktu IV: uczcie na zamku Kirkora, a nade wszystko spotkaniom w lesie Pustelnika z Kirkorem i z Wdową”³²⁴.

O przenikaniu się grozy z wzniosłością nadmienia Stanisław Makowski, choć nie rozwija swojego spostrzeżenia, ogranicza je do podania przykładu sceny śmierci *Balladyny*. Ta odsłona dramatyczna, zdaniem badacza, budzi w odbiorcach z jednej strony podziw i zdumienie, z drugiej przerażenie³²⁵.

Z kolei Janusz Skuczyński kładzie nacisk na „gotyckie” miejsce akcji, będące źródłem pasywnej grozy – zamek z jego komnatami, korytarzami i wieżą więzienną. Ta konstrukcja architektoniczna na tle nocnej scenerii: szumów wiatru, czerwonych błyskawic, huku puchacza, okropnych jęków oraz w połączeniu z pełnymi ekspresji wypowiedziami *Balladyny* realizuje gotyckie założenia.

³²² Znaczący przedmiot, prezentujący kalejdoskop estetyczno-artystyczny wpisany w *Balladynę* Słowackiego, zwracają uwagę na sztandarowe jakości estetyczne, takie jak: baśniowość, fantastyka, tragizm, ironia. O tych mniej typowych mówią dość lakonicznie, wymieniając je przy okazji analizowanego problemu czy zagadnienia. Gotycyzm, będący częścią nadgoplańskiego dramatu, nie został w literaturze przedmiotu wystarczająco opisany.

³²³ Badacz pisze też o grozie tragicznej w *Balladynie*, konfrontując sceny z dramatu Słowackiego z odsłonami szekspirowskimi. Dodaje, że w budowaniu nastroju grozy niebagatelną rolę odgrywa świat fantastyczny: „Genialnie zaś zużytkowana jest fantastyka dla podniesienia grozy w owej scenie, gdy Goplana udaje Alinę zmarłą, gdy ścigana złowrogim głosem wiatru zabójczyni staje przed rzekomą siostrą, gdy przygotowuje się rola Goplany - mścicielki i raz jedyny twarzą w twarz stają dwie kobiety, które się niszczą nawzajem, gdy słowa Goplany nabierają klątwowej mocy” – J. Kleiner, dz. cyt., s. 15.

³²⁴ W. Weintraub, dz. cyt., s. 203-204. Groza wespół z baśniowym i antybaśniowym kolorytem składa się na, choć takiego terminu Weintraub nie używa, gotycyzm ubaśniowiony.

³²⁵ O kategorii wzniosłości pisze też Jarosław Ławski, ale w kontekście listu dedykacyjnego.

Trzeba odnieść się też do rozprawy Leszka Libery *Zraniona iluzja*, w której historyk literatury, w kontekście omawianej kategorii estetycznej, przywołuje dwie sceny osadzone w konwencji powieści grozy. Pierwszą jest obraz uczty w zamkowej komnacie Kirkora, drugą sprawozdanie Gońca o makabrycznym mordzie dokonanym na Pustelniku. Obie sceny charakteryzuje ponura atmosfera znana z powieści gotyckich: krwiste realia zaprezentowane w formie plastycznej ekspozycji oraz na płaszczyźnie werbalnej i odgłosy natury.

Uniwersum wykreowane w *Balladynie* Juliusza Słowackiego jest programowo niejednoznaczne, trudne do uchwycenia ze względu na wieloznaczeniowość dzieła oraz kolaż odmiennych kategorii estetycznych, pośród których baśniowość, fantastyka i tragizm eksponowane są przez historyków literatury w zasadzie od pierwszych recenzji tragedii i rozpraw naukowych. Również pojęcie ironii zajmuje wysoką pozycję w opracowaniach badaczy, ale dopiero w drugiej połowie XX wieku pojawiają się dysertacje uwzględniające znaczenie tej jakości artystycznej jako „siły tworzącej”, która scala kompozycyjne części *Balladyny*, czyli list dedykacyjny, pięć aktów i *Epilog*. Wraz z dostrzeżeniem ironicznej klamry modułu zamykającego świat tragedii nadgoplańskiej zmieniają się strategie interpretacyjne utworu. Krytycy literatury i teatru odkrywają metateatralny wymiar całego tekstu (nie tylko jego ostatniego ogniwa) i w związku z tym coraz więcej miejsca poświęcają zagadnieniu ironii romantycznej, urastającej w ostatnich wywodach do miana najważniejszej kategorii estetycznej w dramacie Słowackiego.

Pozostałe jakości estetyczne, zaprezentowane w niniejszej dysertacji, tj. groteska, komizm, parodia, sentymentalizm i gotycyzm, nie doczekały się jeszcze gruntownej analizy. Znaczący przedmiot, uwzględniając je w swoich wywodach, poświęcali im tyle uwagi, ile wymagała od nich naukowa rzetelność argumentowania wykładanych tez. W zasadzie można mówić o zasygnalizowaniu samego zagadnienia, a nie o szczegółowym opisie istoty i znaczenia poszczególnych, trzeba uczciwie przyznać, mniej wyrazistych kategorii artystycznych wpisanych w *Balladynę*. Niemniej jednak uporządkowanie tych jakości, ich rodzajów i podrodzajów jest wskazane³²⁶.

³²⁶ O grozie i wzniosłości wspomina się jedynie w niniejszej dysertacji ze względu na śladowy charakter tych komponentów w opracowaniach badaczy. Natomiast kwestia realizmu nie jest uwzględniana, bowiem znawcy przedmiotu piszą o niej na zasadzie przeciwstawienia fantastyki realizmowi w sensie porządków motywacyjnych.

ROZDZIAŁ III. ESTETYCZNE KOMPONENTY ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO. INSPIRACJE

III.1. Baśniowość

Juliusz Słowacki z iście romantyczną finezją igra w swojej *Balladynie* baśniowością, rozumianą jako konwencja literacka, czyli „skryształizowane w tradycji zasady tworzenia, pewne schematy literackie (np. gatunki czy style), rodzaje tematyki, techniki literackie (wierszowane i prozatorskie), typy mowy poetyckiej, metody stylizacji językowej”¹. Odwołując się do różnych jej typów i odmian, szczególną wagę przywiązuje jednak do: baśniowości ludowej, literackiej i orientalnej. Kładzie także duży nacisk na znaczenie wczesnoromantycznej baśni niemieckiej..

Słowacki pisze *Balladynę* w okresie wyjątkowej nobilitacji baśni oraz tradycji baśniowej, jaka dokonuje się za sprawą niemieckich romantyków, zwłaszcza W. Tiecka, J. W. Goethego, C. Brentana, E. T. A. Hoffmanna czy A. Chamissa, ulegających magii feerycznej rzeczywistości, egzotyczności, tajemniczości, cudowności czy powabowi ludowych miar percepcji świata. Ostateczny kształt dramatu ukazuje przecież literacki stop heterogenicznych komponentów, również tych związanych z kategorią baśniowości. Słowacki, czerpiąc z bogatego repertuaru motywów baśniowych, charakterystycznych dla baśni ludowej, literackiej i orientalnej, umieszcza je w nowym kontekście i układzie tematyczno-formalnym. Nic więc dziwnego, że *Balladyna*, będąc utworem oryginalnym w całym swoim kształcie artystycznym, odsyła do barwnej palety europejskich zjawisk estetyczno-literackich typowych nie tylko dla I połowy XIX wieku. Poeta, świadomy swoich możliwości twórczych, bawi się materiałem baśniowo-ludowym, wystawiając imaginację i swoją, i potencjalnych czytelników na poważną próbę intelektualną.

¹ A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 18. Zob. także definicję baśni w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 61: „(...) jeden z podstawowych gatunków epickich ludowej literatury; niewielkich rozmiarów utwór o treści fantastycznej, nasyconej cudownością związaną z wierzeniami magicznymi, ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych”. Termin „baśń” jest dość kłopotliwą nazwą gatunkową, gdyż jest wymiennie stosowany z „bajką”. „Przyjęcie jakichkolwiek założeń natury genologicznej nie doprowadzi jednak do eliminacji piętrzących się przed badaczem trudności o charakterze nazewniczym czy pojęciowym związanym z baśnią. Różnorodność tekstów określanych mianem opowieści czarodziejskich wymyka się wszelkim jednoznacznym opisom. Precyzyjność w definiowaniu czy nazywaniu nie jest możliwa tam, gdzie stykamy się z bogactwem form i tematów, co nieobce jest zarówno baśniowej literaturze pięknej, jak i literaturze ludowej” – V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 23.

III.1.1. Baśniowość ludowa

Ludowe baśnie niemieckie i rosyjskie², które do świadomości czytelnika początku XIX wieku wprowadzili Grimmowie i Aleksandr Nikołajewicz Afanasjew³, opierają się na tym samym uproszczonym schemacie gatunkowym, eksponującym prostotę układów fabularnych (najczęściej od nieszczęścia do odzyskanego szczęścia), zwięzłość ujęcia wydarzeń z odrealnieniem jako głównym komponentem, element magiczny, cudowny, formuliczność⁴ oraz stypizowanego bohatera prezentowanego w sposób pośredni. Inaczej jest w przypadku baśni literackich, które są przejawem oryginalnego odczytania kodu folklorystycznego, swobodnym przetworzeniem wzorca ludowego, z jednej strony wpisującego się w tradycyjną topikę folkloru, z drugiej – wykraczającego poza nią. I w związku z tym autorzy tego typu utworów odchodzą od symplifikacji formalnej oraz treściowej, prezentują charaktery, a nie typy ludzkie, kładą nacisk na analizę psychologiczną postaci, operują baśniowym aparatem, prezentując nurt spraw życia codziennego. Nie uciekają od zasady dookreślania czasu i miejsca rozgrywających się wydarzeń w temporalno-przestrzenną nieuchwytność⁵. Traktują baśń jako rodzaj artystycznej trampoliny, obrazującej problemy kulturowe, filozoficzne, społeczne, a nawet polityczne, a nie jako tekst, o którego sile świadczyć ma funkcja psychoedukacyjna, psychoterapeutyczna czy moralno-etyczno-aksjologiczna wykładnia.

Niezależnie jednak od typologii gatunku twórcy zarówno tych niemieckich, rosyjskich, jak i polskich baśni bardzo podobnie operują dwiema kategoriami estetycznymi – ludowością i fantastyką, które są ze sobą sprzężone⁶. Grimmowie, Hoffmann, Fouqué,

² Celem kontekstualnego oglądu baśni niemieckich, rosyjskich czy polskich nie jest gruntowna analiza ich materiału literackiego, ale jedynie zwrócenie uwagi na wspólnotę tematów i sposób ich ujęcia, a także różnicę wynikającą z wykorzystania kodu folklorystycznego typowego dla kręgów kulturowych – słowiańskiego i germańskiego czy szerzej – nordyckiego.

³ Aleksandr N. Afanasjew (1826-1871) – rosyjski badacz rodzimego folkloru i literatury, współtwórca szkoły mitologicznej w Rosji; główne miejsce w dorobku Afanasjewa zajmują zbiory – *Narodnyje russkije skazki* (t. 1-8; 1855-1864), *Narodnyje russkije legiendy* (1859, objęty zakazem cenzury do 1914, wyd. pełne 1957).

⁴ Struktury słowne pełniące ściśle określone funkcje. np. inicjujące i finalizujące akcje: „W pewnym kraju na końcu świata żył sobie kiedyś chłop” – „Żyli potem długo i szczęśliwie...” (*Konik Garbusek* Jeszowa); „Był sobie kiedyś mąż i żona...” – „Poprowadził ją do swego królestwa, gdzie przyjęto go z radością i żyli jeszcze długo w szczęściu i radości” (*Rozpunka* Grimma); „Za dawnych czasów, kiedy to jeszcze życzenia mogły się spełnić przez czary, żył król...” – „Po weselu, które trwało cały tydzień, małżonkowie żyli długo i szczęśliwie...” (*Żabi Król lub Żelazo* Henryk Grimma).

⁵ Zob. V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003; W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014 .

⁶ Ludowość – rozumiana jako program nawiązywania do ludowej literatury, czerpania z niej motywów i wzorców stylistycznych – wyraża się w zwrocie do tychże motywów, przede wszystkim fantastyki, w dążeniu do ukazywania świata przez pryzmat ludowego bohatera. Zob. *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 289.

Tieck, Hauff, czerpiąc z zasobów tradycyjnego aparatu baśniowego, przedstawiają opowieści o bogach, demonach, potworach, elfach, Nornach, dobrych i złych istotach pilnujących podziemnych i nadziemnych skarbów, ondynach, koboldach, piaskunach. Rosyjscy i polscy baśniopisarze portretują z kolei skrzaty, dziwożony, nimfy, rusalki, topielców, smoki, zmory, strzygi, wilkołaki, Babę Jagę, Borutę. Pośród tego ludowego bestiariusz umieszczają ludzkie postacie – bohatera właściwego, bohatera fałszywego, antagonistę, donatora, magicznego pomocnika, osobę poszukiwaną (pokrzywdzoną), osobę wyprawiającą głównego bohatera w drogę⁷. I jedni, i drudzy artyści pióra odwołują się do mitologii ludów praindoeuropejskich: niemieccy twórcy do wierzeń Germanów, polscy i rosyjscy – do Słowian⁸.

Folklor jest silnym ogniwem baśni wydanych w czasach romantyzmu, wpływającym na jej ostateczny estetyczno-moralny kształt. Motyw nimf, nazywanych w folklorze niemieckim ondynami, zaś w słowiańskim rusalkami, wykorzystują w swoich tekstach zarówno Friedrich de la Motte Fouqué, Puszkina, jak i Słowacki. Każdy z nich powołuje się jednak na inne wyobrażenia mitologiczne, tworząc, ten pierwszy – nordycką ondynę, rosyjski i polski twórca – słowiańską rusalkę. O proveniencji tej postaci fantastycznej, wpisanej w ludową wizję świata, pisze również Wójcicki, autor *Klechd starożytnych, podań i opowieści ludu polskiego i Rusi*: „Powabne dziewicze widma, utwór bujnej ludowej wyobraźni z czasów przedchrześcijańskich, pod tą nazwą znane w naddnieprzańskich okolicach, nieobce są i ludowi polskiemu, lubo pod innym mianem. Na dawnej Ukrainie zwano je rusalki, u Mazurów i w Krakowskiem z Sandomierskiem – majki, u górali tatrzańskich dziwożony (...). Czas i zmiana wyobrażeń przekształciły obecnie pierwotną ich postać i znaczenie, dlatego w główniejszych zarysach poddamy je, o ile można, zbliżone do właściwego, z doby przedchrześcijańskiej, znaczenia”⁹. Z kolei Michał Fijałkowski podkreśla zachodnioeuropejskie korzenie motywu nimfy: „Postać rusalki, która ze swym rzekomo słowiańskim rodowodem jest odpowiedniczką znanej z literatur zachodnioeuropejskich

⁷ Odwołuję się do Proppowskiej koncepcji bajkowych bohaterów, którym autor przypisuje ściśle określony zakres działań. Zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 203-242.

⁸ Romantycy korzystają z opowieści mitycznych, które poddają artystycznej „obróbce”, dokonując na nich symbolicznej ekstrakcji. O „działalności mitotwórczej” romantyków, mitologii ludowej rozumianej jako narodowa pisze J. Ławski w *Micie – historii – studiach*.

⁹ K. W. Wójcicki, *Klechdy starożytne, podania i opowieści ludu polskiego i Rusi*, Gdańsk 2000, s. 105.

nimfy, pojawia się w literaturach słowiańskich na początku XIX wieku, w okresie formowania się silnie nasyconego ludowością romantyzmu”¹⁰.

I Fouqué, i Puszkina, i Słowacki wprowadzają do swoich utworów nimfę wodną¹¹, której kreacja wpisuje się w romantyczną koncepcję ludowości, obrazującej – poprzez symbol bądź emblemat – wykładnię moralną. W *Rusłanie i Ludmiłie* Puszkina naszkicował „wodnicę młodą”, odbiegającą całym swoim kształtem od ludowych wyobrażeń typowej słowiańskiej rusalki, przypominającą bardziej nimfy żyjące w wodach Dniepru, kojarzone z mrocznym folklorem rosyjskim i ukraińskim¹². Zła rusalka – uosobienie okrutnych, złośliwych sił przyrody, zgodnie z zasadami ludowego kodeksu moralnego, wymierza Rogdajowi sprawiedliwość:

Wziąwszy go w swoją moc wszechwładną,
Po rusalczanych czułych godach
Ze śmiechem pociągnęła na dno;
I długo potem, gdy wyzierał
Zza chmury księżyc bladolicy,
Olbrzymi upiór bohatera
Straszył rybaków w okolicy.¹³ (R, s. 42)
[podkr. – E.Ś.]

Wódz kijowski zostaje ukarany za zdradę rozumianą w kategoriach moralno-etycznych, tak bardzo ważnych w życiu prostego ludu, gwarantujących każdemu człowiekowi harmonijne życie zgodne z naturą i własnym wnętrzem. Rogdaj postępuje tak naprawdę Włodzimierza, księcia Rusłana, rywala – Farlafa i Ratmira, a nawet samą Ludmiłę, kiedy ulega rzecznej pokusie, sprzeniewierzając się tym samym miłości, która rzekomo motywuje go do boju o księżniczkę¹⁴. Puszkina w nawiązaniu do motywu zbrodni i motywu kary obrazuje bezkompromisowe podejście ludu do paradygmatu moralnego. Schległowska idea „kontemplacji świata”, ludzkiego wczuwania się w uniwersum za pomocą czystego uczucia, które filozof nazywa „zmysłem dziecięcym”, stanowi fundament ludowego

¹⁰ M. Fijałkowski, *Rusalki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45, s. 219. Autor przedstawia w artykule motyw rusalki, który, według różnych teorii, ma bądź rodowód rdzennie ludowy, bądź zapożyczony z literatur zachodnich (głównie niemieckiej) i zesłowiańczony.

¹¹ Zob. K. Wójcicki, *Klechy starożytne, podania i opowieści ludu polskiego i Rusi*, dz. cyt., s. 105-110. Autor pisze o rusalkach leśnych i wodnych. Te pierwsze zamieszkują bory, pojawiają się w ziemskiej przestrzeni realnej wraz z nastaniem wiosny. Przybierają postać pięknych dziewczyn, kuszących młodzieńców swoimi kobiecymi powabami, wdziękiem, eterycznością, leśnym strojem – przepaskami z liści i kwiatów oraz wiankiem. Rusalki wodne, związane z Dnieprem, to siedmioletnie piękne dziewczynki o długich włosach złocistej barwy, niezwykle elastyczne, giętkie, ubrane w białe koszulki. Pływają po wodzie, stwarzając wokół cudowny nastrój – ich włosy stanowią symfonię dźwięków, które roznoszą się po całej naturze. Lud litewski nazywa je undinami.

¹² Według M. Składankowej, badaczki mitologii irańskiej, indoiranijski bohater Rustam odnajduje też swój analogon w folklorze ruskim; w folklorze rosyjskim i ukraińskim nosi on imię Rusłan, Urusłan, Jerusłan.

¹³ Wszystkie cytaty z *Rusłana i Ludmiły* podaję za: A. Puszkina, *Rusłan i Ludmiła*, przeł. J. Brzechwa, 1954. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem R oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

¹⁴ Por. A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1952, s. 26-28.

myślenia o świecie. Tego ideału nie respektuje Rogdaj poddający się sensualnym pragnieniom, rezygnujący z możliwości poznania nieskończonego wszechświata, odbijającego się w duszy człowieka. Tymczasem Ludmiła i Rusłan dotykają „romantycznego apogeum”, o którym pisze Novalis¹⁵. Dzięki cnotom miłości i wierności stapiają się „w jednię z całą przyrodą”¹⁶ i dotykają boskości życia. Natura ich chroni, sprzyja im w różnych niebezpiecznych sytuacjach, w stosunku do księżniczki jest szczególnie łaskawa, bowiem pozwala jej napawać się pięknem orientalnego krajobrazu, znanego z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, który jest swoistym balsamem dla jej duszy, zwłaszcza w sytuacji zniewolenia przez Czarnomora. Rogdajowi natomiast nie kibicuje, nie pomaga, a ostatecznie uczestniczy w wymierzaniu kary niewiernemu rycerzowi.

Inna słowiańska rusalka, Goplana z *Balladyny*, uosabia naturę, jej piękno, ale też porządek etyczny. Pani Gopła przybiera czysto kobiecą postać, w czym przypomina germańskie nimfy, chociażby Undynę z baśni Fouqué. Obie panny wodne zakochują się w człowieku, obie płacą wysoką cenę za tę ludzką słabość emocjonalną, obie mszczą się za niewierność. Słowacki, zgodnie z tonem baśni ludowej, zwraca uwagę na dramatyczne konsekwencje ulegania ludzkiej namiętności, na zachwianie harmonii w naturze, do którego doprowadza sama Goplana. To ona przecież płacze ludzkie losy (Alina-Kirkor-Balladyna), kierując się dość niską motywacją – partykularnym interesem. Zazdrosna o Balladynę, o uczucia Grabca, karze go „wrośnięciem w wierzbę”. Kiedy z czasem uświadamia sobie ogromną skalę błędów, jakich się dopuściła, rozumie, że pozostaje jej już tylko wygnanie. Jako królowa natury czuje się jeszcze zobligowana do wymierzenia kary tej, która nożem skrwawiła zieloną przyrodę. Przed odlotem z nadgoplańskiej krainy zła rusalka tworzy piorunową chmurę:

Na czarnym wozie jakaś jędza błada,
Stu żurawiami wywieziona z piekła,
Wężami stado wędrujące siekła
I kierowała nad zamek do chmury.
Siedzi w mgle teraz, ale jęk ponury
Piekielnych ptaków z mgły się wydobywa.

(B, s. 211)

Natomiast germańska Undyna zakochuje się w rycerzu Huldbrandzie, doświadcza ludzkich uczuć, takich jak: miłość, radość, szczęście, ale też ból, smutek, zazdrość. Autor nie poprzestaje w kreowaniu wizerunku nimfy na naszkicowaniu jej kobiecego portretu, buduje także jej pejzaż duszy, co jest zgodne z konwencją baśni literackiej. I nieziemska

¹⁵ Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989, s. 94-95.

¹⁶ Tamże.

Undyna, która zostaje uczłowieczona przez miłość, reaguje jak kobieta zraniona przez ukochanego, niewiernego mężczyznę – mści się, wykorzystując swoje baśniowe predyspozycje, zabija go długim pocałunkiem.

Baśniowy świat ze słowiańską rusalką w tle, motywem czarownicy, potworną głową bez ciała Puszkina zabarwia jeszcze historią Starca, który od dwudziestu lat zamieszkuje pieczarę¹⁷. Słowacki natomiast kreuje postać Pustelnika „lat dwadzieścia / z górą” (B, s. 10) żyjącego w puszczy. Zarówno do Fina, jak i króla Popiela III przychodzi rycerz potrzebujący duchowego wsparcia, pomocy od kogoś, kto w opinii gminnej uchodzi za mędrca. Zgodnie też z ludowymi opowieściami obaj bohaterowie zamieszkują przestrzeń, której symboliczne konotacje odsyłają do miejsc będących odpowiednikami duszy ludzkiej. Do pieczary prowadzi „sklepienie / sędziwe wiekiem jak przyroda” (R, s. 15), sygnalizujące jedność świata ludzkiego ze światem natury, bowiem przyroda jest nieodłącznym komponentem struktury ludzkiej. Tylko ci, którzy rozumieją jej mowę, jej akordy, jej tonację, jej harmonię, jej muzykę, potrafią zajrzeć do głębin duszy ludzkiej, są w stanie widzieć więcej, dotykać przestrzeni metafizycznych, czynić cuda – osadzone w baśniowym świecie.

Aleksander Brückner wskazuje na ruską etymologię słowa „pieczara” (rus. *pieczery*, czyli lochy – podziemia kijowskie)¹⁸, która w wierzeniach ludowych jest miejscem narodzin, śmierci, a także zmartwychwstania. To głębokie wydrążenie w skale, z wylotem na zewnątrz, usytuowane w górach, zamieszkuje Pustelnik – Finn, niegdysiejszy pasterz, zaprezentowany pośród stada z nieodłącznym atrybutem – fujarką. Rekwizyt ów, nie bez powodu, towarzyszy bohaterowi naszkicowanemu przez Puszkina, bohaterowi z ludu, predestynowanemu do tego, by w naturalny sposób porozumiewać się ze światem przyrody. Muzyka bowiem urasta w odczuciu romantyków do rangi sztuki potrafiącej najpełniej oddać głębię ludzkich uczuć: „Muzyka stanowiła dla romantyków pierwotny język wszechświata, była pierwszym, niewerbalnym sposobem porozumiewania się poszczególnych części uniwersum”¹⁹. Niestety, młody człowiek nie słyszy jej wszystkich akordów, niewłaściwie interpretuje jej linię, błądzi po bezdrożach namiętności, animalnej pożądlivosti, za co zostaje ukarany. Stary Finn, żyjąc w pieczarze, która jest rodzajem ontologicznego okna²⁰, dostrzega moc prawdziwej melodii miłości wygrywanej przez Rusłana i wyśpiewywanej przez Ludmiłę i dlatego akompaniuje im za pomocą swoich nadprzyrodzonych

¹⁷ Zob. K. Krejči, *Heroikomiczna geneza „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”*, przeł. A. Sieczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 54/3, s. 35.

¹⁸ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1998, s. 407.

¹⁹ B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 98.

²⁰ Zob. hasło: *Grota*, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. I, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s.135.

umiejętności. I sam dzięki temu zmartwychwstaje, wyzwala się z oków śmierci, na sposób baśniowy opuszcza ukryte, ciemne miejsce i wybiega ku odkrytej, jasnej przestrzeni.

Pustelnik wykreowany przez Słowackiego nie ma tyle szczęścia co ten Puszkowski, ponosi śmierć haniebną. Skrzywdzony niegdyś przez okrutnego brata, pielęgnuje w sobie negatywne uczucia, które go wewnętrznie wyniszczają. Mieszka w chacie porośniętej kwiatami i bluszczem, pośród leśnej głuszy, niedaleko Gopła, jednak „języka przyrody” nie rozumie, trzeba bowiem „wyjątkowych zdolności i geniuszu, aby pojąć dawno zapomniany język przyrody, aby przypomnieć go sobie i połączyć się własnym duchem z duchem uniwersum”²¹. Miejsce, w którym trwa, przypomina poniekąd pieczarę, a w niej należy przestrzegać pewnego zakazu – nie można tam kłać, bowiem klątwa przyciąga duchy zmarłych²², prowadzi do osunięcia się sklepienia, do śmierci. Popiel III natomiast nie tylko karmi swoją duszę gniewem i żalem, on również przeklina i chce, żeby Kirkor mu w tym wtórował:

Młody,
Przeklinaj ze mną – oni kłątwy warci.
Bogdaj doznali, co pomor i głody!
Bogdaj piorunem na poły pożarci,
Padając w ziemi paszczą rozdziawioną,
Proch mieli płaszczem, a węża koroną.
Bogdaj! – Klnąc zbójcę potargałem siły,
Wściekłem się jako brytan uwiązany.
(...)
Muszę przeklinać.

(B, s. 12)

Zarówno Juliusz Słowacki, jak i Aleksander Puszkowski wykorzystują motywy, wątki i pierwiastki folklorystyczne pochodzące z ludowych baśni oraz ballad (motyw złej siostry, pustelnika, zatopionego miasta, przemiany, rusalki, motyw Czarnomora, potwornej głowy bez ciała, karła, czarownicy, także pustelnika i nimfy), kronik historycznych, a w przypadku rosyjskiego artysty słowa również z eposu bylinnego. Obaj, wzorując się na podaniach i eposach rycerskich, prezentują postaci rycerzy, osadzając ich zmagania w przestrzeni ludowej, ale też narodowej, przetworzonej zgodnie z kanonami baśniowymi. W *Balladynie* Słowacki odwołuje się do dynastii Popielidów, Puszkowski w *Rustanie i Ludmile* do postaci cara Włodzimierza czy do oblężenia Kijowa przez Pieczyngów w X wieku. Autorzy umiejętnie zespalają motywy folklorystyczne, baśniowe z fantastycznymi, będącymi oryginalnymi twórcami ich artystycznej imaginacji, nie zapominając o połączeniu wszystkich komponentów w całość odsyłającą również do kwestii narodowej. Puszkowski w prologu napisanym

²¹ B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 99.

²² Zob. hasło: *Pieczara*, w: Słownik *stereotypów i symboli ludowych*, dz. cyt., s. 138.

znacznie później niż poemat, *nota bene* podobnie jest z apologiem poprzedzającym tragedię nadgoplańską, odmalowuje świat rosyjskiej baśni ludowej („upiór leśny”, „rusalka blada”, chatka na kurzych nóżkach z Babą Jagą, las pełen widm, czarownik, rycerze wyłaniający się z wód i wydm), składając hołd duchowi ludu rosyjskiego („Tam ruski duch – tam zapach Rusi!” (R, s. 8).

Ludowości przetworzonej przez Słowackiego, Puszkina czy Jerszowa²³ nadawane są rysy słowiańskie, bowiem poeci nawiązują do motywów folklorystycznych, pierwszy polskich, drugi i trzeci – rosyjskich, z domieszką fantazji narodowej. Artyści prezentują obszary kulturowe, związane z przestrzenią zamieszkiwaną przez konkretny naród. Autor *Balladyny* akcję swojej tragedii umieszcza nad Gopłem w Wielkopolsce, Puszkina w Kijowie i jego okolicach, Wójcicki – „na kwiecistym pagórku nad brzegami Wisły” (*Wilkołaki*), „w pobliżu zamku łęczyckiego” (*Boruta*), „we wsi Błędowy, należącej do parafii wsi Chmielnika, o półtorej mili od Rzeszowa” (*Diabeł Rokita*), „na wzgórzu ponad Wisłą (*Nędza z biedą*), „we wsi niedaleko Narwi” (*Bieda chłopska*). Poeci czerpią z mitologii słowiańskiej (czelcice, a wśród nich królowa Morza Bałtyckiego – Jurata, strzygi, zmory, czyli widma złośliwe znad Wisły i Narwi), także z jej demonologii – diabeł Rokita grasujący w okolicach Rzeszowa, w Galicji i Karpatach czy Boruta władający Łęczycą²⁴.

Także autorzy wczesnoromantycznej baśni niemieckiej sięgają do bogatych źródeł rodzimego folkloru. Fouqué w *Mandragorze* jednym z bohaterów fantastycznych czyni korbolda, czyli „coś czarnego, dziko miotającego się na wszystkie strony”²⁵, diabełka zmieniającego swój wygląd: „Po tych słowach diabełek zrobił się bardzo długi i cienki i choć Reichard z całych sił zatykał otwór buteleczki, to jednak lichy wypełzło między jego kciukiem a korkiem posmarowanym smołą i przemieniło się w wielkiego czarnego potwora, który ohydnie tańczył, szeleszcząc przy tym skrzydłami nietoperza”²⁶. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann z kolei odwołuje się w *Piaskunie* do tytułowego Sandmanna, czyli Piaskowego Dziadka, postaci bardzo popularnej w folklorze niemieckim, która usypia dzieci, sypiąc im w oczy piasek. Grimmowie natomiast przedstawiają opowieści o starych bogach, elfach, zaklętych miastach i istotach strzegących skarbów, pełnymi garściami czerpiąc z niemieckiej fantastyki ludowej.

²³ Piotr P. Jerszow (1815-1869) – poeta rosyjski, autor wierszowanej bajki *Konik Garbusek* (1856, wyd. polskie 1952) osnutej na wątkach poezji i baśni ludowej.

²⁴ Zob. K. W. Wójcicki, dz. cyt., s. 92-128.

²⁵ *Czarny pająk: opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wybrał, wstępem i notami o autorach opatrzył G. Koziłek, Wrocław 1988, s. 77.

²⁶ Tamże, s. 79.

Niemieccy pisarze podobnie do Słowackiego, Puszkina, Jerszowa czy Wójcickiego akcję swoich baśniowych opowieści osadzają w określonej topograficznie przestrzeni. *Jasnówłosa Ekbart* Tiecka rozgrywa się w niemieckich górach Harzu, Reichard z *Mandragny* Fouqué wprawdzie trawi czas w Wenecji oraz Rzymie, jednak po włoskich przygodach wraca do swej ukochanej niemieckiej ojczyzny. W *Baśni z nowego czasu* Hoffmanna znajduje się nawet „dokładny topograficzny opis Drezna, festynu ludowego i realiów z życia mieszkańców”²⁷.

Figury myślenia o ludowości, zaprezentowane we wczesnoromantycznej baśni niemieckiej, polskiej oraz rosyjskiej, są artystycznym sposobem identyfikacji z pewną wspólnotą duchowo-światopoglądową. Autorzy baśni szkicują obraz ludowo-narodowej kultury z całym jej germańskim czy słowiańskim sztafażem mitologicznym, przyczyniając się do tworzenia mitów narodowych. To w romantyzmie kształtuje się i pulsuje koncepcja narodu rozumianego jako „wspólnota wyobrażona”, a niezbędne do jej funkcjonowania są duchowe konary, których romantycy poszukują w wierzeniach, w tradycji, w obyczajach przechowywanych przez lud. Ludowość jest również ściśle skorelowana z określonym systemem aksjologicznym, opartym na czarno-białym kodeksie moralnym oraz prawdzie uczucia i serca. I zgodnie z nim nawet najmniejsze odstępstwo od norm moralnych musi być ukarane, co twórcy baśni, zwłaszcza tych ludowych, konsekwentnie ukazują.

Koloryt lokalny z tajemniczą naturą, poddawana w baśniach ludowych zabiegowi antropomorfizacji²⁸, sprzyja także wprowadzeniu do utworu kategorii cudowności, która funkcjonuje w nich jako organiczny element świata równoległy do czasoprzestrzeni tej rzeczywistej, niewymagający żadnego uzasadnienia dla swojego statusu. „Stąd w baśniach ludowych roi się od istot nierzeczywistych, które ingerują w życie człowieka, wspomagając go albo usiłując przeszkodzić mu w osiągnięciu wytkniętego celu. Według tej samej zasady działają ludzie zamienieni w zwierzęta lub rośliny, czy też występują zwierzęta obdarzone ludzką mową. Przywrócenie zachwianej równowagi etycznej, odpowiadającej elementarnemu poczuciu sprawiedliwości, nadaje baśni ludowej ponadczasowy ogólnoludzki charakter”²⁹.

Z kolei Aleksander Siergiejewicz Puszkina w *Rusłanie i Ludmile* wyzyskuje ludowość w celu stricte estetycznym. Łącząc rekwizytorium folklorystyczne z fantastyką, a nawet

²⁷ G. Koziłek, *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994, s. 50.

²⁸ Śpiewający ptaszek znoszący jaja, w których znaleźć można perłę lub inny szlachetny kamień, śpiewające węże, szepczące drzewa czarnego bzu, konwersująca wierzbka. Z antropomorfizacją współgra typowy dla baśni ludowej motyw przemiany niezależnie od tego, czy autorem jest Niemiec, Rosjanin czy Polak (przemiana człowieka w wierzbę, łabędzia, komara, muchę, trzmielę). Zob. G. Koziłek, dz. cyt.

²⁹ G. Koziłek, dz. cyt., s. 62.

elementami typowymi dla baśniowości orientalnej, okraszając wszystko ironią przetasowaną z partiami lirycznymi, igra – podobnie jak Słowacki w *Balladynie* – żywiołem ariostycznym.

Krejči w *Heroikomicznej genezie „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”* zwraca uwagę, że sam Puszkina porównuje *Rusłana i Ludmiłę z Orlandem szalonym* Ariosta³⁰. Co ciekawe, również Słowacki w apologu do *Balladyny* zapisuje, że jego utwór „jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta” (*B*, s. 4). Tekst rosyjskiego twórcy i dzieło Słowackiego łączy też wielkie nowatorstwo, co podkreślali krytycy literaccy. Bardzo podobna jest także ówczesna, romantyczna wczesna recepcja obu dzieł, którym zarzucano wtórność, nie dostrzegając w nich głównego zamierzenia poetyckiego. A przecież w utworach tych autorzy używają kategorii deziluzjonowania baśniowości na rzecz wyeksponowania osobowości twórczej:

Dla was, władczyni mojej duszy,
Dla was, dziewczęta pełne krasy,
Baśń, którą wieków pył przyprószył,
Dziś, przeżywając złote wczasy,
Pod szmer przeszłości gadatliwej
Pisałem oto wierną dłoń;
Przyjmijcie dar mój błyskotliwy!
Nie chcę pochwały. Nie dbam o nią –
Słodką nadzieję żyję we mnie,
Że dziewczę z czułym niepokojem
Zechce, być może, potajemnie
Spojrzeć na grzeszne pieśni moje. (R, s. 5)

Mieszkaniec świata obojętny,
W cichych godzinach próżnowania
Sławiłem dźwiękiem lutni chętnej
Pradawne klechdy i podania.
(...)
Lecąc na skrzydłach wyobraźni
Mknąłem w krainę ponadziemną,
A chmury burzy najwyraźniej
Już gromadziły się nade mną! [podkr. – E. Ś.] (R, s. 98)

Natomiast Słowacki w *Epilogu* autoironicznie stwierdza ustami Wawela:

Ten, co w laurach chodzi,
Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,
Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,
Piorun weń nie uderzył. (podkr. – E. Ś.) (B, s. 231)

³⁰ Zob. K. Krejči, *Heroikomiczna geneza „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”*, dz. cyt.

Groteskowe ujęcie wydarzeń, ze względu na rubaszny humor i dosadność, odsyła czytelnika do rabelaisowskiej rzeczywistości literackiej. „Baśniowy motyw olbrzymiej żywej głowy bez tułowia i scenę spotkania głównego bohatera z tym straszidłem Puszkina przetwarza w niezrównaną, wręcz rabelaisowską groteskę: bohater poematu najpierw kopią łaskocze śpiącą głowę w nos, zbudzona głowa kicha, co powoduje, że zrywa się wicher, step aż drży, wzbija się kurz, a z rzęs, brwi i wąsów maskary wylatuje chmara sów; spostrzegłszy Rusłana głowa jednym dmuchnięciem odtrąca go od siebie razem z koniem, Rusłanowi jednak udaje się przybliżyć i niespodziewanym a tęgim policzkiem zbić z tropu przedziwną stworę”³¹.

Jak widać, baśń ludowa łączy w sobie problematykę moralną, narodową, estetyczną i filozoficzną. Zaspokaja pulsującą w duszy człowieka potrzebę „romantyzacji” i poetyzacji życia.

III.1.2. Baśniowość literacka

Fantastyka obok ludowości współtworzy fakturę baśni i jest tym ogniwem, które pełni bardzo ważną funkcję w tekstach nierealistycznych, wpływając bezpośrednio na sposób konstruowania w nich świata przedstawionego. Szczególne znaczenie zyskuje w dobie romantyzmu, kiedy to klechdy, podania, legendy i inne teksty tego typu cieszą się niebywałym czytelnictwem, a ludzka imaginacja z całym zapleczem cudownych bytów, łącząc je ze sferą emocji, wprowadza na literacką scenę wątki nadnaturalne. Świat fantastyki przypisuje swym twórcom realny byt w obrębie prezentowanej rzeczywistości, ale jednocześnie rozbija jej wewnętrzną harmonię³², tworząc niespójne uniwersum. W tekstach, w których żywioł fantastyczny ma swoje miejsce, „bohaterowie nieustannie dociekają prawdy o świecie, poznają go i wyjaśniają od nowa, dlatego badacze wiążą często fantastykę z problemem poznania”³³. W obrębie fantastyki mieści się też psychologizowanie, penetrowanie wnętrza człowieka wprowadzonego w świat cudowności, człowieka zastanawiającego się nad statusem ontologicznym postaci, rekwizytów czy zdarzeń nadnatural-

³¹ K. Krejči, dz. cyt., s. 35.

³² R. Caillois zestawia świat cudowności ze światem rzeczywistym i konstatuje, że baśniowość w niczym nie narusza jego wewnętrznego ładu, w przeciwieństwie do fantastyki, która „jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarcieciem się w tenże świat rzeczywisty. Innymi słowy: świat baśni i świat rzeczywisty przenikają się nawzajem bez żadnych trudności czy konfliktów” – R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 32.

³³ E. Zarych, *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1998, nr 5, s. 55.

nych. Badacze, bowiem, rozróżniają dwa typy fantastyki: zewnętrzną i wewnętrzną. „Zewnętrzna opiera się na konkretnych postaciach fantastycznych pojawiających się bezpośrednio w utworze, zaś w wewnętrznej fantastyczne objawia się nie bezpośrednio, ale przez ludzkie wnętrze, wydarzenia lub zjawiska, których nie da się jednoznacznie nazwać i określić. Sugerują one istnienie wyższego porządku rzeczy, wprowadzają niepewność poznawczą i przekonanie, że świat jest terenem działania jakichś nadprzyrodzonych sił, właśnie wewnętrznych, tj. ukrytych pod powierzchnią zjawisk”³⁴.

Fantastyka operuje zwykle repertuarem ustalonych motywów, czerpanych z folkloru, dlatego najbardziej reprezentatywnym dla niej gatunkiem literackim jest baśń³⁵. Jej nobilitacji dokonują niemieccy romantycy, a wśród nich Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – twórca fantastyki romantycznej. Jest on autorem wielu baśni literackich, w których nurt spraw codziennych, dualizm światów, psychologizacja bohaterów, demonizm przyrody w korelacji z fantastyką zewnętrzną i wewnętrzną stanowią jedynie asumpt do szerszej perspektywy filozoficznej, społecznej, światopoglądowej czy estetycznej.

Autorzy wczesnoromantycznej baśni literackiej właściwą opowieść baśniową bardzo często osadzają w ramie codziennych, realistycznych zdarzeń, rezygnując z chronotopicznej cudowności na rzecz dookreślenia temporalno-terytorialnego. Zabieg ten ma na celu uwiarygodnienie wydarzeń fantastycznych, ich psychologiczne, a nawet – tak jak w *Piaskunie* – racjonalne uzasadnienie. Hoffmann postać piaskowego dziadka prezentuje dualistycznie: z punktu widzenia Nataniela – poety i pozostałych bohaterów utworu, którzy wyjątkowo pragmatycznie, empirycznie odczytują wszelkie egzystencjalne odblaski uniwersum. Symbolem dwoistości świata jest w dziele firanka – metafora wtajemniczenia, wejścia do innej rzeczywistości, do sfery nieskończonego wszechświata odbijającego się w duszy człowieka³⁶. Pisarz nie bez powodu mówi o firance, czyli ozdobnej osłonie na okno, najczęściej białej, zazwyczaj z delikatnej tkaniny, bowiem ten materiał, w przeciwieństwie chociażby do kotary czy zasłony, charakteryzuje się ażurowością, lekkością. Taki też jest świat, któremu Nataniel pozwala się uwodzić, tajemniczy, eteryczny, rozbudzający w

³⁴ E. Zarych, dz. cyt., s. 56. Por. A. Hutnikiewicz, *Jeszcze w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950 nr 38, s. 5; S. Grabiński, *O twórczości fantastycznej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928 nr 10; W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.

³⁵ Baśń uprawiana przez romantyków niemieckich, zgodnie z ideą Friedricha Schlegla dotyczącą istoty poezji romantycznej jako nigdy nieskończonej, wolnej, podporządkowanej jedynie samowoli poety, nie ma jednego oblicza. Typowe są dla niej różne odmiany: od traktatu filozoficznego po opowiestkę dziecięcą oraz różnorodność zarówno tematyczną, ideową, jak i formalną.

³⁶ O dwóch rodzajach nieskończoności pisze F. Schlegel: o nieskończoności otwartej na wszechświat i nieskończonym uniwersum odbijającym się w duszy ludzkiej. Zob. F. Schlegel, *Idee*, dz. cyt.

człowieku transgresywne pragnienia; to świat będący w zasięgu ręki, wystarczy tylko odsunąć firankę.

Ukochany Klary dwukrotnie wygląda zza firanki i za każdym razem odkrywa nowe oblicze znanego sobie świata³⁷. Poznaje prawdziwego piaskuna, nie tego z opowieści niani („Byłem już dość duży, by rozumieć, że to, co stara sługa opowiadała o piaskunie i jego dzieciach na księżycu, było zupełnie nieprawdopodobne”³⁸), a sąsiada Coppeliusa. Spotkanie z nim odciska piętno na psychice dziesięcioletniego chłopca: „Tak, nikt inny tylko on mógł być piaskunem. Lecz nie było to już straszdyło z bajki, wydzierające dzieciom oczy i zanoszące je na księżyc do pożarcia. Nie, był to okropny, upiorny potwór, który, gdzie się zjawi, niesie ze sobą grozę, nieszczęście, zgubę doczesną i wieczną (P, s. 107-108). Nataniel, z chwilą ujrzenia kreacji „nowego” piaskuna, wchodzi z nim w dialog, określany przez Caprettiniego jako działający wstecz, odnoszący się do tego, co się wydarzyło (wyobrażenie piaskuna na podstawie bajkowego przekazu okraszonego opowieściami niani, jednoznacznie złego) oraz w dialog wybiegający naprzód³⁹. Dziecko czuje, że Coppelius odegra negatywną, wręcz tragiczną rolę w życiu jego rodziny. I rzeczywiście rok później ojciec chłopca ginie podczas dziwnych praktyk odbywanych w domu w obecności „przeklętego szatana” (P, s. 110).

Zgodnie z koncepcją dialogowych figur spotkania⁴⁰ to pierwsze właśnie jest najważniejsze, ma bowiem istotny wpływ na ukształtowanie się charakteru relacji między rozmówcami. Dziecko, podglądające zza firanki ojca i tajemniczego piaskuna – Coppeliusa, właśnie wtedy po raz pierwszy widzi adwokata w nowej odsłonie i przeżywa jednocześnie swoje pierwsze wtajemniczenie, wchodzi w świat „ciemnej pieczary”⁴¹ strachu, niepewności i symbolicznych oczu, kojarzonych z działaniami nie lubianego gościa. Wkracza na arenę fantastyczną, którą Gerard Koziłek określa mianem „introwersji transcendencji”: „Zjawiska nadprzyrodzone i niesamowite uświadomiono sobie nie jako realnie istniejącą

³⁷ „Szybko wśliznąłem się do wnętrza i schowałem za firankę, która przysłaniała otwartą szafę z ubraniami ojca” – dotyczy sytuacji spotkania z Coppeliusem (s. 106); „Wróciwszy zastał firankę w tajemniczym oknie zapuszczoną” (s. 126) – w nawiązaniu do pokoju, w którym przebywała Olimpia [podkr. – E.Ś.].

³⁸ E. T. A. Hoffmann, *Piaskun*, przeł. F. Faleński, w: *Pajk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, dz. cyt., s. 105. Wszystkie cytaty z *Piaskuna* Hoffmanna podaję za: E.T.A.Hoffmann, *Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, dz. cyt. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem P oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

³⁹ Zob. G. P. Caprettini, *Dialog w baśni. Stosunki interpersonalne i struktury narracyjne*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 263-274.

⁴⁰ Zob. G. P. Caprettini, dz. cyt., s. 263-264.

⁴¹ Nataniel odkrywa, że szafa kryje w sobie wielką tajemnicę: to ciemna pieczara, na środku której ustawiony był piec. Ma ona znaczenie symboliczne, podobnie jak firanka. Jest miejscem zetknięcia się dwóch światów, tego realnego z nadnaturalnym, konsekwentnie eliminowanym ze świadomości „oświeconych” i przez „oświeconych”.

rzeczywistość, lecz jako uczucie i wewnętrzne odczuwanie, tak że doszło do daleko idącej psychologizacji motywu, jakim jest upiór czy duch”⁴².

Nataniel nie potrafi przyjąć do wiadomości racjonalnego wytłumaczenia przyczyn śmierci ukochanego ojca, baśniowa opowieść o krwawych oczach wyskakujących z głowy, samo spotkanie z Coppeliusem sprawiają, że chłopiec, potem już student, w sprzedawcy okularów i barometrów rozpoznaje demonicznego adwokata – potwora. I choć Klara próbuje mu wytłumaczyć, iż to tylko wytwory wyobraźni, jej ukochany inaczej pojmuje zdarzenia, których jest świadkiem. Ta dwoistość świata i codzienność wzbogacona o niezwykle zjawiska naruszają pozornie trwałą ład bytu „nędznych, pospolitych zjadaczy chleba”⁴³ (*P*, s. 122), na co Hoffmann zwraca szczególną uwagę poprzez kreację Nataniela, chłopca dryfującego na skrzydłach fantazji, skonstrastowanego z Klarą czy Lotarem. I tym sposobem autor *Piaskuna*, obrazując uporządkowany świat aptekarzy, kupców, naukowców, mieszczan, krytykuje epistemologię „oświeconych” i zwraca uwagę na dwojakię znaczenie gestu zdzierania zasłony ciemnoty i przesądu⁴⁴.

Drugie wejrzenie za firankę dotyczy już sytuacji, w jakiej znalazł się dorosły Nataniel, student profesora Spalanzaniego, co ważniejsze – poeta. Obserwuje on cudną Olimpię, w której dostrzega istotę niebiańską, jest ona dla niego ucieleśnieniem ideału kobiecości, wyrazem tęsknoty za innym światem, różnym od tego namacalnego, znanego, reprezentowanego przez Klarę: „odkrył w niej duszę chłodną i prozaiczną” (*P*, s. 120), taki właśnie „automat bez życia”. Odchylenie firanki, czyli spotkanie z córką profesora fizyki podczas balu, jest jak spacer po rajskim ogrodzie, jak dotknięcie transcendentalnego piękna istniejącego do tej pory w sferze fantazmatów młodzieńca. Nataniel całym sobą angażuje się w relację z Olimpią, widzi w niej to, czego potrzebuje jego poetycka dusza rozczarowana postawą chłodnej, nazbyt racjonalnej narzeczonej. Gra na fortepianie, brawurowa aria w wykonaniu królowej balu pochłania Nataniela tak bardzo, że nie jest on w stanie dotykać widzialnego, daje się porwać przyjemnej ułudzie, bowiem „muzyka nie jest zwykłym przeżyciem estetycznym, ale kosmicznym żywiołem wciągającym człowieka, i cudownym królestwem, gdzie mieszkają niebiańskie czary dźwięków”⁴⁵. To dzięki muzyce, którą romantycy uważają za pierwotny język wszechświata, przyjaciel Zygmunta widzi to, co jest niewidoczne dla pozostałych trzeźwo myślących i patrzących: „Osnowa

⁴² G. Koziłek, *Czarny Pająk...*, dz. cyt., s. 18.

⁴³ Takich słów używa Nataniel, charakteryzując Lotara i ludzi jemu podobnych.

⁴⁴ Zob. G. Koziłek, *Niemiecka baśń romantyczna*, dz. cyt. 56.

⁴⁵ E. Zarych, dz. cyt., s. 74. Według badaczki, Hoffmann przedstawia muzykę jako siłę fantastyczną, która oddziałuje na duszę ludzką jak baśniowe zaklęcia. Jest siłą sprawczą i najwyższą wartością pojmowaną w kategoriach nie tylko estetycznych, ale również etycznych.

duszy świata jest muzyczna, podobnie jak osnowa duszy ludzkiej, gdyż kiedyś stanowiły jedność. Dlatego też świat fantastyczny, pierwotny, kontaktuje się z człowiekiem przez dźwięki i odwrotnie – człowiek przez nie może kontaktować się z duszą świata”⁴⁶.

Hoffmann tworzy fantastyczne uniwersum w realnej przestrzeni, opanowanej przez siłę naukowej percepcji zjawisk, zorientowanej na wytwory w postaci mechanicznych zabawek. Umieszcza w niej, po jednej stronie, profesora, studentów, Coppolę i innych zainteresowanych podrabianiem istot obdarzonych życiem oraz, po drugiej stronie, Nataniela – poetę wykraczającego poza domenę racjonalną, spoglądającego na rzeczywistość przez pryzmat świata wewnętrznego⁴⁷. Niepostrzeżenie to, co nieuchwytnie, nienazwane wkracza do empirycznej cywilizacji wbrew rozumowi, wbrew aksjomatom ludzi oświeconych, przekonanych o racjonalnej zasadzie funkcjonowania świata. Autor *Piaskuna*, penetrując poetyckie zakamarki duszy narzeczonego Klary, wprowadza czytelnika do przestrzeni rozumianej jako fantastyka wewnętrzna i jednocześnie, poprzez wzbogacenie codzienności o nieprawdopodobne zjawiska, narusza jej pozorną harmonię.

Przenikanie się dwóch wymiarów, wzmocnione o demoniczną moc przyrody, obrazują też Tieck w *Jasnowłosym Ekbercie* oraz Fouqué w *Mandragorze*. Rama kompozycyjna, zabieg typowy dla wczesnoromantycznej baśni literackiej, wykorzystana przez obu twórców pozwala na bezkolizyjne przejście od zwyczajnego toru zdarzeń do tego magicznego, a następnie umożliwia powrót do realnych kształtów, które już na zawsze będą naznaczone kontaktem z cudownością⁴⁸. Wtopienie się bohaterów w świat fantastyczny przebiega – z punktu widzenia czytelnika – niepostrzeżenie, w sposób naturalny, ale zawsze przy wykorzystaniu tradycyjnego aparatu baśniowego. W dziele Tiecka Berta swoją retrospektywną opowieść rozpoczyna wraz z wybiciem północy, przy blasku księżyca, w komnacie⁴⁹. Tego typu czasoprzestrzeń otwiera człowieka na rzeczywistość irracjonalną, ułatwia mu płynne wkroczenie do innego wymiaru, rozpościera przed nim krainę z demoniczną staruszką mieszkającą w lesie, właścicielką cudownego ptaszka.

⁴⁶ Tamże, s. 73.

⁴⁷ „I drżał z rozkoszy na samą myśl o tej cudownej harmonii, do której coraz doskonalej nastrajały się ich dusze, gdyż wydawało mu się, że Olimpia rozmawiała z nim o jego utworach, o jego talencie poetyckim, i na ogół tak przedziwnie się zgadzali, że nieraz wydawało się, jakby głos Olimpii wychodził z własnych piersi Nataniela” (*P*, s. 132).

⁴⁸ Por. G. Koziłek, *Niemiecka baśń romantyczna*, dz. cyt. 51-52.

⁴⁹ Komnata z jednej strony jest typowym zamkowym pomieszczeniem, z drugiej, w sensie symbolicznym, miejscem wtajemniczenia, ułatwiającym człowiekowi zrozumienie własnego świata wewnętrznego, ułatwiającym samopoznanie. Nic więc dziwnego, że Berta przedstawia swoją historię życiową właśnie w tej przestrzeni. Z kolei Friedrich de la Motte Fouqué w *Mandragorze* wprowadza koboldą do realistycznej weneckiej przestrzeni. Warto jednak podkreślić, że przekazanie diabelka odbywa się „w dość odludnej okolicy miasta”, „na podmurówce starego, walącego się budynku” i – oczywiście – nocą.

Zarówno w *Jasnowłosym Ekbercie, Piaskunie*, jak i w *Mandragorze* dostrzec można fantastyczność, która objawia się bezpośrednio (starucha, śpiewający ptak, Olimpia, kobold) i wyrasta z baśniowości ludowej oraz tę zamkniętą w ludzkiej duszy, wymykającą się wizualizacji, a mającą przemożny wpływ na bohaterów, na ich kondycję duchową. Bertę dręczy wewnętrzny niepokój, odkąd sprzeniewierza się odwiecznym zasadom moralnym obowiązującym w „leśnym ustroniu”, odkąd zrywa z harmonią natury: „jeśli dalej będziesz tak postępować, będzie ci się zawsze dobrze wiodło; i nie opłaca się zbaczać z właściwej drogi, bo kara zawsze cię dosięgnie, wcześniej czy później”⁵⁰. Słowa właścicielki chaty okazują się prorocze, bowiem siostra – żona Ekberta po opuszczeniu „ślicznej okolicy”⁵¹ prawdziwego szczęścia już nie zazna. Trwoga zainfekuje jej serce do tego stopnia, że bohaterka zacznie się miotać ontologicznie, zacznie snuć i wcielać w życie zbrodnicze plany. Zamorduje cudownego ptaka, który swoim szczebiotem przypomni Bercie o przeszłości, a służącą – biorąc pod uwagę własne nieczne uczynki – posądzi o potencjalność grabieży i zabójstwa.

„Natura zbrodnią pogwałcona” (*B*, s. 85) zaczyna się mścić, jak w *Balladynie* Słowackiego, odbiera Bercie wewnętrzne poczucie radości, zakleszcza w labiryncie lęku, przypiera do muru strachu. I osacza nie tylko tę osobę, która opuszcza przestrzeń „błogosławionej Natury”, ale również jej współtowarzysza życia. Ekbert przecież, „gnany szalonym niepokojem”⁵², zabija Waltera, co nie uwalnia go od paraliżującego lęku, wręcz przeciwnie – potęguje go. Po śmierci żony mężczyzna wszędzie widzi twarz zamordowanego przyjaciela, nie może uwolnić się od tego obrazu, ma halucynacje, które przybierają kształt realnie istniejącej rzeczywistości. Dostrzega w niej nakładające się na siebie oblicza Waltera, Hugona i starego wieśniaka, a od staruszki dowiadyuje się, że to ona towarzyszyła mu, przyjmując postać najpierw jednego, potem drugiego przyjaciela.

Omamy wzrokowe, z którymi borykają się Ekbert i Nataniel, oraz wizualne i słuchowe prześladowające *Balladynę*, odnoszą się do świata fantastyki wewnętrznej, tak chętnie prezentowanego przez poetów doby romantyzmu. Halucynacje obrazują najczęściej wnętrze człowieka, który niegdyś – połączony z przyrodą⁵³ – teraz nie słyszy naturalnej melodii duszy, bowiem „odszedł daleko od swego stanu pierwotnego”⁵⁴. Berta, porzucając

⁵⁰ L. Tieck, *Jasnowłosy Ekbert*, w: *Czarny pająk*, dz. cyt., s. 55.

⁵¹ Tamże, s. 57.

⁵² Tamże, s. 61.

⁵³ B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 98.

⁵⁴ Tamże.

przestrzeń leśną, nieskażoną złem cywilizacji, wystawia siebie na działanie demonów kryjących się w jej wnętrzu.

Tieck punktuje w swojej baśni nowelistycznej negatywne skutki przemian społecznych po Wielkiej Rewolucji Francuskiej: „jak żadne inne dzieło *Jasnowłosa Ekberta* jest wyrazem wyobcowania człowieka z natury, wyobcowania, które zostało zdeterminowane warunkami historycznymi i społecznymi”⁵⁵. Aby to odseparowanie w sposób przekonywająco-uplastyczniony zaprezentować i uniknąć jednocześnie taniego moralizatorstwa, autor sięga po konwencję baśniową. Udziela ludzkiego głosu ptakowi, który w swojej pieśni zestawia dwie rzeczywistości: tę zwaną złotym wiekiem, kiedy człowiek skonsolidowany z naturą „zażywał nieskończonego szczęścia”⁵⁶ z „wielką ruiną dawnej wspaniałości”⁵⁷:

Ustronie leśne,
I jutro, i ninie
Cieszę się tobą
W cichej dolinie,
Ustronie leśne!⁵⁸

Leśne ustronie,
W brzózek osłonie
Wciąż na mnie czekaj,
Gdyż tęsknię z daleka,
O, utracone
Leśne ustronie!⁵⁹

Hoffmann, podobnie do Tiecka i Fouqué, umieszcza akcję swoich baśniowych opowieści w konkretnym czasie i w dość ściśle określonym miejscu, najczęściej w osiemnastowiecznych Niemczech lub we Włoszech. I do tak zarysowanego chronotopu wprowadza komponenty fantastyczne, rozbijając ugruntowaną pozycję oświeceniowej epistemologii⁶⁰. Mechanizm racjonalnego świata, w którym rządzą naukowcy, profesorowie, mechaniczne zabawki, zostaje przez pisarza wzbogacony o „introwersję transcendencji”⁶¹. Nataniel ze swoim „szaleństwem” nie przystaje przecież do znormalizowanej rzeczywistości, nie rozumieją go nawet najbliżsi, tłumaczący przekonanie chłopca w istnienie Coppeliusa prawami rozumu: „Coppelius jest rzeczywiście niegodziwym duchem. Może on w istocie narobić niemało, jako szatan ucieleśniający się w życiu; ale jedynie wtedy, gdy go się nie

⁵⁵ G. Koziłek, dz. cyt., s. 12.

⁵⁶ B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 98.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, *Jasnowłosa Ekberta*, s. 52.

⁵⁹ Tamże, s. 58.

⁶⁰ Bolesław Andrzejewski, powołując się na poglądy Novalisa, stwierdza, że człowiek uzurpuje sobie prawo do panowania nad przyrodą, do czerpania z niej profitów. Tym sposobem niszczy i siebie, i naturę, i pierwotną harmonię. Por. „Człowiek oświecony wykorzystuje najnowsze wynalazki (mikroskopy, lunety), buduje obserwatoria astronomiczne, mechaniczne zabawki, udoskonala zegary. Staje się najważniejszy, podporządkowuje sobie świat, który zna dokładnie i rozumie w nim każdy mechanizm. Tworzy sobie świat bezpieczny, zrozumiały, działający według praw przyczynowo – skutkowych, świat sztucznej harmonii. Wizja takiego świata jest jedynie wymysłem ludzkim i pobożnym pragnieniem, rzeczywistość jest o wiele bardziej skomplikowana. Resztki wiary w cuda, które przetrwały na *użytek domowy*, plotki o czarownicach i czarodziejach to pozostałości po dawnym świecie początku – pierwotnej, baśniowej harmonii” (E. Zarych, dz. cyt., s. 57-58).

⁶¹ G. Koziłek, dz. cyt., s. 18.

pozbędziesz z twej myśli. Jak długo wierzyć w niego będziesz, będzie on żyć i działać; nie co innego bowiem jak tylko wiara twoja stanowi jego siłę” (*P*, s. 119).

Elementy fantastyczne, przenikające do realnej rzeczywistości w baśniach literackich Hoffmanna, są narzędziem krytyki oświeceniowej wiary w poznanie naukowe, uznawane za jedyne niepodważalne i wiarygodne źródło wiedzy o świecie. Niemiecki artysta słowa pokpiwa z takiej perspektywy, zestawiając w *Piaskunie* podwójną motywację zdarzeń. Po jednej stronie umieszcza tych niemających żadnych wątpliwości, niezdolnych do rozważań nad metafizyczną tkanką świata (Klara, Lotar, Zygmunt, Spalanzani), po drugiej Nataniela – poetę, „laskawego czytelnika” (*P*, s. 116) oraz siebie – autora, który za pomocą słowa i dźwięków kreuje koloryt wewnętrzny człowieka⁶². I pokazuje, że fantastyczność jest jedynie pretekstem do zobrazowania złożoności świata, skomplikowanej natury człowieka zainteresowanego nie tylko kosmosem zamkniętym w spetryfikowanych ramach nauki, ale także kosmosem otwartym na dotknięcie jego „drugiego dna”. Zaszczytu tego dostąpić może jedynie ktoś zdolny do kontemplowania uniwersum, czyli poeta.

Autor *Piaskuna* gra też konwencją literacką i do zabawy o tematyce metatekstowej zaprasza czytelnika, na oczach którego rozbija obowiązujące szablony baśniowe. Próbuje odnaleźć się ze swoim utworem w porządku gatunkowym, świadomy wagi formułczości inicjalnej oraz finalnej, pyta potencjalnego odbiorcę tekstu o to, jak „oryginalnie i porywająco” (*P*, s. 116) zacząć opowieść. I proponuje trzy warianty: „Pewnego razu...”, „W małym mieście prowincjonalnym S. żył...”, „Idźże do diabła! — zawołał Nataniel, a w jego dzikim spojrzeniu odmalowały się wściekłość i przerażenie, gdy wędrowny optyk Giuseppe Coppola...” (*P*, s. 116). Ostatecznie, dość parodystycznie traktując cechę konstytutywną baśni, dochodzi do wniosku, że trzy listy zastąpią ów początek. Zakończenie natomiast niby podporządkowuje konwencji gatunkowej, bowiem stwierdza: „W kilka lat po tej smutnej katastrofie daleko gdzieś, daleko widziano Klarę siedzącą na ganku pięknego wiejskiego dworku. Stał przy niej dorodny mężczyzna, patrząc na nią z miłością. U nóg jej igrało dwóch chłopców. Tak więc, jak się zdaje, słodka i wesoła Klara znalazła nareszcie ciche szczęście domowe, którego jej niespokojny duch Nataniela nigdy by dać nie zdołał” (*P*, s. 138). Z łatwością jednak w takim domknięciu historii Klary dostrzec można autorską ironię z ograniczonego mieszczańskiego horyzontu myślowego ludzi jej pokroju. Poza tym

⁶² Według Novalisa, słowo jest nie tylko desygnatem, ale nade wszystko nadaje opisywanym przez autora przedmiotom treść, głębię. Muzyka natomiast potrafi najpełniej oddać głębię ludzkich uczuć: „Muzyka stanowiła dla romantyków pierwotny język wszechświata, była pierwszym niewerbalnym sposobem porozumiewania się poszczególnych części uniwersum” – B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 98.

finalna formuliczność tylko pozornie komunikuje szczęśliwe rozwiązanie, nie dotyczy ono przecież kreacji głównego bohatera, który umiera.

Rozważania metaliterackie, wkomponowane w płaszczyznę świata fantastycznego, snuje też Aleksander Puszkina w *Rusłanie i Ludmile*. W zasadzie poeta na kanwie czystej baśniowości z jej tradycyjną fantastyką i czarami parodiuje balladę Wasyla Żukowskiego *Dwanaście śpiących dziewczyn*, tworząc metatekst⁶³. Bawi się w nim cudownością, którą literacko przetwarza, wciągając do swojej zabawy nie tylko „miłego czytelnika”, ale również potencjalnych krytyków:

Daremnie dla przyjaciół miłych
Ukryć was chciałem na uboczu,
Wiersze me! Oto was wykryły
Spojrzenia złych, zawistnych oczu.
Już krytyk, mając cel jedyny
W tym, by nasycić niechęć swoją,
Pyta się, z jakiej to przyczyny
Z męża Ludmiły stroję drwiny
Wciąż nazywając ją dziewczyną?
Mój czytelniku, z każdą chwilą
Masz nienawiści dowód świeży!
Mów, przeniewierco, mów, Zoilu,
Jak odpowiedzieć ci należy?
Wstydz się! Poznaję głos potwarczy,
Lecz pragnę kres położyć sporom.
Czuję swą słuszność, to wystarczy,
Z pogodną milczę więc pokorą. [podkr – E.Ś.] (R, s. 43)

Podmiot czynności twórczych wykorzystuje „pradawne klechdy i podania” do polemiki z zoilami, których może rozsierdzić dość żartobliwe potraktowanie ballady Żukowskiego, a szerzej patrząc – romantyczna żonglerka metaliteracka. Podobnie postępuje Słowacki w *Epilogu do Balladyny*: zawierzając inteligencji Publiczności, a ignorując poniekąd święte oburzenie krytyki literackiej, dokonuje deziluzji baśniowego świata przedstawionego na rzecz wyeksponowania sylwetki autora tekstu.

Twórcy wczesnoromantycznej niemieckiej oraz rosyjskiej baśni literackiej operują w swoich tekstach zarówno fantastyką zewnętrzną, jak i wewnętrzną, podkreślając jej znaczenie na płaszczyźnie epistemologicznej. Zbieranie, czytanie czy też interpretowanie baśni umożliwia bowiem dotknięcie fragmentu tajemnicy, pozwala zbliżyć się do prawdy, umożliwia też zaprezentowanie modelu romantycznego pojmowania świata. Użycie tego gatunku literackiego jako formy wypowiedzi dopuszcza dowolność tematyczną, współistnienie świata realnego i cudownego, dzięki któremu można poetyzować rzeczywiste uni-

⁶³ Por. K. Krejči, *Heroikomiczna geneza „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”*, dz. cyt., s.37.

wersum, punktując jego dynamizm, biegunowość, fragmentaryczność, różnorodność, feryę estetyczną.

Baśnie niemieckie wyrastają z „kulturowego, społecznego i politycznego podłoża swojej epoki”⁶⁴, jak słusznie zauważa Koziłek. Tieck, Hoffmann czy Fouqué odwołują się przecież do germańskiej demonologii, niemieckiego folkloru i mitologii nordyckiej. Łączą fantastyczność z konkretną przestrzenią i ściśle określonymi realiami społecznymi, prezentując środowisko krawców, kupców, zegarmistrzów, złotników, naukowców, lekarzy, zwyczajnych mieszczan. Pisarze ci, wybierając gatunek baśniowy, kontrastują *modus vivendi* oświeconych z życiem tych, którzy stają w obronie fantazji i cudownego w codzienności właśnie. Dzięki takiemu rozwiązaniu autorzy nakreślają jednocześnie podwaliny niechęci ludzi rozumu do zjawiska „romantyzacji” egzystencji. Hoffmann doszukuje się ich w mentalności kapitalizującego się społeczeństwa po przewrocie, jaki dokonuje się za sprawą Wielkiej Rewolucji Francuskiej⁶⁵.

Niemieccy twórcy baśni literackich podobnie operują fantastyką zewnętrzną, czerpiąc z bogatych złóż rodzimego folkloru. Bohaterowie tacy jak kobold, piaskun czy staruszka z leśnej chatki funkcjonują w świecie realistycznym, nie wywołując jakiegoś szczególnego zdumienia, ale za to rozbijają jego wewnętrzną harmonię. Status i kreacje tych fantastycznych postaci służą do zaprezentowania problematyki filozoficznej (Schległowskiej tezy o panteistycznej interpretacji kosmosu, o ożywionym uniwersum, o poezji i muzyce będących sposobami uzewnętrzniania się ducha owego uniwersum, o imperatywie wolności czy romantycznej filozofii przyrody, w szczególności Gotthilfa Heinricha Schuberta) czy moralnej (sprzeniewierzenie się porządkowi natury skutkuje rozbiciem jedności duchowej człowieka). Hoffmann dodatkowo wprowadza do swojego literackiego świata mechaniczne zabawki jako przykłady fantastyczności zewnętrznej, twory człowieka pozbawione duszy, „rezultat działania jego rozumu i technicznych umiejętności”⁶⁶. Tym sposobem wzbogaca cudowną materię swoich tekstów o wiedzę z dziedziny fizyki po to, by ocenić racjonalne i empiryczne osiągnięcia myślących. Olimpia, będąca wytworem umysłu oświeconego człowieka, doprowadza wrażliwego Nataniela do wyobcowania, rozdwojenia jego osobowości oraz – ostatecznie – do tragedii. Natomiast to, co wyrasta z baśniowej krainy, jest prawdziwe i nie przyczynia się do nieszczęścia człowieka, który żyje w zgo-

⁶⁴ G. Koziłek, *Niemiecka baśń romantyczna*, dz. cyt., s. 61.

⁶⁵ Tamże, s. 49-56.

⁶⁶ E. Zarych, dz. cyt., s. 70.

dzie z naturą, który pragnie nawrócenia poprzez budowanie wewnętrznej harmonii⁶⁷.

W *Rusłanie i Ludmile*, rosyjskiej baśni literacko przetworzonej przez poetę, fantastyczność podporządkowana zostaje zasadzie metaliterackiej oraz estetycznej. Mniejsze znaczenie ma wykładnia moralna i aksjologiczna, choć – oczywiście – w Puszkiniowskim tekście sprawiedliwi triumfują, a złym wymierza się karę. Słowacki bardzo podobnie operuje aparatem baśniowym w swojej *Balladynie*, stawiając przede wszystkim na żywiół iro- niczno-groteskowy, w którym struktura podmiotowa jest najważniejsza. Autor tragedii nadgoplańskiej tak anektuje fantastyczność, by wyzyskać ją do odsłonięcia konwencji „te- atru w teatrze”, by w *Epilogu* zaprezentować dzieło „interpretujące i dezinterpretujące się samo”⁶⁸.

Romantyczne baśnie literackie, zwłaszcza niemieckie, obrazują proces przeistoczenia się typów w charaktery. Berta, Ekbert, Nataniel czy nawet Reichard odkrywają przed czy- telnikiem swoje światy wewnętrzne, pozwalają zajrzeć do zakamarków ich złożonej struk- tury psychicznej. Są podmiotowi, nie są marionetkami, to osobowości powołane do istnie- nia przez autorów, którzy umiejętnie czerpiąc z bogatej tradycji tekstów nierealistycznych, tworzą nowe romantyczne baśnie.

Autorzy baśni literackich dowodzą, że psychologicznie pogłębione charaktery od- grywają ważną rolę w osi konstrukcyjnej dzieła, tak naprawdę wokół nich skupia się akcja. To one wystawiają imaginację czytelnika na poważną próbę, to one bywają nośnikami fantastyki zewnętrznej. Dzięki bohaterom, których udziałem jest to, co realistyczne i to, co cudowne, można kreować niezwykle baśniowe przestrzenie, a na ich podwalinach wznosić oryginalne gmachy nowych idei, znaków symbolicznych czy estetyk. Tak czyni Juliusz Słowacki w *Balladynie*, tworząc ją ze znanych fundamentów różnych poetyk i konwencji. Jednak efekt końcowy fantazyjnego aktu twórczego przechodzi najśmielsze oczekiwania nawet wytrawnego odbiorcy literatury.

III.1.3. Baśniowość orientalna

Poeta z Krzemieńca rozszerza estetyczną perspektywę nadgoplańskiego uniwersum o orientalne motywy, które wpisane w lokalny koloryt tragedii, ukazują moc ludzkiej wy- obraźni, oswajają z pisarskimi technikami, wyrabiają smak literacki oraz skłaniają do re- fleksji nad językiem i formą utworu. Autor *Balladyny* zaszczerpia na jej grunt następujące

⁶⁷ Por. E. Zarych, dz. cyt., s. 75-76.

⁶⁸ J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 385.

motywy: róży i słowika, wonności, orientalnej ociężałości, niewiernej kobiety, a także przemiany. Są one sztandarowymi ogniwami każdej baśni orientalnej, wykorzystywanymi do wyreżyserowania scen schadzek na tle urokliwego krajobrazu, do stylizowania wschodniego przepychu, miłosnego kunsztu uwodzenia, komplementowania.

Europejskie orientalne baśnie literackie zakorzenione są w kulturze i religii Wschodu, czerpią przede wszystkim z bogactwa estetycznego, symbolicznego, zdarzeniowego, a nawet metaforycznego *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Libertyńska *Sofa*. *Baśń moralna* Crébillona-syna oraz *Wathek* Beckforda wpisują się w artystyczne kanony baśni arabskiej, choć ich autorzy jej poszczególne płaszczyzny, podobnie jak Słowacki w *Balladynie*, poddają zabiegowi rekontekstualizacji, wprowadzają w obręb dzieła pozornie sprzeczne estetyki albo eklektycznie łączą w jedną całość wątki znane z różnych baśni. Wszystkie te zabiegi ściśle współgrają z konwencjami typowymi dla epok, w których dzieła zostały powołane do istnienia.

Fundamentalne wyznaczniki baśni orientalnej to: wyrazisty koloryt lokalny, połykający przepychem pałaców, ogrodów, strojów, stołów, obyczajów, zawyły sposób konstruowania wypowiedzi, rozbudowana rama zewnętrzna, wyjaśniająca okoliczności prezentowanych historii, tzw. ludzie – opowieści, cudowne metamorfozy, stałe motywy (wiarołomnej kobiety, zdrady, wonności, śpiewającego drzewa, słowika i róży), brak wyraźnego zakończenia, jedynie sugestia zamknięcia całości. Finał utworu jest jednak zawsze optymistyczny, bowiem system aksjologiczny zostaje w nim ocalony⁶⁹.

O ile Crébillon i Beckford dosłownie osadzają swoje dzieła w poetyce orientalnej baśniowości, o tyle Juliusz Słowacki jedynie czerpie z jej zasobów, zonglując przede wszystkim motywami, symbolami i obrazowaniem. W *Sofie*. *Baśni moralnej* przecież jednym z bohaterów jest sułtan Szach-baham, wnuk Szachriara i Szecherezady z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Autor umieszcza akcję powieści na jego dworze, z wielką precyzją kreśli szczegóły budujące wschodnią scenerię. Tę egzotyczną oprawę współtworzą wierzenia, stroje, kultura, obyczaje, tytuły dostojników, palankiny, czarni niewolnicy. Ów wschodni sztafaż, jak się okazuje, pełni nie tylko funkcję dekoracyjną, Crébillona tak naprawdę nie interesuje koloryt lokalny, dlatego nie dba o jego autentyczność: „Indyjsko-arabskie amory sprzed wieluset lat odbywają się w buduarach i *petites-maisons*, młodzi arystokraci Agry konwersują z damami przy toalecie, chadzają do opery, oddają się uciechom w towarzystwie tancerek”⁷⁰. Autor pozwala też sobie na parodiowanie go poprzez wykorzystanie

⁶⁹ Zob. V. Wróblewska, dz. cyt., s. 139-156.

⁷⁰ A. Siemek, *Wstęp* do: Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Sofa*. *Baśń moralna*, Warszawa 1987, s. 33.

„metempsychozy do wcielenia człowieka w przedmiot będący miejscem miłosnych zmaganiań”⁷¹. Orient jest dla Crébillona jedynie narzędziem, za pomocą którego snuje refleksję moralną, kreśląc satyryczne portrety wpływowych i potężnych paryżan osiemnastego wieku, ośmieszając hipokryzję w jej różnych formach: cnotę, religijność, ziemskie poważanie⁷².

Podobnie czyni Słowacki, który chce „tysiącami anachronizmów przerazić śpiących w grobie historyków i kronikarzy” (B, s. 3), wyzyskując scenerię przedhistorycznej Polski do wyrażenia sądów o współczesności, również tej literackiej, czyniąc z niej jedynie rodzaj dekoracji. Obaj twórcy posługują się w swoich tekstach komponentem typowym dla orientalnych opowieści osadzonych w baśniowym świecie – rozbudowaną ramą zewnętrzną, mającą wyraźnie metatekstowy charakter. W *Sofie* taką funkcję pełni *Przedślowie*, w *Baladynie* – apolog wraz z *Epilogiem*⁷³. I dzieło polskiego twórcy, i to, które wyszło spod pióra francuskiego artysty, łączy motyw księgi rozumianej jako metafora literatury. Crébillon snuje rozważania o istocie baśni, jej znaczeniu, wadze w życiu społeczności, natomiast Słowacki wspomina o „powiastce” i na płaszczyźnie autotematycznych refleksji analizuje proces tworzenia pojemnej, wielogatunkowej, ariostycznej formy. Eksponując zaś sztuczność dzieła literackiego, poeta z Krzemieńca kładzie nacisk na płaszczyznę metateatralną nadgoplańskiego dramatu.

Baśń, według narratora *Przedślowia*, wymaga niezwykle inteligentnego, niepospolitego słuchacza, błyskotliwej publiczności („Jedynie ludzie prawdziwie światli, wznoszący się ponad przesady i widzący pustkę naszej wiedzy, rozumieją, jak pożyteczne dla publiczności są takie dzieła”⁷⁴), o szczególnej wyobraźni, niczym nieograniczonej, otwartej na to, co nieprawdopodobne, cudowne, fantastyczne. Słowacki w swoim *Epilogu* idzie dalej, wprowadza Publiczność na scenę, mówi o kulisach, demaskując założenia sztuki, obracając na nice koturnowość tragedii. Obaj artyści pióra, odwołując się do orientalnej tradycji

⁷¹ A. Siemek, *Wstęp*, dz. cyt., s. 33.

⁷² Autor pisze *Sofę*, której nadaje istotny podtytuł w ściśle określonym celu – moralizatorskim. Sceptycznie zapatrując się na wizerunek swojej epoki, na jej obsceniczną, zepsucie, świadectwo upadku zasad moralnych, libertyńskie praktyki, kreśli powieść z intencją krytyczną: „(...) i mimo całego dzisiejszego zepsucia nie zdarza się przecie” (S, s. 150); „Na ogół jednak przyznajemy, że największym bodaj powabem pań dzisiejszego czasu jest owa nieskromność w obejściu, zapowiadająca, że łatwo je pokonać” (S, s. 292-293); „Jest to, nawiasem mówiąc, rodzaj filozofii, która poczyniła niejaki postępy w naszym stuleciu” (S, s. 312); [podkr. – E. Ś.]. Nie bez znaczenia okazuje się konsekwentnie powtarzany w różnych przypadkach gramatycznych epitet „dzisiejszy”, odsyłający jednak do osiemnastego wieku.

⁷³ Warto podkreślić, że apolog jest już zdomowiony w dziełach polskiego romantyzmu, ale jego proveniencja jest jednak wschodnia.

⁷⁴ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Sofa. Baśń moralna*, wstępem opatrzył A. Siemek, Warszawa 1987, s. 65-66. Wszystkie cytaty z *Sofy* w niniejszej pracy podaję za: Jolyot de Crébillon, *Sofa. Baśń moralna*. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem S oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat. Crébillon zwraca uwagę na obecność moralistycznego projektu w baśni, połączonego z analizą psychologiczną postaci.

baśniowej, eksponują metatekstową płaszczyznę swoich dzieł. Crébillon w literackiej kreacji Amanzeja widzi człowieka-opowieść, dziejopisa, a uwięzienie jego duszy w sofie traktuje jedynie jako pretekst do snucia rozważań innej natury – o konstytutywnych cechach baśni i jej moralistycznym znaczeniu⁷⁵. W tragedii nadgoplańskiej nadrzędną instancją opowiadającą jest „ten, co w laurach chodzi” (*B*, s. 231), ten, który – celowo i świadomie – naśladuje francuskich poetów⁷⁶.

Crébillonowski Amanzej, na skutek loteryjnego rozwiązania, wchodzi w rolę pierwszoosobowego, „autobiograficznego” narratora, który ma spełnić zachciankę sułtana oczekującego „osobliwych zdarzeń, wróżek, talizmanów” (*S*, s. 71-71). Trudno się jednak w owej baśni moralnej doszukać wspomnianych elementów, bowiem historie zaprezentowane przez emira są realistyczne poza jednym ogniwem – cudowną metamorfozą opowiadającego w sofę. Tym sposobem dworzanin Szach-bahama staje się z jednej strony widzem sztuki wewnętrznej, na dodatek świadomym swojej fikcyjności⁷⁷, z drugiej zaś – reżyserem skupiającym wokół siebie publikę. Podobny zabieg wykorzystuje Słowacki w *Epilogu*, gdy wprowadza na scenę Publiczność, która pouczając Wawela, przyznaje, że perypetie bohaterów ogląda od pierwszej sceny.

Wątki autotematyczne, motyw „teatru w teatrze”, prezentowanie historii baśniowych postaci jako opowieści dziejącej się w teatrze Słowacki wyzyskuje do zobrazowania swojego ironicznego stosunku wobec obowiązujących konwencji, tym samym oczekiwani odbiorców sztuki, a zwłaszcza krytyki literackiej. Jak Crébillon w *Sofie*, tak poeta z Krzemieńca w *Balladynie* prowadzi dyskurs metaliteracki, za pomocą którego rozważa odniesienia do zastanego świata literatury, swoje poetyckie położenie w przestrzeni intertekstu-

⁷⁵ Ramę, która współtworzy kontekst moralny dzieła, dostrzec można również w *Watheku* Wiliama Beckforda, „opowieści arabskiej”, jak głosi podtytuł utworu. To narrator panujący nad światem przedstawionym dokonuje etycznej oceny „dziewiątego kalifa z rodu Abbasydów”, który, o czym czytelnik dowiaduje się na początku fabuły, nakazuje poddanym wnieść wieżę – symbol pychy, próżności i żądzy transgresji. Nieświadomy tego, że w jej wznoszeniu partycypują duchy, przekonany o własnej wielkości, ulega podszeptom Iblisa i rozpoczyna korowód złych uczynków. Brak hamulców moralnych, nieokiełznane pragnienia wywyższenia siebie i dominowania nad innymi prowadzą go ku otchłani i ostatecznie – potępieniu. Narrator, kończąc opowieść o *Watheku*, wygłasza tyradę moralizatorską: „Taka była i taka być musi kara za żądze rozpasane i okrutne czyny; taka będzie kara za ciekawość ślepa, która pragnie przedrzeć się poza granice, jakie Stwórca wyznaczył wiedzy ludzkiej; za ambicję, która chcąc osiągnąć nauki zastrzeżone dla najczystszych umysłów, zdobywa tylko pychę niedorzeczną i nie widzi, że stan człowieczy wymaga pokory i nieświadomości” – zob. W. Beckford, *Wathek. Opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, posłowiem opatrzyła Z. Sinko, Kraków 1975, s. 99.

⁷⁶ Słowacki wzorem romantycznych poetów francuskich, z Hugo na czele, tworzy za pomocą listu dedykacyjnego oraz *Epilogu* swoistą ramę do *Balladyny*. Warto jednak zauważyć, że francuscy pisarze doby XVIII wieku też stosowali to rozwiązanie, co potwierdza *Sofa* Crébillona.

⁷⁷ „(...) są to uwagi wstępne, które, jak mi się zdaje, nie są bezużyteczne” (*S*, s. 77); „Bezczynność, na jaką zostałem skazany w tym domu, znużyła mnie w końcu i gdy się przekonałem, iż próżno będę czekał, aż ktoś dostarczy mi tu materii do obserwacji, porzuciłem sofę owej damy” (*S*, s. 102); „Lecz po cóż przywoływać wspomnienie, co jeszcze dziś sprawia mi ból?” (*S*, s. 344); [podkr. – E.Ś.]

alnej. Autor *Zbłąkań serca i umysłu* ustami sułtana, jego żony i Amanzeja wylicza konstytutywne cechy baśni: nieprawdopodobieństwo zdarzeń, a nawet ich niedorzeczność, cudowność, kreacje fantastyczne, wywracanie porządku przyrody i żywiołów oraz sposób opowiadania⁷⁸, czyniąc Orient instrumentarium krytyki europejskich zwyczajów, swobody seksualnej, libertynizmu, a nade wszystko odsłaniając „wielokierunkową refleksję moralną, wspartą na analizach psychologicznych o wyjątkowej gęstości”⁷⁹. Słowacki natomiast rozbijając szablony ujęć gatunkowych, tematycznych, kompozycyjnych, stylistycznych, bawiąc się orientalno-satyryczną konwencją, eksponuje własną strukturę podmiotową.

Narrator Crébillonowskiego *Przedślowia* relacjonuje zasady, jakie ustala Szachbaham, nakazujący „całemu dworowi ciągnąć losy” (*S*, s. 72). Dają one prawo każdemu dworzaninowi do zaprezentowania baśni-opowieści, którą sułtanka nazywa też bajką. Pierwszym szczęśliwym i, jak się okazuje, jedynym baśnioopowiadaczem jest Amanzej, wyznawca Brahmy. W dramacie nadgoplańskim natomiast to Słowacki, przemawiający w liście dedykacyjnym w pierwszej osobie, panuje nad całością baśniowych zdarzeń, dając temu ironiczny wyraz w *Epilogu*, w którym ujawnia konwencję „teatru w teatrze”.

III.1.3.1. Róża i słowik

Charakterystyczny dla baśni wschodnich motyw róży i słowika zostaje zaadaptowany również przez autora *Balladyny* i choć, tak jak w baśni perskiej, odsyła on głównie do symboliki erotycznej, krainy rozkoszy i piękna, to Słowacki ów orientalny ornament poddaje także ironicznej dekontekstualizacji, przypisując mu inne funkcje. Podczas gdy Beckford z iście malarską manierą obrysowuje obraz Orientu, umieszczając akcję *Watheka* w Samarrze, stolicy kalifatu, zwracając szczególną uwagę na bogactwo krajobrazowe⁸⁰, bo-

⁷⁸ „Ten sposób opowiadania – ciągnęła – jest nader wdzięczny: pozwala lepiej i wszechstronniej odmalować charaktery, które się wprowadza na scenę; niemniej grozi on pewnym niebezpieczeństwem. Oto bowiem, chcąc wszystko zgłębić, czy też pochwycić każdy odcień, narażamy się na ugrzęźnięcie w drobnostkach, które, choć może subtelne, nie są dostatecznie ważkim przedmiotem, by się na nich zatrzymywać: zbytek szczegółów i rozwlekłość męczą słuchaczy. Umieć się zatrzymać akurat tam, gdzie trzeba, jest być może trudniejszą rzeczą niż tworzyć. Sułtan nie ma racji, życząc sobie, abyś się posuwał tak szybko w tym miejscu twojej opowieści: ale i ja nie będę zadowolona, a wraz ze mną każdy, kto ma trochę smaku, jeśli poniesie cię pasja wymowy i nie będziesz umiał poświęcić czasem rzeczy, które, choćby ci się zdały najmilszym tematem, mogą być opowiedziane tylko z uszczerbkiem dla tych, na które najbardziej czekamy” (*S*, s. 253-254).

⁷⁹ Andrzej Siemek, *Wstęp do: Sofa*, dz. cyt., s. 35.

⁸⁰ „O kilka mil od Samarry była góra wysoka, porośnięta tymiankiem i macierzanką; urocza polana szczyt jej wieńczyła; można było wziąć ją za raj dla wiernych muzułmanów przeznaczony. Sto gaików krzewów wonnych i tyleż samo lasków, gdzie drzewa pomarańczowe, cedrowe i cytrynowe, przeplatając się z palmą, winną latoroślą i granatowcem, pozwalały zarówno wzrok, jak i węch uraczyć. Ziemia usłana tam była fiołkami; kępki lewkonii nasycaly powietrze swymi słodkimi zapachami. Cztery źródła przejrzyste i tak obfite, że mogłyby dziesięć armii napoić, zdawały się płynąć w tym miejscu po to tylko, by lepiej naśladować ogród

gactwo wnętrz i strojów oraz na przepych kulinarny, krzemieniecki wieszcz rezygnuje z funkcji dekoracyjnej⁸¹.

Słowacki różę i słowika Orientu konsoliduje z dwojgiem bohaterów – z sentymentalnym Filonem oraz eteryczną Goplaną. Rozpoetyzowany pasterz, „fantastycznie we wstążki i kwiaty ubrany” (*B*, s. 20), pojawia się w *Balladynie* w czterech odsłonach, które składają się na przetworzoną orientalnie – romantyczną opowieść poety. Filon, niczym słowik z perskiej baśni, wygłasza w scenie pierwszej aktu I miłosne trele. Ów łzawy monolog, nawiązujący do naturalnych zasobów orientalnej baśni, nie ogniskuje się jednak wokół osoby różanej wybranki serca. To raczej wyśpiewana przy blasku księżyca sonata samotnego człowieka, tęskniącego za białą boginią przyplływającą z niebios błękitnych, pochylającego się nad własnym smutnym losem:

O! złote słońce! drzewa ukochane!
O! ty strumieniu, który po kamykach
Z płaczącym szumem toczysz fale szklane!
Rozmówiane w jęczących słowikach
Róże wiosenne! z wami Filon skona!
Bo Filon marzył los Endymijona,
Marzył, że kiedyś po blasku miesiąca
Biała bogini, różami wieńczona,
Z niebios błękitnych przyplynie, i drżąca
Czoło pochyli, a koralowemi
Ustami usta moje rozpłomieni.
Ach! tak marzyłem! Ale na tej
Nie ma Dyjanny. Samotny uwiędnę
Jako fijołek – albo kwiat jesieni.

(*B*, s. 20)

Słowik z perskiej opowieści wychwala żywą królową kwiatów, jej urodę, piękno za pomocą czystych dźwięków, tymczasem Filon – w drugiej odsłonie – pochyla się nad ciałem Aliny – białej róży:

Cóż to za bóstwo?... Jak marmury błada!
Nieżywa?... Boże! a taka podobna
Do nieśmiertelnych bogiń – i nieżywa –
Jak nad nią płacze ta wierzba żałobna!
A moja dusza na marzenia tkliwa
Łez dla niej nie ma?... Samotność popsuła
Źródło łez moich!... Jaka postać cudna!...

(*B*, s. 78)

Edenu, świętymi rzekami zroszony. Na ich zielonych brzegach słowik opiewał narodziny róży, ukochanej swojej, i skarżył się na krótkotrwałość jej wdzięków” (W. Beckford, *Wathek. Opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, Kraków 1975, s. 14); [podkr. – E.Ś.]

⁸¹ Zob. A. Zajączkowski, *Z dziejów orientalizmu polskiego doby mickiewiczowskiej*, w: *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, Warszawa 1957.

Miłosne trele nad bladą Dyjanną, jak mówi o siostrze Balladyny pasterz, zmienia się w żałobne słowicze pienie, bowiem w dramacie nadgoplańskim to zakrwawiona róża umiera, a nie zakochany w niej słowik⁸². Zresztą przetworzony przez Słowackiego orientalny motyw obrazuje zupełnie inne rozłożenie akcentów. Poeta odsłania kolejną wersję opowieści, w której Filon w isticie orientalnym stylu, rozpacza nad wymagowanym grobem Aliny. Jest to jednak tylko teatralny pokaz własnej niemocy, niezdolności kochania zarysowany w sentymentalnej scenerii księżycowej:

A cień blady
Nieraz tam błądzi, gdzie zwieszono smutnie
Nad grobowcami brzozy, jako lutnie
Od słowikowej trącane gromady,
Płaczą i szumią listkowymi struny.
Nieraz ją srebrne uplącą piołuny,
Nieraz rozkwitły zatrzyma bławatek;
Nieraz jak dziecko staje – i z westchnieniem
Zdmucha cykorii opuszczony kwiatek.
Ciało jej leży pod zimnym kamieniem;
Duch na promykach księżycowych pływa
I nieraz płocho te kwiatki obrywa,
Co każdym listkiem liczą szczęścia chwile. (B, s. 124)

Perski słowik, chcąc chronić ukochaną różę przed chłodem, niefortunnie dotyka jednego z jej kolców. Zraniony w samo serce umiera, tymczasem bohatera dzieła Słowackiego stać zaledwie na to, by w ostatniej już odsłonie pojawić się w roli oskarżyciela, zanoszącego skargę przed królewski tron Balladyny. Jest to jednak egoistyczny lament istoty, która na sentymentalną nutę utyskuje nad własnym losem „smutnego kochanka”, potrzebującego łez i „niespania” do odczucia ulgi po śmierci „zabitej dziewczyny” (B, s. 218, 219).

Leśna sceneria ze słowiczym rekwizytem i motywem róży, śmiało przez krzemienieckiego poetę przetworzona, odsyłać ma do symboliki erotycznej. I tak też się dzieje, chociaż ani Filon, ani martwa Alina nie wywołują w czytelniku tej pożądanej fali emocji. Orientalny wymiar nawiązania służy jedynie funkcji deziluzacyjnej – parodii sentymentalnego kochanka, zdolnego tylko do poetyckiego pienia.

W orientalnym anturażu ukazuje Słowacki również feeryczną królową natury, Goplanę, wyłaniającą się z „pałacu szklitego” (B, s. 30), już zakochaną w Grabcu⁸³. Ta ete-

⁸² Por. D. Kulczycka, „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata*”. *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004, s. 190-191; B. Adamkiewicz-Iglińska, *Duch, co „kwiatem rozkwitnął”*. *Flora w genezyjskiej twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s. 98.

⁸³ Gdy Gopłana w porze zimowej spała w swojej podwodnej alkwowie, wpadł do niej Grabiec. To wtedy pani jeziora zakochała się w nim od pierwszego wejrzenia, po czym uratowała mu życie: „Na pół martwego / Wyniosłam drżącą ręką i przez otwory / W lodzie wybite rzucam: sama boleśnie / Wracam na puste łożo, na zimne łożo” (B, s. 31).

ryczna nimfa charakteryzowana jest między innymi w kontekście motywu róży i słowika, prześmiewczo przez autora tragedii potraktowanego, zdekontekstualizowanego. Z jednej strony poeta sugeruje związek *Balladyny* z orientalnym sztafażem, z drugiej – odrywa od niego, proponując nową funkcjonalizację toposu.

Goplana wielokrotnie w swoich wypowiedziach podejmuje wątek różano-słowiczy, umieszczając owe rekwizyty w sentymentalnym ogrodzie skojarzeń. Marząc o nieokrzesanym chłopie, wspomina o spacerach z nim nad jeziorem, przy blasku księżyca, „kiedy słowik kwili” (*B*, s. 35). Zupełnie nie dostrzega prostactwa ukochanego, jego topornej mowy, oczekuje po nim zbyt wiele, liczy na subtelność zachowań, na delikatność w okazywaniu uczuć.

Słowacki, zestawiając Goplanę z wiejskim pijaczną, stosuje kontrast, za pomocą którego charakteryzuje sylwetkę kochanka *Balladyny*, ale też ośmiesza sentymentalną panią jeziora. Królowa Gopla, mimo że ma na swoich usługach całą naturę, także słowiki („Skierko! przyslij słowika, niech tej wierzbie śpiewa / Słowa miłośne i niech ją nauczy / Kochać i płakać” – *B*, s. 68), nie potrafi ucywilizować syna organisty, skłonić go do miłości i wierności. Zmysłowa nimfa nie usłyszy miłosnego belcanto z ust Grabka, a słowik, ptak wiosny, symbolizujący w orientalnej krainie miłość, wejdzie „w zakres minorowej tematyki zdrady, śmierci, potępienia”⁸⁴.

Autor nadgoplańskiej tragedii parodiuje nadwerżoną, nieco zużytą symbolikę erotyczną, gdy prezentuje podwodną alkowę, wyraźnie odsyłającą w swojej sugestywności obrazu do miłosnej krainy czy wtedy, gdy przedstawia rozmowę „kochanków”:

Goplana

Obudź się teraz! obudź się, kochany!
Powiedz, dlaczego?...

Grabiec

senny

Śpię... bo jestem pijany.

Goplana

Powiedz, dlaczego? Jak miłośny słowik
Piosnką wieczora?...

Grabiec

śniąc na pół

Podaj mi borowik

I włóż pod głowę za poduszkę... a nie?

To idź do stawu, rybo, koczodanie.

(*B*, s. 67-68)

Goplana

To on! to on! mój miły.

Grabiec

⁸⁴ D. Kulczycka, dz. cyt., s. 185. Słowacki pokazuje, że Goplana nie zdołała zwabić słowika-Grabca, za to ów symbol miłości „kochance mężulka wyśpiewał” (*B*, s. 104).

Ach cóż to za panna?
Ma twarz, nogi, żołądek – lecz coś niby szklanna,
Co za dziwne stworzenie z mgły i galarety!
Są ludzie, co smak czują do takiej kobiety;
Ja widzę coś rybiego w tej dziwnej osobie.

Goplana

Jak się nazywasz, piękny młodzieńcze?

Grabiec

Nic sobie...

Goplana

Miły nic sobie!

Grabiec

Jakżeś głupia, mościa pani –

Nic sobie, to się znaczy, że nic nie przygani

Mojej piękności... to jest, żem piękny. A zwę się

Grabiec.

Goplana

Cóż cię za anioł obłąkał w tym lesie?

Grabiec

Proszę, co za ciekawość w tym wywiędłym schabku!

(B, s. 31-32)

[podkr. – E. Ś.]

Owe zabiegi parodystyczne korespondują z żywiołem zabawy orientalnym ornamentem, z ujęciem baśniowego świata w groteskowe ramy, z odejściem od dekoracyjnej funkcji w różnych literackich próbach stylizacji na Orient.

Różany rekwizyt, podobnie jak ten słowiczy, funkcjonuje w libertyńskich baśniach orientalnych w charakterze zdecydowanie erotycznym, odsyłając, tak jak w *Watheku*, do charakterystycznego lokalnego kolorytu, akcentującego głębię miłosnych przeżyć, wydobywającego magię intymnych doznań. Łąka zarysowana na kształt rajskiego ogrodu porośniętego drzewami, krzewami, kwiatami, „cztery źródła przejrzyste i (...) obfite”⁸⁵, słodkie zapachy oraz słowik opiewający narodziny róży, sprzyjają budowaniu erotycznych relacji.

Słowacki, wpisując motyw róży w *Balladynę* i łącząc go ze słowiczym ornamentem, sygnalizuje temat miłości, ale jednocześnie zonglując konwencjami, różnymi poetykami, dokonuje ich dekontekstualizacji. Różany komponent odrywa też od symboliki erotycznej, po prostu eksponując kolorystyczny walor róży, eksponując blask, migotliwość, rozmazane kontury:

(...) a czy to światło

Podobne barwie róż, które świeciło

W moim pałacu szklistym? czy też prawdziwe

Róże na jego licach śmiercią mdlejące; [podkr. – E.Ś.]

(B, s. 30)

⁸⁵ W. Beckford, *Wathek. Opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, Kraków 1975, s. 14. Wszystkie cytaty z *Watheka* podaję za: W. Beckford, *Wathek. Opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, Kraków 1975. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem W oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

Autor tragedii nadgoplańskiej zagospodarowuje przestrzeń podwodnej alkowy za pomocą fantazyjnego pędzla i słowa, a dzięki wrażliwości estetycznej dookreśla barwę światła oraz różowi Grabcowi policzki⁸⁶.

III.1.3.2. Orientalne wonności

Topos róży, funkcjonujący w libertyńskich baśniach orientalnych, ściśle koreluje z przepychem stylistyczno-syntaktyczno-leksykalnym oraz motywem wonności, wyraźnie odsyłającym do sfery erotycznej. W *Watheku*⁸⁷ Beckford opisuje z istic malarską manierą pałac al-Karimi, znajdujący się na Wzgórzu Srokatych Koni, górujący nad Samarrą. Tę imponującą, pod względem architektonicznym, konstrukcję, wzniesioną przez ojca kalifa z rodu Abbasydów, Wathek rozbudowuje o pięć innych serajów. Każdy z nich, w sensie onomastycznym, wskazuje na jeden ze zmysłów, co oddają określenia: Wieczna Uczta albo Nienasylenie, Świątynia Melodii albo Nektar Duszy, Rozkosz Oczu albo Podpora Pamięci, Pałac Wonności, zwany też Bodźcem Rozkoszy i Przybytek Radości albo Niebezpieczny.

Autor opowieści arabskiej kreśli obraz Orientu w poetyce „czarnego humoru”, wydobywając efekty humorystyczne z zestawienia elementów grozy i absurdu, przedstawiając treści budzące strach lub odrazę w sposób niewinnie zabawny. Ironicznie też traktuje autor postać tytułowego bohatera – tyrana, a jednocześnie komicznego lubieżnika i łakomcy, który zjada tylko 32 potrawy spośród 300 znajdujących się na stole.

Beckford odmalowuje koloryt lokalny w wielkim stylu, zamasyście, zwracając uwagę na szczegóły topograficzno-geograficzne, malownicze akcesoria, opisy obyczajów, stroju i architektury, egzotyczny krajobraz, nad którym unosi się woń oszałamiająca zmysły człowieka. Pisarz, wykorzystując kostium wschodni, nie idealizuje jednak władców i obyczajów Orientu. Wschodnich kochanków pozbawia rysów czułych wielbicieli, pulsujących piękną zmysłowością, ukazuje ich, tak jak kalifa, jako istoty frywolne, zniewolone przez cielesne żądze. Kobieta Wschodu, chociażby Nur en-Nahar, w niczym nie przypomina skromnej, wiernej niewiasty: „Powietrze przy namiocie cesarskim ożywiane było bez przerwy ruchem wachlarzy; łagodne światło, jakie przenikało poprzez muśliny, oświetlało

⁸⁶ Por. K. Kaiser, „*Oko zalśnione w ciągłym zachwycie*”. *O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przeżycia w Pornic*, Katowice 2012, s. 212-213; D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 202-222.

⁸⁷ Beckford napisał tekst po francusku, kontynuując w ten sposób bogatą orientalistyczną tradycję francuską, której *Wathek* zawdzięcza sporo ze swych elementów.

to miejsce rozkoszy, i kalif cieszył się tam w pełni wdziękami Nur en-Nahar. Upojony rozkoszą, wsłuchiwał się z uniesieniem w jej piękny głos i jej lutni akordy. Ona ze swej strony zachwycona była słuchając opisów Samarry i pełnej skarbów wieży. Lubiła zwłaszcza, kiedy powracał do opowieści o tej szczelinie, gdzie giaur przy hebanowym portalu wycze-kiwał” (W, s. 74).

Orientalną wonną wariację wpisuje w swoją powieść również Crébillon, szkicując obrazy ogrodów jako miejsca schadzek, jako przestrzenie, których celem jest pobudzenie zmysłów człowieka, jego żądz. To baśniowe przestworza, w których zaczyna się gra wstępna okraszona piramidami zdań wielokrotnie złożonych, arabeskami syntaktycznymi podkreślającymi abstrakcyjność języka miłości: „Po godzinnej przechadzce w ogrodzie Zefida i Mazulim wrócili na pokoje. (...) Nagle wziął ją gwałtownie w ramiona i, całując najzarliwiej, chciał jakby przez niespodziany sukces wyjść z głębokiej niemocy, w której był pogrążony. Zefida zdawała się najpierw rozważać w duchu, czy ma się poddać nowym zapędom Mazulima. (...) Kiedy była zajęta tymi myślami, Mazulim (...) postanowił użyć owych bagatelek, tak uroczych, gdy poprzedzają lub kończą doniosłą rozmowę, ale niezdatnych przez swą błahość do jej zastąpienia. Zefida nie chciała zrazu zgodzić się na te igraszki, lecz w końcu, przekonana ogromną gorliwością, z jaką Mazulim prosił ją o więcej ustępstw, niż rzeczywiście potrzebował, przystała z czystej szlachetności i ze wzruszeniem ramion na to, po czym on tak sobie wiele obiecywał, a po czym ona (...) spodziewała się znacznie mniej” (W, s. 190-191).

Autor *Balladyny* także sięga po motyw wonności, choć trudno doszukać się w dziele zmysłowych aromatów wschodnich. Słowacki bawi się ogrodowym zapachem, obrazując baśniowy wymiar królestwa Goplany, inkrustując go florystycznym kobiercem utkany z niezapominajek, bławatków, lili, fiołków, nagietków, margerytek i oczywiście róż⁸⁸. W pachnącym wielobarwnym wiosennym zieleńcu poruszają się nimfa wodna, Skierka i Chochlik, czyli kreacje nieziemskie, lekkie, zwiewne i eteryczne, nieuchwytnie niczym woń.

Słowacki, obrazując bogactwo natury, na jego tle kontrastowo zestawia rozpoetyzowaną panią Gopła i Grabca – wiejskiego pijacznę, którego, eufemistycznie rzecz ujmując, spojrzenie na świat jest ograniczone do codziennych potrzeb i prymitywnych pragnień. Syna organisty, nader często oszołomionego alkoholem, nie stać na pełną subtelnych nie-

⁸⁸ Beckford mówi o wysokiej górze porośniętej krzewami wonnymi, drzewami pomarańczowymi, cedrowymi, cytrynowymi, winną latoroślą i granatowcem, a także tymiankiem, macierzanką, lewkoniami, fiołkami i różami. Por. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003.

dookreślił konwersację z Goplaną. Nazywając władczynię natury „wywiedłym schabkiem” (B, s. 32), dokonuje autoprezentacji zgoła nie w orientalnym stylu: „Jestem, jak mówią, ojca wizerunek czysty, / Bo lubię stary miodek i Kocham gorzonną” (B, s. 33), na co eteryczna pani Gopła, odpowiada: „Słowa jego wonne / Przynosi wiatr wiosenny do mojego ucha... / O luby! ja Cię Kocham...” (B, s. 34).

Swoją *Sofę* Crébillon dotyka libertyńskiego modelu egzystencji i, posiłkując się wonnym orientalnym kostiumem, krytykuje ów „wektor rozpusty przysłonięty eleganckim językiem”⁸⁹, natomiast Beckford, zainteresowany kulturą Wschodu, zastąpi feudalny zamek wspianymi pałacami i podziemiami pełnego subtelnych aromatów Orientu, by antycypować dokonania powieści gotyckiej⁹⁰. Słowacki zaś wykorzysta motyw wonności do sparodiowania sentymentalnej Goplany, która wyraźną sugestię zapachu przepitego oddechu Grabka utożsamia z piękną wonią wiosennego wiatru. Podpity kochanek, niestety, nie jest w stanie docenić też zapachu róży, bowiem po pocałunku, którym obdarza Goplanę, jest wyraźnie niezadowolony, a nawet zniesmaczony, ma wrażenie, że doświadczył czegoś obrzydliwego: „Dalibóg... pfu!... pocałowałem / Niby w pachnącą różę... pfu!... róża jest ciałem, / Ciało jest niby różą... niesmaczno!...” (B, s. 35).

III.1.3.3. Orientalna ociążałość

Rekontekstualizuje też Słowacki wątek orientalnej ociążałości, tak charakterystyczny dla libertyńskiej osiemnastowiecznej baśni, proponując w zamian motyw nudy. Zarówno Crébillon, jak i Beckford wspominają o władcach, pierwszy Indii, drugi Samarry, których określa immobilizm o szeroko zakrojonym znaczeniu. Jako władcy przyzwyczajeni są do luksusu oraz przepychu, piękne pod względem architektonicznym pałace stanowią, w ich rozumieniu, swoistą podporę dla zmysłowej nie tyle eksploracji, co eksploatacji rzeczywistości⁹¹. Natomiast hedonistyczna pogoń za rozkoszami ziemskimi sprawia, że tracą się w cielesności, gubiąc to, co człowieka winno wyróżniać, czyli potrzebę głębszej refleksji nad własnym bytem oraz zdolność kontemplowania piękna.

Narrator *Sofy*, dość sarkastycznie, szkicuje sylwetkę Szach-bahama, władcy nader nierozgarniętego i, jak dodaje, „pogrążonego w gnuśności”: „Trudno było mieć mniej rozumu niż on, ale też (co jest zwykłą rzeczą u tych, którzy pod tym względem są do niego

⁸⁹ A. Siemek, dz. cyt., s. 20.

⁹⁰ Z. Sinko, *Posłowie*, w: W. Beckford, *Wathek*, dz. cyt., s. 104.

⁹¹ Zob. A. Siemek, dz. cyt., s. 25.

podobni) nie sposób znaleźć kogoś bardziej przeświadczonego, iż ma go pod dostatkiem. Zdziwiwały go zawsze rzeczy najzwyczajniejsze, natomiast rozumiał dobrze jedynie to, co niedorzeczne i dalekie od prawdopodobieństwa” (*S*, s. 67). Rachityczna umysłowość sułtana, akreatywność i brak zainteresowań stawiają go w jednym rzędzie z papugami i małpami, które hodował po to, by mu – podobnie jak żony – umiłały czas. Mimo to wnukowi Szachriara nie udało się uciec przed nudą: „Nuda towarzyszyła mu i w komnatach żon, wśród których spędzał część swego życia, przyglądając się, jak haftują i robią wycinanki: albowiem te właśnie sztuki darzył szczególnym szacunkiem, uważał ich odkrycie za największe osiągnięcie umysłu i pragnął, by oddawali się im wszyscy dworzanie” (*S*, 68).

Z dużą dozą szyderstwa spogląda na Watheka także narrator opowieści arabskiej, gdy dokonuje jego prezentacji. Mówiąc o stylu życia kalifa, przyzwyczajonego do spokojnej, pozbawionej wstrząsów egzystencji, wpływającej w ogrodzie rozkoszy i swoistego bezczasu, eksponuje motyw nudy ogarniającej władcę. Syn Mutasyima, podobnie do Szach-bahama, podejmuje się jej rozproszenia. W inwencji jednak wnuka Szecherezady zdecydowanie przewyższa, bowiem władca Indii oczekuje od innych tego, by go zabawiali. Kalif Samarry natomiast bierze sprawy w swoje ręce i postanawia zająć się studiowaniem wiedzy tajemnej, niedostępnej dla zwykłego śmiertelnika: „Za życia swego ojca tak wiele dla rozpędzenia nudy studiował, że sporo wiedział; ale chciał znać wszystko, nawet te nauki, co nie istnieją. Lubił prowadzić dysputy z uczonymi, nie trzeba im było jednak zbyt daleko w sprzecznie się posuwać. Jednym usta prezentami zamykał, a tych, których zawziętość szczodrości jego się opierała, wysyłał do więzienia dla ochłodzenia zbyt gorącej krwi; lekarstwo, które często skutkowało” (*W*, s. 6).

Słowacki w swoim dramacie także podejmuje motyw ociążałości, której cechy przypisuje Balladynie mieszkającej wraz z matką i siostrą w prostej chacie. Nie jest to bynajmniej orientalna ociążałość, bowiem trudno się doszukiwać pod słomianym dachem egzotycznej ornamentyki, stroju czy obyczajowości, wywołujących w ludziach egzystujących w takiej przestrzeni potrzebę zatrzymania się, swoistej niespieszności, ontologicznej powolności. Siostrę Aliny niełatwo też posądzić o intelektualną ociążałość, o zastój umysłowy, jest przecież bystrą, młodą osobą, bardzo emocjonalnie, w opisie także dynamicznie, reagującą nawet na najdrobniejsze przejawy odmiany losu⁹². Poeta przedstawia tytułową

⁹² Ach! słyhać jakiś tarkot na rozłogu,
Jedzie gościńcem dwór jakiegoś księcia.
Pięć koni... złota kareta... ach, kto to?..
Jedzie aleją... Jak to pięknie złoto
Między drzewami błyska! Ach! mój Boże,

bohaterkę tragedii jako niezdolną do zaakceptowania wiejskiego rytmu życia, który wyznaczają prace na „poletku”. Taka prymitywna rzeczywistość, ograniczająca możliwości i aspiracje człowieka, nastraja Balladynę negatywnie, skłania ją do bierności, apatii, do egzystencjalnej ociążałości.

Orientalna ociążałość, tak charakterystyczna dla osiemnastowiecznych libertyńskich baśni literackich, odnosi się zarówno w dziele Beckforda, jak i Crébillona do stygmatyzacji niektórych bohaterów, tych, którzy pogrążając się „w jakimś niewypowiedzianym, orientalnym marzeniu pełnym blasku słońca, przesyconym dziwnymi woniami i rozbrzmiewającym radosną wrzawą”⁹³, ulegają ontologicznej bezczynności. „Brutalny” Wschód zaprezentowany przez autora *Watheka* jest poniekąd obrazem duszy okrutnego władcy. Podobnie dzieje się w *Balladynie* Słowackiego, który zastąpiwszy orientalny marazm egzystencjalną nudą, obrazuje – za pomocą baśniowej konwencji, przenosząc czytelnika poza rzeczywisty czas i realną przestrzeń – upadek moralny tytułowej bohaterki. We wszystkich trzech tekstach, co warto podkreślić, naruszony przez postacie literackie kodeks aksjologiczny ostatecznie jednak zostaje ocalony.

III.1.3.4. Niewierna kobieta

Obraz niewiernej kobiety w *Sofie* jest leitmotiwem ukazującym wymiary zepsucia, obsceniczności i libertynizmu w intencji krytycznej⁹⁴. Hedonistyczne wnętrza, wyrafinowany wystrój pałaców i pałacyków, orientalny przepych tworzą okazałe ramy, w których kwitnie rozwiążość, znajdująca podporę w leksykalnym ornamencie, w syntaktycznych kaskadach różnego typu. Fatma, Amina czy Zulika opanowały przecież do perfekcji umiejętność żonglowania słownictwem oddającym piękno uczuć, przede wszystkim miłości. Nadużywają one słów, których zawartość semantyczna odsyła do innego świata, świata pięknych emocji, tymczasem obłudnych intencji owych dam nie da się ukryć pod płaszczkiem etyki: „Dopóki pokojowe mogły ich słyszeć, rozmawiali obojętnie o nowinach i innych błahostkach. Zadis sądził, że jest jedynym mężczyzną, którego Zulika obdarzyła miłością, i zdawało mu się, iż największe nawet względy są zbyt małe wobec jej zalet, toteż nie pozwalał sobie na żadne, choćby ukradkowe spojrzenia. Zulika zaś, która – wbrew

Co im się stało?... śród naszego mostu
Powóz prrr... stanął... i ruszyć nie może...” (B, s. 44).

⁹³ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1974, s. 178.

⁹⁴ Zob. A. Siemek, dz. cyt., s. 24-27.

wszelkim oczekiwaniom – znalazła kogoś tak głupiego, że darzył ją szacunkiem, naśladowała jego powściągliwość lub, co najwyżej, patrzyła nań obłudnie spod spuszczonej powiek, jak zwykle i przy każdej sposobności czynią świętoszki” (S, s. 226).

Zulika natomiast wychodzi z założenia, choć z jej deklaracji słownych wynika coś zgoła przeciwnego, że stałość ma charakter anachroniczny, że spowszedniała, jest śmieszna, nie budzi podziwu. Mimo to kreuje siebie na cnotliwą niewiastę, a Nassesowi wyliczającemu długą listę jej kochanków (Zadis, Mazulim, radża Amagi Iskender, Akbar, wezyr Atamulk, emir Nuredin, Welid, Dżemli), mówi, że dał się wmanewrować w powielanie podłych oszczerstw. Hindus jawnie szydząc z kobiety, demaskuje jej hipokryzję, czym doprowadza Zulikę do spazmów. Przewrotna kochanka Mazulima, któremu także przysięgała dożgonną wierność, zirytowana słowami prawdy, brnie w ślepy zaułek, wychodząc z założenia, że najlepszą obroną jest atak. Nie przewidziała jednak, że interlokutor w arogancji jest równie biegły. Mazulim, niezbyt wyszukany szantażem słownym, przekonuje damę do kontynuowania konwersacji. Cyniczny mężczyzna osiąga założony cel, skłania Zulikę, obawiającą się skandalu, do świadczenia mu usług wiadomego charakteru.

Fatma czy Amina to kobiety pokroju Zuliki, równie zdemoralizowane, obłudne i zuchwałe, dodatkowo kpiące sobie z systemów moralno-etycznych. Amanzej z nieskrywaną antypatią przedstawia wyczyny tej pierwszej, kreśląc frywolny portret hipokrytki, grającej przed mężem białogłową rozmiłowaną w cnocie i skromności. Kobieta jest zepsuta, czerpie przyjemność z oszukiwania innych, z zakładania maski nieskazitelnej anielicy: „(...) Fatma była przezorniejsza. Szczęśliwie dla siebie urodziła się z ową obłudą, do której skłaniają kobiety potrzeba skrywania swego wnętrza i chęć zyskania szacunku. (...) Wcześniej poczuła, że nie sposób wyrzec się przyjemności nie popadając w najczarniejszą nudę, ale też że kobieta nie może oddawać się im otwarcie, jeśli nie chce się narazić na wstyd i niebezpieczeństwa, które zawsze zaprawiają uciechy goryczą. Hołdując kłamstwu od najwcześniejszej młodości, starała się nie tyle naprawić występne skłonności swego serca, ile przysłonić je pozorami najsurowszej cnoty” (S, s. 89).

Crébillon w baśni moralnej prezentuje wschodnie, niezwykle przedsiębiorcze i sprytne kokietki, które do perfekcji opanowały sztukę uwodzenia⁹⁵. Ich wspólnym i charakterystycznym rysem jest seksualna swoboda, choć motywacje towarzyszące usankcjon-

⁹⁵ Beckford w swojej opowieści arabskiej ukazuje piękną Nur en-Nahar najpierw jako narzeczoną Gulszenruza i jednocześnie ofiarę lubieżnego i podstępного kalifa, a następnie jako zdemoralizowaną istotę godną towarzystwa Watheka. Opis ich wzajemnego pożądania nie pozostawia żadnych wątpliwości co do charakteru córki Fahr ed-Dina, oddającej się zmysłowej rozkoszy z wielką przyjemnością: „(...) nocą kochankowie ci kąpali się razem w wielkim basenie z czarnego marmuru, który cudownie biel skóry Nur en-Nahar podkreślał” (W, s. 74).

nowaniu wybranej drogi życiowej są rzeczywiście różne. Niewierne kobiety oddają się z wielką pasją uciechom na sofie, kierowane cielesnymi pragnieniami, żądzami, nad którymi nie potrafią zapanować. Taki *modus vivendi* jest także hedonistyczną formą spędzania przez nie czasu, jest sposobem na igranie z moralnością oraz rodzajem niewieściej rywalizacji o palmę pierwszeństwa w libertyńskiej konkurencji. Traktując mężczyzn instrumentalnie, jako kolejne trofea w swojej kolekcji, stają w szranki, rywalizują między sobą o status najbardziej pożądanej istoty, dowartościowując się w ten niecodzienny i niemoralny sposób. Jeszcze inne kobiety pokroju Aminy, niezbyt zamożne, a rozmiłowane w sybarytyzmie, „poświęcają się” dla fortuny, korzystając przy tym z „cennych” rad udzielanych przez własną matkę.

Także Balladynie, bohaterce romantycznego dramatu Słowackiego, nie da się przypisać cnoty wierności, zdradza ona przecież Alinę, Grabca, Kirkora, matkę, Pustelnika, Kostryna, negując jednocześnie porządek moralny. O ile jednak o niewierności postaci wykreowanych przez Crébillona i Beckforda można mówić w kategoriach hedonistyczno-libertyńskich, zaprezentowanych w orientalnej otoczkce, to starsza córka Wdowy nie ma nic wspólnego z rozwiązłością. Ulega ona raczej pragnieniu totalnej wolności oraz żądzy władzy, a stopniowe poddawanie się przez nią złu dokonuje się najczęściej w przestrzeni lasu. To właśnie w tym miejscu Balladyna popełnia pierwszą zbrodnię, zabijając też siebie „wczorajszą” i wkracza na krętą drogę łańcuszka mordów. Kolejne wykroczenia przeciwko piątemu przykazaniu Dekalogu związane są z przestrzenią nadgoplańskiego boru, gdzie swoje życie kończy Pustelnik, powieszony z rozkazu Kostryna i na wyraźne życzenie siostry Aliny. Gralon ginie wprawdzie w sali zamkowej, ale decyzja o jego śmierci zapada po tym, jak zdaje on Balladynie relację ze swojej bytności w lesie, w towarzystwie Kirkora, w chacie starca. Grabiec pada z ręki krwawej pani, bowiem zna jej skrywaną tajemnicę dotyczącą leśnych zawodów w malinobranii. Jest też, na swoje nieszczęście, posiadaczem korony, której tak bardzo pragnie tytułowa bohaterka dzieła Słowackiego. Kostryn natomiast zostaje przez kochankę otruty za pomocą rożka ludomoru, przyniesionego z ciemnego boru przez starą czarownicę.

Balladyna – zabójczyni zdradza tak naprawdę każdą osobę, z którą ma do czynienia: i najbliższą (matkę, siostrę, kochanka w osobie Grabca, męża), i obcą (Pustelnika, Gralona, Kostryna). Jest typem niewiernej kobiety, na której nie można polegać, kobiety niezdolnej do empatii, niezainteresowanej drugim człowiekiem, zapatrzonej we własne pragnienia

i wygórowane ambicje. Pograżona w immanencji, niczym Stirnerowska egoistyczna jednostka, zawiesza porządek moralny, odrzuca prawa Boskie⁹⁶.

Pomimo immoralizmu, który śmiało można starszej córce Wdowy przypisać, góruje ona nad niewiernymi niewiastami ukazanymi w *Sofie* i *Watheku*. Fatma, Amina, Zulika czy Nur en-Nahar są przewidywalne, płaskie w swoich oczekiwaniach, tak naprawdę niezdolne do głębszej refleksji, skrajnie biologiczne, prymitywne w żądzach. Tę ich cielesność autorzy eksponują poprzez kontrast z otoczeniem, w którym rozwiążte panie przebywają, z naturalnym pięknem egzotycznej natury czy orientalnych wnętrz⁹⁷. Przyroda mieniąca się różnorodnością barw, zapachów, dźwięków, tak charakterystyczna dla Roknabad, gości przecież cesarski orszak z opętanym przez diabelskie moce Wathekiem i jego młodocianą towarzyszką. Oboje, przechadzając się po tej pięknej dolinie, profanują ją swoim zachowaniem i opowiadaniem „swawolnych historyjek” (W, s. 85). Niezdolni do pięknych wzruszeń, estetycznych przeżyć, mimo to ukazywani w baśniowej orientalnej scenarii, tworzą dysonans zakłócający naturalny porządek. A Beckford w ten sposób, poprzez ironiczny ton, kpi też z „przesądu, surowej świątobliwości, namaszczonej powagi i dogmatycznych wierzeń”⁹⁸.

Również bogato zdobione wnętrza pałaców w Agrze skupiają, jak w soczewce, brydotę moralną niewiernych kobiet, tak naprawdę zainteresowanych jedynym meblem – sofą⁹⁹. To na niej koncentrują one swoją uwagę, cała reszta wyposażenia ma znaczenie tylko i wyłącznie ze względu na hedonistyczne oraz sybarytniczne przyzwyczajenia wiarołomnych pań.

⁹⁶ Max Stirner w *Jedynym i jego własności* prezentuje sylwetkę egoistycznej jednostki, która wychodzi z założenia, że jej potrzeby i aspiracje są najważniejsze. Tytułowy Jedyny, dążąc do zrealizowania postawionych sobie celów, nie liczy się z drugim człowiekiem i traktuje go instrumentalnie. Neguje też wszelkie ograniczenia czy to społeczne, czy obyczajowe, czy religijne, które stanowią przeszkodę w procesie autoafirmacji.

⁹⁷ „Wiosna była tam w całej swej pełni, a dziwaczne gałęzie drzew migdałowych odcinały się na лазurze skrzącego się nieba. Ziemia usłana hiacyntami i żonkilami wydzielala słodki zapach; tysiące pszczoł i prawie tyle samo fakirów miało tam swoją siedzibę. Widać było ustawione na przemian w rzędzie nad brzegami strumienia ule i kapliczki, których czystość i biel podkreślone były brunatną zielenią wysokich cyprysów. Nabożni samotnicy zabawiali się uprawianiem małych ogródków, pełnych owoców, a przede wszystkim melonów muszkatelowych, najlepszych w całej Persji” (W, s. 84).

⁹⁸ Z. Sinko, *Postłowie do: Wathek*, dz. cyt., s. 104.

⁹⁹ „Najpierw wypróbowała mnie ze starannością, z której mogłem wnosić, iż nie zamierza bynajmniej robić ze mnie mebla od parady” (S, s.84); „Co powiedziawszy, usiadł na mnie i, przyciągając ją brutalnie, pozwolił sobie na wszelkie poufałości, jak zapragnął” (S, s.105); „Co rzekłszy, poprowadził ją do buduaru, w którym *byłem*, zaś czcigodna matka Aminy, do tej chwili im towarzysząca, usunęła się i zamknęła drzwi” (S, s.110); „Widząc jej zachowanie, gdy wchodziła do saloniku, w którym się znajdowałem, można było sądzić, iż sama jest zdziwiona tym, co czyni. Mówiła drżącym głosem do niewolnika, który ją wprowadzał, i nie śmiać podnieść wzroku, usiadła na mnie zadumana, lecz tyle w niej było czułego rozmarzenia, że bez trudu odgadłem, jakie uczucie ją przepełniało” [S, s.176; podkr. – E.Ś.]

Frywolne damy ukazane w baśni moralnej Crébillona, tak jak Nur en-Nahar w *Watheku*, nie są zdolne do zachwytu nad otaczającym ich orientalnym pięknem układów architektonicznych, nad misternie wykonanymi meblami. Egzotyczna oprawa, w jakiej wiarołomne kobiety funkcjonują, ma schlebiać jedynie ich próżności. W baśniowej orientalno-satyrycznej konwencji, której liczne anachronizmy dodają tylko splendoru, prezentuje autor *Sofy* estetykę rokoka, zwracając uwagę na miniaturyzację życiowej przestrzeni, na królestwo bibelotu – porcelanowe figurki, tabakiery z chińskimi akcentami¹⁰⁰. Ta heterogeniczność sprawia, że czytelnik doskonale wyczuwa prawdziwe intencje Crébillona, tworzącego wariację artystyczną na temat wschodni, a jednak w ścisłej korelacji z osiemnastowiecznym libertynizmem.

Słowacki, w przeciwieństwie do autorów libertyńskich opowieści, nie prezentuje zdradzieckiej Balladyny w przestrzeni orientalnej, która zazwyczaj odsyła do erotycznych konotacji, bo też siostra Aliny nie jest zainteresowana cielesnymi uciechami dla nich samych. Jej spotkania z Grabcem są skutkiem splinu, jakiego doświadcza egzystując w więksim, zamkniętym kręgu codziennych spraw. Kreacja literacka wiarołomnej żony Kirkora kojarzona jest z ponurymi salami zamkowymi i krętymi schodami prowadzącymi na wieżę, a nie z jasnymi wnętrzami w aranżacji wschodniej; z ciemnym nadgoplańskim borem, a nie z rozpościerającą się w słońcu doliną pokrytą kobiercem kwiatów.

Symbolika lasu ogniskuje się wokół kilku płaszczyzn znaczeniowych. Jedną z nich jest ciemność rozumiana w kategoriach etyczno – poznawczych, ewokująca niebezpieczeństwo, grzech, zło i śmierć. Z ciemnością wiąże się także przestrzeń labiryntu, sugerująca błądzenie, zagubienie, pułapkę¹⁰¹. I taki niezbyt malowniczy pod względem kolorystycznym krajobraz towarzyszy Balladynie wychodzącej na spotkanie z synem organisty, Balladynie zbierającej maliny, podążającej do chatki Pustelnika czy wchodzącej na wieżę. Nie orientalny anturaż, a nadgoplański bór wtóruje jej kobiecej aktywności, jest metaforą jej bytu wewnętrznego¹⁰².

Tytułowa bohaterka dramatu nadgoplańskiego, mimo „czarnego serca”, mimo sprzeniewierzenia się prawom Boskim, mimo zbrodniczości nie może być zestawiana z Fatmą, Zuliką, Aminą bądź Nur en-Nahar – niewiernymi, rozwiązłymi i ubogimi pod względem psychologicznym małymi hipokrytkami. Balladyna wie, że przekracza normy moralne

¹⁰⁰ Zob. A. Siemek, dz. cyt., s. 25-26.

¹⁰¹ Zob. D. Sołowiej, *Symbolika lasu, puszczy, gaju, matecznika i łowów w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Biesiada. Czasopismo internetowe Zakładu Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW”, XII 2003; J.E. Cirlot, dz. cyt., s.221-222.

¹⁰² Por. M. Bizior, *Pułapka bezkarności zła w „Balladynie”*, w: tejże, *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s.124-127.

obowiązujące w świecie i ostatecznie przyznaje się do winy nie przed ludźmi, a przed Bogiem, którego istnienie na jakiś czas zawiesiła. Siostra Aliny tuż przed śmiercią pojęła, że sąd ziemski przeobraził się w sąd Boski. Natomiast bohaterki osiemnastowiecznych liberyńskich powieści naigrywają się z norm etycznych, kpią sobie z prawości, czystości moralnej, w rozwiązłości i obłudzie widzą sens swojego życia¹⁰³. Nawet sam moment śmierci, wszakże Fatma i Nur en-Nahar umierają dla świata, potwierdza ich duchową pustkę. Niewierna żona mieszkańca Agry przyłapaną z kochankiem in flagranti, ginie wraz z lubieżnym braminem z ręki męża. Ukochana Watheka, pomimo ostatniej szansy, jaką otrzymała od Mahometa za pośrednictwem dobrych duchów, decyduje się na kontynuowanie podróży w towarzystwie próżnego i pysznego kalifa do podziemnego pałacu. Ekscytuje ją wizja komnat pełnych skarbów oraz władza nad duchami nieczystymi: „Wydawało jej się, że jest już potężniejsza niż Balkis, i wyobrażała sobie, że widzi Duchy ukorzone przed podestem swego tronu” (S, s. 88-89).

Tak jak *Balladyna* w chwili śmierci wyrasta na postać tragiczną, tak Nur en-Nahar, którą pochłaniają piekielne wyziewy, można jedynie przypisać etykietkę zdemoralizowanej i – w swojej głupocie – żalostnej istoty.

III.1.3.5. Przemiana

Motyw przemiany wpisany w *Sofę*, *Watheka* i *Balladynę* koreluje z motywem sił nadprzyrodzonych, z bohaterami reprezentującymi świat feeryczny, który uruchamia łańcuszek cudownych zdarzeń i odsyła do przestrzeni zła. Wszystkie trzy teksty łączy też baśniowa konwencja stanowiąca ramy, w jakich dokonuje się metamorfoza. W tekście Beckforda i Crébillona motyw ten dodatkowo współgra z orientalną dekoracją obyczajową i kulturową, dramat nadgoplański natomiast jest sam w sobie jedną wielką przemianą, składającą współczesnego Słowackiemu bibliofila do modyfikacji czytelniczych upodobań i przyzwyczajzeń.

W Crébillonowskiej powieści głównym rekwizytem, podniesionym do rangi bohatera, jest tytułowa sofa uczestnicząca we wszystkich zdarzeniach, będąca niemym świadkiem intymnych zdarzeń. Amanzej – człowiek staje się wskutek konwersji, za którą stoi sam Brahma, otomaną. Hinduski bóg w ten sposób karze duszę narratora za grzechy, pozostawia – na szczęście – emirowi możliwość powrotu do ludzkiej postaci pod jednym warun-

¹⁰³ Zob. J. Reychman, *Orientalizm w kulturze polskiego oświecenia*, Warszawa 1964.

kiem: „gdy dwie osoby różnej płci ofiarują sobie wzajem (...) kwiaty swojej niewinności” (S, s. 81) na sofie właśnie. Zanim dojdzie do uwolnienia duszy Amanzeja, sułtan, sułtanka, wezyr i inni dworzanie wysłuchają niezwykle wyrafinowanych pod względem językowym opowieści o azjatyckiej zmysłowości, pożądlivosti i obłudzie, rozgrywających się w eleganckich wschodnich wnętrzach.

Motyw przemiany w *Watheku* funkcjonuje na dwóch płaszczyznach: cudownej i moralnej. Ta pierwsza pokazuje baśniowe metamorfozy, które wpisują się w prawa świata feerycznego: cudzoziemiec zmieniający się w kłębek poruszający się z dużą szybkością, porywający po drodze ludzi, Hindus serwujący czerwony likier magiczny, który uwalnia kalifa od mąk pragnienia, szabla, na której widnieją napisy przeobrażające się z każdym dniem w inny układ liter. Ta druga wskazuje na metamorfozę syna Karatis, który ewoluuje od lubieżnika rozkochanego w zmysłowej rozkoszy do mieszkańca podziemnego świata pogrążonego w „tłumie przeklętym” (S, s. 99), błądzącego w Iblisowym pałacu, skazanego na nieskończoność udręki.

Kreacja *Watheka* obrazuje spektakularny upadek kalifa, człowieka cieszącego się szacunkiem i życzliwością poddanych, prowadzącego wygodne życie w orientalnej krainie zbytków. Przemiana syna Karatis w moralnego potwora wiąże się z jego pogardą dla siedmiu grzechów głównych, o których traktuje doktryna Kościoła katolickiego¹⁰⁴. Pyszny władca każe wznieść wieżę, która ma go wynieść ponad sprawy ziemskie i wtajemniczyć w arkana rzeczywistości nadprzyrodzonej, Boskiej. Chciwość prowadzi pana Samarry do pragnienia zaszczytów, bogactw oraz nieograniczonej władzy i ostatecznie do zaprzędania duszy szatanowi. Z nieumiarkowania w jedzeniu i picu kalif słynie na swoim dworze, co oddają satyryczne opisy przedstawiające władcę pochłaniającego kilogramy pożywienia, hektolitry napojów, a mimo to odczuwającego permanentny niedosyt. Gniew wysłał syn Mutasyima z mlekiem matki, podobnie do niej reaguje bardzo emocjonalnie na najmniejsze niepowodzenie, jego wzburzeniu towarzyszy najczęściej agresja słowna i fizyczna¹⁰⁵. A lenistwo, którym się kalif chlubi, jest pochodną stylu życia zdominowanego przez orientalną ociężałość.

¹⁰⁴ *Sofa* jest osiemnastowieczną baśnią moralną wymierzoną w libertyńską francuską społeczność katolicką, obłudną, tak naprawdę przeżywającą kryzys wartości – zob. A. Siemek, dz. cyt., s. 23-24.

¹⁰⁵ „Oblicze władcy było łagodne i majestatyczne; ale kiedy był w gniewie, jedno oko stawało się tak straszliwe, że nie można było znieść jego spojrzenia” (W, s. 5); „Wówczas *Wathek* nie mógł się pohamować: jednym kopnięciem zrzucił go z podnóża tronu, rusza za nim i bije go z szybkością, która *Dywan* cały zachęca, żeby go naśladować” (W, s. 18); „Na te słowa *Wathek* głowę podnosi i widzi cudzoziemca, powód udręki tyłu. Gniew rozpala jego serce i wykrzykuje: - A ty, gjaurze przeklęty! Czego tu szukać przychodzisz?” (W, s. 14); [podkr. – E.S.].

Cudowne i groteskowe metamorfozy, będące jednymi z komponentów świata przedstawionego *Balladyny*, wpisują się w baśniową logikę dramatu. Słowacki prezentuje przemianę Grabca w płaczącą wierzbę za sprawą zazdrosnej Goplany, która chce w ten sposób ukarać ukochanego za, w jej mniemaniu, zdradę. Królowa fali, wykorzystując swoje nadprzyrodzone zdolności, próbuje poskromić zapał kochanka Balladyny, licząc jednocześnie na skrucbę mężczyzny. W swojej naiwności wierzy w refleksyjną naturę Grabka, w jego zdolność do wyciągania wniosków i niepopelniania tych samych błędów, wreszcie w jego niezwykłą wrażliwość:

(...) Luby, gdy cię tak zobaczę,
Że będziesz płaczem na płacz odpowiadał,
To będę płakać ach! że wierzba płacze. (B, s. 67)

Piękniejszy – zdaniem Skierki – Grabiec, bo „wrośnięty” w drzewo, pokryty korą, zachował niektóre cechy ludzkie: zdolność mówienia, emocjonalnego reagowania na wydarzenia rozgrywające się w nadgoplańskiej przestrzeni. Nowy status ontologiczny nie gwarantuje mu jednak pożądanego w takiej sytuacji stanu trzeźwości. Komicznej przemianie człowieka w pijaną, „gadającą” wierzbę towarzyszy pierwiastek tragiczny, wszak kochanek Balladyny staje się świadkiem sceny zabójstwa młodszej córki Wdowy.

Groteskowa konstrukcja „karczmy polskiej”¹⁰⁶ ma swojego dalekiego protoplastę – Abu Hassana z *Historii o śpiącym obudzonym*, wchodzącej w skład cyklu baśni *Tysiąca i jednej nocy*. Hassan uspiiony z rozkazu kalifa, zostaje przebrany za sułtana i taką też rolę odgrywa. Błaznujący Grabiec, chcąc wprowadzić, jak sam mówi, „deszczową panienkę” w zakłopotanie, formułuje prośbę, której – jego zdaniem – „wiedźma” nie będzie w stanie spełnić. Pragnie być „królem dzwonekowym”, prawdziwym władcą, dlatego domaga się wszystkich królewskich rekwizytów i atrybutów, takich jak: korona, berło, jabłko, płaszcz i złote trzewiki. Goplana spełnia życzenie ukochanego, który po przebudzeniu się „wstaje z ziemi jako król dzwonekowy” (B, s. 137).

Grabiec – figlarz wybornie bawi się swoją nową rolą, zwłaszcza w scenie uczty na zamku Kirkora, kiedy próbuje zdemaskować Balladynę – zbrodniarkę, usiłującą zatrzeć ślady swojego chłopskiego pochodzenia, sam pozostając nierozpoznanym. Ta zabawa jednak nie ma szczęśliwego, baśniowego zakończenia: karciany król dzwonekowy, właściciel prawdziwej korony Popielów, ginie z ręki żony Kirkora.

¹⁰⁶ Tak nazywa Grabca Zygmunt Krasiński, autor zachwycony *Balladyną* Słowackiego. Zob. Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 138: „Któż w Grabcu nie pozna karczmy polskiej, żywej, chodzącej po świecie pod żywą postacią?”.

O motywie cudownej i zarazem groteskowej przemiany w tragedii nadgoplańskiej można mówić za sprawą samej Goplany i jej leśnej świty – Skierki i Chochlika. Królowa Gopła jest autorką i reżyserką fabularnych sytuacji dramatycznych zogniskowanych wokół metamorfoz różnego rodzaju. Pani natury ma wpływ na wygląd lasu, który zmienia oblicze w zależności od jej nastroju: raz jest świetlisty, tęczy, spowity kwiecistym kobiercem, tętni życiem ptaków, drzew, mrówek, rozbrzmiewa wonią. Innym razem – pokryty ciemnością, złowrogi, chaotyczny, jakby w stanie rozkładu.

Sylfy będące na usługach Goplany także zmieniają swoją postać w zależności od jej oczekiwań, kaprysów czy żądań. Skierka, niewidoczny dla otoczenia, podstępem prowadzi Kirkora do wdowiej chaty, gdzie rycerz usłyszy rozkoszną symfonię oraz poczuje zmysłowe zapachy. Chochlik natomiast, blakając Grabca po lesie, przybiera postacię czarnego kota i psa, stając się w oczach ukochanego królowej Gopła duchem nieczystym, szatanem.

Sofę, *Watheka* i *Balladynę* łączy motyw przemiany, który inicjują i reżyserują przedstawiciele świata nadprzyrodzonego: w dziele Crébillona Brahma, w opowieści arabskiej Iblis, w tragedii nadgoplańskiej pani natury. W tekstach tych metamorfoza wiąże się z zagadnieniem zła, z upadkiem moralnym człowieka, ale też – ostatecznie – z ocaleniem systemu aksjologicznego. Transformacja dokonuje się w baśniowej czasoprzestrzeni, co dodatkowo konsoliduje dramat dziewiętnastowieczny z utworami osiemnastowiecznymi, choć *Sofa* i *Wathek* to literackie baśnie w typie orientalnym. Natomiast w dramacie Słowackiego elementy wschodniej baśniowości ujawniają się raczej tylko per analogiam. Poeta tworzący dzieło, którego znakiem rozpoznawczym jest heterogeniczność estetyczno-genologiczna, inkrustuje je także kilkoma akcentami orientalnymi.

III.2. Fantastyka

Fantastyka, będąca istotnym budulcem i jednocześnie spoiwem nadgoplańskiej tragedii, odsłania przed czytelnikiem „wietrzne i różnobarwne obłoki” (*B*, s.6), świat artystycznej wyobraźni poety podważającego obowiązującą w polskim romantyzmie patriotyczną formę dramatu oraz kanony wykluczające strategię chaosu i estetycznego pluralizmu. Twórca dzieła, czyniąc fantastyczną materię osi, na której utwór jest kompozycyjnie i fabularnie osadzony¹⁰⁷, rozwija akt mowy fantastycznej w zakresie retoryki, uzupełniając go serią amplifikacji, takich jak: narratywizacja, stopniowanie lub co najmniej nieodwra-

¹⁰⁷ W. Szturc słusznie zauważa, że zasadą kompozycyjną *Balladyny* jest ariostyczne splątanie rzeczywistości świata przedstawionego. Jednym z komponentów decydujących o tym „splątaniu” jest fantastyka.

calność zjawiska nadprzyrodzonego, proliferacja tematyczna oraz przedstawianie słowne eksploatujące¹⁰⁸. Słowacki, świadomy tego, że fantastyczny świat przedstawiony nie ma egzystencji poza językiem, pochyla się nad mową pozwalającą uchwycić nadnaturalność, fantastyczność, cudowność¹⁰⁹. Inkrustując swój tekst zjawiskami typu *surnaturel*¹¹⁰, zongluje samym pojęciem „phantastikon”, zwracając uwagę na jego elastyczność, wieloaspektowość, wielowymiarowość oraz semantyczną pojemność¹¹¹.

Fantastyka rozumiana jako właściwość świata przedstawionego funkcjonuje w *Baladynie* na płaszczyźnie strukturalnej i stylistycznej. Dualność fikcyjnego uniwersum, fantastyczne rekwizyty oraz fantastyczne motywy to literackie komponenty, które Juliusz Słowacki bardzo konsekwentnie wpisuje w układ kompozycyjny swojego tekstu dramatycznego. W liście dedykacyjnym, w pięciu aktach tragedii, a nawet w *Epilogu* doszukać się można nadnaturalnego sztafażu. Motyw spotkania z duchami (widma) oraz pioruna, cudowny rekwizyt i dychotomiczny status obrazowanej rzeczywistości prowokują czytelnika

¹⁰⁸ Zapożyczam się u Tzvetana Todorova, za którym wymieniam cztery elementy konstytuujące akt mowy fantastycznej. Zob. T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 319-321, przeł. A. Labuda.

¹⁰⁹ Fantastyka jest jednym z wielu terminów literackich trudnych do zdefiniowania ze względu na jego niejednoznaczność i szeroki zakres semantyczny. Rozumiana jest jako *surnaturel*, ale też jako świat wyobraźni, u którego źródle leży fantazja. Niektórzy badacze wymiennie używają pojęć „fantastyka”, „fantastyczność” oraz „cudowność” ze szkodą dla samej fantastyki, bowiem nawet drobne cechy dystynktywne dookreślają barwę znaczeniową słowa, tym samym uwypuklając jego „wewnętrzna” tajemnicę. Jean Fabre podkreśla, że zakres pojęcia *surnaturel* jest bardzo obszerny, obejmuje ono i fantastykę, i cudowność. Termin „fantastyka” jest wieloznaczny – może oznaczać gatunek: „opowiadanie fantastyczne” w przeciwieństwie np. do baśni (tak używa tego terminu Caillois) lub określać pewien typ twórczości literackiej. W takim rozumieniu „fantastyka” byłaby pojęciem nadrzędnym, obejmującym zarówno opowiadania niesamowite, jak i baśń oraz science fiction. Zupełnie inaczej definiuje fantastykę Todorov, uznając ją za stan przejściowy między niesamowitością a cudownością (zob. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973 nr 5). Według Caillois, fantastyka manifestuje skandal, wtargnięcie niezwykłego do świata rzeczywistego, natomiast świat baśniowy łączy się z rzeczywistym, nie naruszając w niczym jego ładu i nie niszcząc jego spójności. Autor *Od baśni do science fiction* łączy fantastykę z przerażeniem, trwogą, z „grą ze strachem”, cudowność zaś z baśnią (zob. R. Callois, *Od baśni do science fiction*, w: tegoż *Odpowiedzialność i styl: eseje*, Warszawa 1967, s. 31-37). Todorov, z kolei, kładzie nacisk na kategorię „wahania”, sytuując fantastykę pośrodku niesamowitości i cudowności. Marcel Schneider natomiast twierdzi, że wystarczy wierzyć w istnienie niewidzialnych światów, które doprowadzają do „pęknięcia” w doświadczeniu codzienności. Niezależnie od wielości definicji w każdej z nich eksponowany jest dualizm: realizm – nadnaturalność, wywołująca niepokój przed nieokreślonym i akcentujący rozdzielenie świata fantastycznego.

¹¹⁰ O nadnaturalności teoretycy piszą w opozycji do tego, co empiryczne. Za Caillois można powtórzyć, że realizm jest konieczny do zaprezentowania poczucia zerwania, uszkodzenia spowodowanego wtargnięciem świata niesamowitości do tego tradycyjnego, mimetycznego. Małgorzata Niziołek, która w *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej* przywołuje różne definicje tego pojęcia, stwierdza, że *Surnaturel* obejmuje: fantastykę, cudowność, science fiction, fantasy i magię. Badaczka eksponuje też relację zachodzącą między Nadnaturalnością a cudownością i fantastyką: „Merveilleux akceptuje *Surnaturel*, nie stawia pytań, co do natury prezentowanej rzeczywistości. Fantastyka nie jest w stanie zaakceptować tej nadnaturalności (...). Fantastyka opisuje świat, który nie jest i być nie może” – M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, s. 277.

¹¹¹ Zob. w kontekście fantastyki: W. Kalinowski, *Hypnos fiction*, dz. cyt., s. 73-85.

nika do odrzucenia mimetycznego sposobu tworzenia na rzecz percepcji w duchu fantastyki oraz kreacyjno-fantazyjnej kalejdoskopowości.

III.2.1. Fantastyka baśniowa i demonologiczna

III.2.1.1. Motyw widma i pioruna

Akt mowy fantastycznej ma swój początek w przedmowie ujętej w formie listu dedykowanego Zygmuntowi Krasińskiemu. Apolog odsłania świadomość Słowackiego, jego wizję artystyczno-estetyczną, jakże odmienną od uznanego i akceptowanego modelu polskiej sztuki romantycznej. Poeta ma odwagę kreować „fantastyczną legendę” (B, s. 5) o Polsce, zachowując jednocześnie dystans do mitu początku oraz legendarnej wizji dziejów. W słowach skierowanych do autora *Irydiona*, choć przede wszystkim do potencjalnego czytelnika¹¹², można doszukać się Austinowskiej funkcji illokucyjnej¹¹³, zorientowanej na działanie, na odsłonięcie zindywidualizowanej płaszczyzny bycia sobą, zwanej narracją siebie¹¹⁴. Natomiast narratywizacja, czyli rodzaj strategii czytelniczej polegającej na „naturalizacji” tekstów za pomocą chociażby „powiastki o falach i harfiarzu” (B, s. 3) oraz na wykorzystaniu doświadczenia życiowego¹¹⁵ bądź świadomości narratora-poety-ironisty dodatkowo oświetla ową fantastyczną strategię romantycznego twórcy¹¹⁶.

¹¹² Maria Kalinowska odczytuje przedmowy dedykacyjne do *Balladyny* i *Lilli Wenedy* jako „wyznaczenie przez ich autora kontekstów lekturowych dla obu dramatów, to wkroczenie w przestrzeń dialogu, otwarcie tej przestrzeni” – M. Kalinowska, *Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, w: tejsze, *Los Miłość Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 91.

¹¹³ Akt illokucyjny to jeden z trzech rodzajów mowy (akt lokucyjny, akt perlokucyjny) wyróżnionych przez Austina. Aspekt lokucyjny aktu mowy polega na wypowiedzeniu samego komunikatu. Illokucja określa intencję, z jaką został dany komunikat wypowiedziany, dlatego w akcie illokucyjnym istotna jest osoba nadawcy komunikatu. Aspekt perlokucyjny z kolei to efekt wywołany komunikatem (wpływ na emocje, myśli czy zachowania odbiorcy komunikatu).

¹¹⁴ Zob. M. Pieniążek, *Dlaczego dotrzymujemy umów? Zasada „pakta sunt servanda” w świetle filozofii Paula Ricoeura*, w: *Teoria prawa między nowoczesnością a ponowoczesnością*, red. A. Samonek, Kraków 2013, s. 257-258.

¹¹⁵ „Bo choć róże rosnące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy, to jednak jaśniej mi je oświecił ów duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Koloseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła” (B, s. 5) – Słowacki odwołuje się do swojego spotkania z Krasińskim w Rzymie, ale jednocześnie podkreśla wielką rolę świata poetyckiego, kreowanego na podstawie życiowych doświadczeń, inspirujących do tworzenia alternatywnego uniwersum.

¹¹⁶ Jedną z funkcji narratywizacji jest opowiadanie przed akcją i po niej, co Słowacki konsekwentnie realizuje za pomocą ramy kompozycyjnej, czyli apologu i *Epilogu*. W liście dedykacyjnym poeta prezentuje przecież głównych bohaterów tragedii zarówno tych ze świata realistycznego, jak i fantastycznego, zwięźle wspomina o fabule i jej zakończeniu. Informuje jednocześnie o swojej strategii pisarskiej, metaforycznie ujmując ją w „lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki”. W *Epilogu* natomiast już jawnie demaskuje teatralność dzieła, wprowadzając na scenę Publiczność, tym samym nadając mu charakter perlokucyjny.

Do kategorii widma¹¹⁷, tak charakterystycznej dla romantyzmu, Słowacki odwołuje się już w liście dedykacyjnym, pisząc o „duchach”, „cieniach”, „ludziach niebytych” (B, s. 4) wychodzących „ze mgły przedstworzenia” (B, s. 4), o „śpiących w grobie” (B, s. 3) historykach i kronikarzach, o „powietrznej” Goplanie oraz harfiarzu-śpiewaku, który „otwiera kwiaty” i „gwiazdy zapala”. Wyodrębnia w ten sposób trzy rodzaje nadnaturalnych kreacji: widmo narodowe, Goplanę i sylfy jako postaci fantastyczne oraz widmo kreatora-ironisty niepodzielnie panującego nad stworzonym przez siebie fikcyjnym światem.

Ariostyczna parada widm w artystycznym wydaniu krzemienieckiego poety prezentuje się niezwykle ciekawie, zważywszy na to, że autor *Balladyny* pozwala wydobyć z tekstu niektóre złoza fantastyki i fantastyczności¹¹⁸. Wyprowadza z komnat zamkowych widma, duchy, cienie, przyozdabia je „tysiącami anachronizmów”, a figurą „śpiących w grobie historyków i kronikarzy” prowokuje do refleksji nad rolą poezji w życiu duchowym narodu. Stwarza sytuację konfliktową, konfrontując kronikarski przekaz z poetycką wizją przeszłości: „(...) ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie” (B, s. 5).

Słowacki podkreślając rolę twórczej imaginacji, powołującej do istnienia obrazy z „bajecznych dziejów”, akcentuje ich prymat nad dziełami historiograficznymi. W apolożu przywołuje, znane mu z doświadczenia podróży, porośnięte różami ruiny zamku Nerona i zestawia je z poetycką wizją zaprezentowaną w *Irydionie* Zygmunta Krasińskiego. Tym samym rozszerza „możliwość poznawania przeszłości poza dyscypliną historyczną. Poezja miała – w jego ujęciu – moc konstytuowania obrazu dawności, który *lepiej oświeca mury*”¹¹⁹.

Widmo historii narodowej zamknięte w dawnym piśmiennictwie historiograficznym uosabiają: Kirkor zaprezentowany dość ironicznie w liście dedykacyjnym jako „naprawiacz wszelkiego bezprawia” (B, s. 3) oraz „narodu dziejopis” (B, s. 229), czyli Wawel – bohater *Epilogu*. Młody hrabia, zgodnie z polskimi wyobrażeniami o dawnych dziejach, porusza się w lasach nad Gopłem w okolicy Gniezna. Jest bohaterski, odważny, zdolny do poświęceń na rzecz kraju, prawdziwego króla i korony polskiej. Ginie, jak na romantycznego patriotę przystało, w obronie wzniosłej idei. Zabija samozwańczego króla Popiela IV,

¹¹⁷ Zob. S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), 135-157; A. Kowalczykova, *Zaświaty*, w: tejsze, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, dz. cyt., s. 415-440.

¹¹⁸ Fantastyczność rozumiana jako kategoria odbioru implikująca subiektywne skutki procesu semiotyzacji tekstu. Takie spojrzenie uzasadnia wyodrębnione w tej dysertacji rodzaje widm: narodowe i poety kreatora-ironisty.

¹¹⁹ A. Kurska, „*Balladyna*”, czyli o próbie karnawalizacji literatury romantycznej, „Folia Litteraria Polonica” 1(27) 2015, s. 62.

ale nie odnosi zwycięstwa. Sam rozstaje się z życiem „pod murami Gnezna” (*B*, s. 195), wcześniej dowiedziawszy się o haniebnej śmierci Popiela III, który po ponad dwudziestu latach leśnej tułaczki zostaje zamordowany z rozkazu krwawej Balladyny. A jego śmierć – wbrew szlachetnym intencjom bohaterskiego „pana czterowieżowego” (*B*, s. 10) – przybliża tytułową bohaterkę dramatu do godności królewskiej.

Taka kreacja rycerskiego Kirkora wpisuje się w konwencję narodowo-patriotycznego paradygmatu literatury romantycznej, sankcjonuje zastaną legendarną wizję dziejów¹²⁰, z którą Słowacki wchodzi w polemikę, zwracając uwagę na widmową strukturę mitu początku¹²¹. Posługując się ariostyczną formą, portretuje męża Balladyny w świetle estetycznej mozaiki. I tym sposobem postać Kirkora traci jednowymiarowość: z jednej strony prezentuje się on jako heros, uosobienie dzielności, męstwa i szlachetności, z drugiej jako naiwny, a nawet śmieszny młody mężczyzna zdający się na los w wyborze żony, ostatecznie ponoszący klęskę. Jest średniowiecznym rycerzem „ze skrzydłami orlimi” (*B*, s. 9) na barkach i królewiczem z bajki podróżującym złotą karetą w poszukiwaniu kandydatki na idealną żonę. „Niezwykła wprost różnorodność i dynamiczność języków z uprzywilejowaniem romantycznego – rozłamanego ironicznie (...) – uzmysławia, jak dalece Słowacki dystansował się”¹²² wobec mitycznego początku państwa polskiego, opiewanego w tekstach kultury.

Widmowego charakteru historii dopełnia w *Epilogu* kronikarz Wawel, próbujący przypieczętować mit o czystości polskiego tronu i korony¹²³. Zapytany przez Publiczność o zakończenie dziejów królowej Balladyny, najpierw eufemizuje swoim potoczystym słowem tronowe dokonania kochanki-zabójczyni Kostryna („Królowa jak Salomon panowała mądrze / Więc musiała być mądrą, przy mądrości cnota” – *B*, s. 230), podporządkowując je

¹²⁰ Por. A. Kurska, dz. cyt., s. 63-64.

¹²¹ Juliusz Słowacki odwołuje się do legendarnej wersji początków państwa polskiego, utrwalonej w literaturze, a dodatkowo przecież „uwiarygodnionej” w kronikach Galla Anonima, Wincentego Kadłubka, Jana Długosza czy Marcina Bielskiego. Poeta, atakując preferowaną w romantyzmie wizję historii, kreuje – prowokacyjnie – własną, oczywiście, fantastyczną, bowiem powołuje w niej do istnienia Popiela IV.

¹²² A. Kurska, dz. cyt., s. 64.

¹²³ Por. „Martwa uczoność, pedantyczne poleganie na lada pozornych blichtrach, pochlebstwo względem panujących, płytka małoduszność, nie zawsze nawet będąca dobrodusznością – oto zwyczajne przymioty kronikarzy. Z dziejowym wątkiem, nawiniętym przez takich ludzi, godzi się czasem rozminąć intuicyjnym jasnowidzeniem poety. O szczegóły tu nie chodzi, chodzi jedynie o ogólne w zmyśleniach takich dziejowe i psychiczne idee. Z tej strony wolno poecie iść o lepszą z urzędową historiografią” – A. Małecki, dz. cyt., s. 309; „Scena *Epilogu* z dziejopisem Wawelem ma służyć do zasygnalizowania postawy autora wobec sposobów konstruowania historii demonstrowanych w dziełach Lelewela. Dlatego *dziejopis* Wawel posiada podobne fonetyczne nazwisko. (...) Dlatego też Wawel formułuje swe sądy o dziejach Balladyny zgodnie z tendencjami pism Lelewela. Słowacki pragnął, aby czytelnik czy widz poprzez takie aluzyjne skojarzenia mógł zbudować wniosek o polemice poety i z Lelewelem, i z tradycyjną historią; aby mógł potraktować rzeczywistość pokazaną w dramacie jako inną propozycję i inny sposób widzenia zasadniczych dziejowych tendencji kształtujących *duszę narodową*” – J. Maciejewski, dz. cyt., s. 180.

intencji panegirycznej. Następnie obmyśla słowiańską historię genealogiczną władczyni, by w końcu oddać palmę zwycięstwa demiurgowi-ironiście, który urasta do roli Widma egzystującego w dziele, zgodnie z propozycją definicji fantastyki sformułowanej przez Celestyna Skołudę¹²⁴.

Już w apologu Słowacki stwarza fantastyczne ramy dla swojej właściwej baśniowej opowieści zorganizowanej w pięciu aktach dramatu. Rozmyślnie i celowo zaprzecza doświadczeniu, rozmyślnie przedstawia tzw. struktury niemożliwe za pomocą czasowego i przestrzennego dystansu oraz niecodziennych postaci¹²⁵: „z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę”, „Doniosły mi syłfy”, „posłałem natychmiast Skierkę, aby ci na drodze wszystkie pootwierał kwiaty” [B, s. 5-6; podkr. E.Ś.].

Autor listu eksponuje w nim znaczenie „instynktu poetycznego” (B, s. 3), tego Boskiego daru, który pozwala artyście tworzyć nowe światy za pomocą bogactwa obrazów i metafor, zapowiada również swoją obecność pankreatora w „wieńcu myśli”. Można powiedzieć, że widmo poety tak naprawdę patronuje wszystkim aktom *Balladyny*, dzieła manifestującego twórczą wolność Słowackiego, otwierającego „przestrzeń dla humoru, żartu, zabawy, parodii, pastiszu, groteski i literackich gier”¹²⁶. „Ariostyczny uśmiech”, który tak bardzo oburzył pierwszych krytyków „niby tragedii”, także potwierdza „fantastyczność” zamysłu krzemienieckiego sztukmistrza słowa. Sztukmistrza tylko pozornie znikającego z pola widzenia wraz z pojawieniem się Kirkora w nadgoplańskiej scenerii. Widmo poety, tego z listu dedykacyjnego, unosi się przecież nad teatralną sceną dramatu wykraczającego estetycznie poza wiek XIX.

„Autor niniejszej sztuki” (B, s. 231) ujawnia swoją obecność po raz kolejny w *Epilogu*, choć Leszek Libera widzi go też w tekście dramatu, ukrytego za jednym z bohaterów – za osobą Filona.¹²⁷ Tak finezyjnie zakamuflowany Słowacki zanurza się „jakby w wir wymyślonej przez siebie historii teatralnej”¹²⁸, co potwierdza jego widmową bytność w całej sztuce. Odważna teza Libery znajduje swoje uzasadnienie w tekście *Balladyny*, a zwłaszcza w *Epilogu*. Pasterz „fantastycznie we wstążki i kwiaty ubrany” (B, s. 20) nie

¹²⁴ „Fantastyka na terenie literatury jest to fikcja, przedstawiona w kategoriach emocjonalnych, która dąży do niezwykłości, niecodzienności, dziwności i wybiega poza rzeczywistość empiryczną. Fantastyka może się kontaktować z cudownością, z niesamowitością i groteską” – C. Skołuda, *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, z. 3, s.189; [podkr. – E. Ś.].

¹²⁵ Zob. Z. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 14. Zgorzelski przywołuje różne definicje fantastyki, również tę sformułowaną przez R. B. Schmerl.

¹²⁶ A. Kurska, dz. cyt., s. 69.

¹²⁷ L. Libera, dz. cyt., s. 10.

¹²⁸ Tamże, s. 17. Libera dostrzega wyraźne parantele między Filonem a Słowackim: „Filon wchodzi na scenę pięknie ozdobiony wstążkami. Otóż podobnie ustrojony wędrował Słowacki w czasie wyprawy alpejskiej, a po powrocie z niej zaczął pisać *Balladynę* (tamże, s. 17).

umiera, nie ginie, mimo że większość bohaterów tragedii ponosi śmierć – z polecenia poety oczywiście. Piorun symbolizujący twórczą siłę, Boską moc tworzenia i niszczenia, moc Boga jako Demiurga¹²⁹, omija go. Omija również „tego, co w laurach chodzi” (*B*, s. 231), bowiem i kwiaty, i wawrzyn mają tę właściwość, że wskazują na bliskość z literaturą i nie sprowadzają na osobnika nimi ozdobionego żadnych piorunów¹³⁰.

Motyw błyskawic, zasygnalizowany w przedmowie, wprowadzony na scenę w akcie IV, towarzyszyć będzie bohaterom dzieła aż do *Epilogu*. Jako element pejzażu, szekspirowska afiliacja, symboliczny znak ocalonego ładu, zdemaskowany zostanie pod koniec utworu, kiedy Słowacki jednym gestem unicestwi powagę i iluzję teatru. Blask pioruna „roztworzy mgłę dziejów przeszłości” (*B*, s. 4), czyli ośmieszy oficjalną historiografię, obnaży powagę narodowo-patriotycznej narracji, ukáže jednostronność, a tym samym szkodliwość preferowanej w literaturze romantycznej wizji historii, odsłoni prawdziwe oblicze widma narodowej historii, wreszcie skłoni do dyskusji.

III.2.1.2. Goplana

Goplana i jej sylfy to postacie reprezentujące świat nierzeczywisty, wpisują się w każdą definicję fantastyki¹³¹, nie budząc żadnych zastrzeżeń natury ontologicznej. Królowa Gopla z całym swoim cudownym anturażem funkcjonuje w *Balladynie* przede wszystkim na zasadach charakterystycznych dla fantastyki baśniowej. Jej poetycka kreacja, ontyczna struktura i sposób działania odsyłają także do obszaru fantastyki demonologicznej (grozy), romantycznej¹³² oraz fantasy.

Jeziorna nimfa – jako konstytutywny akt mowy fantastycznej i jej komponent jednocześnie – pojawia się we wszystkich częściach tragedii. Jest zjawiskiem nadprzyrodzonym, które prezentuje się w kilku odsłonach i podlega zasadzie stopniowania. Metoda gradacji wiąże się bezpośrednio ze strategią budowania zaskakujących, cudownych sytuacji z udziałem postaci nadnaturalnej.

¹²⁹ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 322.

¹³⁰ L. Libera, dz. cyt., s. 65.

¹³¹ W literaturze przedmiotu istnieje wiele definicji pojęcia „fantastyka”, ponieważ zakres tego słowa jest bardzo obszerny. Rozumiany jest m. in. jako: gatunek literacki, motyw, konwencja, typ twórczości. Jednak pośród wielu definicji zwraca uwagę jedna istotna wspólna właściwość – fabuła obejmuje dwa plany: rzeczywistość znaną człowiekowi i tę, która nie odpowiada przyjętym w danej kulturze kryteriom rzeczywistości (zob. B. Kołodziejczyk-Mróz, *Fantastyka we współczesnej prozie niemieckojęzycznej na przykładzie opowiadania Ursa Widmera „Błękitny syfon”*, „Kultura i polityka” 2010, nr 8, s. 165).

¹³² O fantastyce romantycznej piszę w podrozdziale poświęconym baśniowości literackiej. Goplana jest przedstawicielką fantastyki zewnętrznej w klasyfikacji zaproponowanej przez Hoffmana.

Goplana w znarratywizowanym liście dedykacyjnym charakteryzowana jest jako „powietrzna” istota zakochana w „rumianym chłopie” (B, s. 3). Słowacki, mówiąc o widmowym tworzywie, zwraca uwagę na „niewidzialność” królowej Gopła, chcąc przygotować czytelnika na spotkanie ze światem czystej wyobraźni. Jednocześnie sygnalizuje, że widmo wejdzie w relację z człowiekiem, czym wprowadza potencjalnego odbiorcę sztuki w przestrzeń cudowności czystej¹³³ oraz grozy. W kolejnej odsłonie Słowacki, zabawiając się alchemika, opisuje materiał, z którego utkał władczyńnię natury. Akcentuje jej pozorną cielesność¹³⁴: „cała w mgłę się rozplywa”, jest „szklanna”, to „stworzenie z mgły i galarety”. Co ciekawe, ten widmowy budulec dostrzegają i Skierka, i Grabiec, choć każdy z nich, dokonując deskrypcji Goplany, inaczej rozkłada akcenty emocjonalne. Wspomniany elf jest zachwycony wyglądem swojej pani, jej pięknem, eterycznością, widzi ją w poświacie słonecznej, uwianą z zorzy i woni, lekką jak chmurka płynąca niebem. Z kolei Grabiec rejestruje jej podwójną naturę, tę ludzką i nadnaturalną, używając niezbyt eleganckich i subtelnych określeń do opisu wyglądu królowej Gopła: „wywiedły schabek”, „coś rybiego w tej dziwnej osobie”, „ma twarz, nogi, żołądek – lecz coś niby szklanna”. Mimo że syn organisty trafnie ujmuje odmienność Goplany, to nie rozumie, że jest ona przedstawicielką świata nadnaturalnego. W ten sposób autor *Balladyny* zabarwia świat dramatu fantastyką baśniową. Z jednej strony Słowacki prezentuje harmonijny mariaż dwóch światów – realnego i nadmysłowego, plastycznie opisując całą baśniową przestrzeń tragedii. Z drugiej wyjaskrawia to, że „porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata”¹³⁵, że „cud staje się w niej groźną, niebezpieczną agresją, podważającą stabilność świata, którego prawa uważane były dotąd za nieodwracalne i niewzruszone”¹³⁶. Przecież czary Goplany nikomu nie przynoszą szczęścia, ani Alinie, ani Wdowie, ani Grabcowi, ani nawet tytułowej bohaterce, która chce zapomnieć o przeszłości i być dobrą, sprawiedliwą królową. Wszyscy giną, choć na przedwczesną śmierć nikt z nich, poza Balladyną, zgodnie z prawidłami moralnymi baśni, nie zasługuje. Niewinna Alina nie zostaje cudownie przywrócona do życia, by żyć długo i szczęśliwie u boku ukochanego Kirkora.

Trzecia odsłona ukazuje „uczłowieczoną” Goplanę nie tylko wskutek artystycznego zabiegu usankcjonowania pozorności jej ciała, ale przede wszystkim za sprawą nowego

¹³³ Todorov wymienia 4 typy cudowności czystej: cudowność hiperboliczną, cudowność egzotyczną, cudowność instrumentalną i cudowność naukową, czyli science fiction. Według niego, cudowność wchodząc w afiliacje z różnymi, pozacudownymi ładami ontycznymi, nie powoduje żadnych wahań – zob. T. Todorov, dz. cyt.

¹³⁴ Por. S. Wysłouch, *Anatomia widma*, dz. cyt., s. 137-140.

¹³⁵ R. Caillois, dz. cyt., s. 33.

¹³⁶ Tamże.

statusu – zakochanej dziewczyny. To piękne uczucie motywuje ją do konkretnych działań, mających na celu zdobycie serca ukochanego mężczyzny, a wykraczających poza możliwości świata empirycznego. I w tym momencie właśnie spotykają się dwa rodzaje fantastyki, dwa fantastyczne krajobrazy: baśniowy i demonologiczny. Na rozkaz królowej Skierka powoduje załamanie się mostku pod powozem Kirkora, następnie wiedzie go echem napowietrznej muzyki do chaty Wdowy. Balladynie i Alinie nakłada na głowy niewidzialne wieńce z kwiatów, które dostrzega tylko ofiara czarów – Kirkor. I tylko on słyszy przecudne dźwięki unoszące się w powietrzu. Skierka nieopatrznie zlewa czary miłosne na obie siostry, co powoduje konieczność rozwiązania problemu, oczywiście, w cudowny sposób. Przyjmując niewidzialny kształt, podpowiada matce Aliny myśl wysłania córek na malinowe wyścigi. Natomiast Chochlik, jako czarny pies lub kot, błąka podpitego Grabca po trzęsawiskach. Nie wykonuje jednak zadania zgodnie z życzeniem królowej fali, bowiem syn organisty, snując się po lesie, spotyka się jednak z Balladyną. I do tego momentu króluje *cudowność czysta*. Caillois powiedziała, że „świat baśni i świat rzeczywisty przenikają się bez żadnych trudności czy konfliktów. Oczywiście obydwie te światy podlegają różnym prawom. Zamieszkujące je istoty nie są bynajmniej obdarzone równymi siłami. Jedne są wszechmocne, drugie bezbronne. Ale spotykają się prawie bez zdziwienia, a w każdym razie nie budzą innego strachu jak ten, skądinąd naturalny, jaki ogarnia słabego na widok kolosa. (...)”¹³⁷. W świecie tym „czary są naturalne, a magia regułą. Pierwiastek nadprzyrodzony nie jest w nim straszny, nawet nie dziwny, bo stanowi on substancję tego świata, jego prawo, jego klimat. Nie wyłamuje się z żadnej normy, należy do porządku rzeczy”¹³⁸.

Również metamorfoza Grabca w wierzbę, „stwarzanie” króla dzwonkowego czy jego chwilowe „królowanie” unaoczniają supremację fantastyki baśniowej nad demonologiczną w *Balladynie*¹³⁹. Słowacki z właściwą sobie finezją artystyczną łączy cudowność z tonacją powagi i niepowagi. Ukazuje pełną inwencji Goplanę tkającą królewski strój z elementów przyrody: nimfa wykorzystuje w tym celu tęczową nić, krople rosy, czerwień zorzy, szafir chmur i błękit nieba. Fantastyczna mozaika baśniowa ma swoją kulminację w scenie uczyty, kiedy sylfy – z rozkazu pani Gopła – służą ukochanemu nimfy, wykorzystując swoje nadprzyrodzone umiejętności.

¹³⁷ R. Callois, dz. cyt., s. 32.

¹³⁸ Tamże, s. 32-33.

¹³⁹ Kolejny element aktu mowy fantastycznej, proliferacja tematyczna, znajduje swój wyraz w dramacie Słowackiego. Dominującym w dramacie typem fantastyki jest rzeczywistość baśniowa, sprzężona z motywami szekspirowskimi.

Słowacki operuje też fantastyką grozy, chociażby wtedy, kiedy Goplana, zraniona przez mięsopustnego Grabka, postanawia ukarać niewiernego kochanka i jego lubą. Wówczas poeta buduje świat przedstawiony na wzór rzeczywistości empirycznej i według praw, jakie tą rzeczywistością rządzą, następnie w odpowiednim momencie wprowadza w jego obręb zjawiska, których nie da się wytłumaczyć w sposób racjonalny, wywołując przerażenie postaci. Ten rodzaj fantastyki poeta wykorzystuje w scenie rozmowy jeziornej nimfy z Balladyną. Goplana mówi głosem zamordowanej Aliny, rozbijając tym samym spójny obraz prezentowanego świata i powodując jego rozdarcie. Słowacki w jednej scenie kumuluje napięcie, łącząc nadprzyrodzone przymioty fantomu z jego, najpierw, nieuchwytnym wizualnie kształtem, z wrażeniami dźwiękowymi, a następnie przechodząc do ukazania fantastycznego oblicza królowej fali. Przerażona zabójczyni dostrzega, jak sama mówi, „widmo”, istotę, której wygląd odbiega od ludzkiego:

Bańka z kryształu, którą wichry wydma
Z błękitu fali... i barwami kwiatu
Malują zorze.

(B, s. 84-85)

Według Caillois, fantastyczny porządek nadprzyrodzony destabilizuje spójność wszechświata, a rzeczywistość cudu staje się w niej groźną, niebezpieczną agresją¹⁴⁰. Łączy ją, jak większość teoretyków tej kategorii estetycznej, ze strachem jako elementem koniecznym dla zaistnienia fantastyki¹⁴¹. I – rzeczywiście – w *Balladynie* relacja z widmem wywołuje strach, ale dotyczy to w zasadzie tylko tytułowej bohaterki, przerażonej postacią Goplany oraz zjawą Aliny. Grabiec, który kilka razy rozmawia z królową Gopłą, nie boi się jej, choć przeczuwa, że nie jest postacią z krwi i kości.

Rola pani jeziora dobiega końca w akcie V, kiedy „rozwiewa się (...) w błękit daleki i ta fantastyczna królowa Gopła, podobna do chmurki, za kluczem żurawi płynącej coraz wyżej i coraz dalej po niebie, do chmurki blednącej (...), coraz mniejszej i mniejszej dla oka – wreszcie ginącej w oddaleniu”¹⁴². Wcześniej władczyni natury żegna się z duszkami, Chochlikiem i Skierką, informując ich o swojej decyzji. Czuje się winna z powodu „poplątania ludzkich czynów” (B, s.193), wie, że musi ponieść karę, mówi o swoim „północnym” kierunku wygnania, zapowiada też Bosko-piorunową interwencję. W ostatniej odsłonie władczyni natury widziana jest nad murami gnieźnieńskimi przez Pierwszego z Panów, Pazia, Strażnika i kronikarza Wawela, który zapewnia, że widziało ją wielu. Goplana prze-

¹⁴⁰ Tamże, s.33.

¹⁴¹ Todorov nie podziela tego zdania: „strach jest związany z fantastyką, ale nie jest jej koniecznym warunkiem” – zob. T. Todorov, dz. cyt., s. 40.

¹⁴² A. Małecki, dz. cyt., s. 308.

latuje nad grodem w tym czasie, kiedy Balladyna przygotowuje się do ceremonii objęcia władzy. Pejzaż z błyskawicami towarzyszy ostatnim akordom fabularnej egzystencji władczyni: królowej Polski i królowej nadgoplańskiej krainy. Spotykają się w tym momencie, za sprawą fantazji poety, paralelne wątki: Balladyny i Goplany. Wątki, które są elementami „wnętrznej” budowy dramatu, wątki, które przeplatają się od samego początku, wątki decydujące o spójności kompozycyjnej tekstu¹⁴³.

Odmienne wersje legendy o Gopłanie, opisywanej przez Pazią oraz Strażnika¹⁴⁴, potwierdzają prymat „instynktu poetycznego” nad każdą rzeczywistością, która jednym słowem może być przez artystę unicestwiona, co uwiarygadnia też ironiczny *Epilog*, demaskujący konwencję „teatru w teatrze”. I choć warianty legendy różnią się diametralnie, to łączy je żurawi wehikuł. Ptak ten symbolizujący nieśmiertelność, sankcjonuje swoją obecnością zwycięstwo świata fantazji. Wszak Balladyna, reprezentująca świat realny, ginie rażona piorunem, natomiast „mglista niewiasta” i jej sylfy ulatują. Będąc „Figurami Wyobraźni”, nie zostają unicestwieni, pogrążają się w wyobraźni Poety, skąd wyszli¹⁴⁵.

III.2.1.3. Cudowny rekwizyt

Autor *Balladyny*, osadzając swój tekst i kompozycyjnie, i fabularnie na osi fantastycznej, sięga także po cudowny rekwizyt. Czyni go motywem przewodnim wszystkich części: ramy kompozycyjnej (apologu i *Epilogu*) oraz pięcioaktowej tragedii. Słowacki operuje dwoma typami rekwizytów: realnymi i fantastycznymi¹⁴⁶. Do tych pierwszych zalicza się przywołaną w liście dedykacyjnym harfę, koronę z akcji właściwej oraz cudowne pióro poety zarysowane w *Epilogu*, natomiast postaciom fantastycznym – Chochlik i Skierka stają się rekwizytami, którymi posługuje się królowa nadgoplańskiej natury.

Rekwizytom realnym przypisywane są najczęściej cudowne właściwości, co czyni również Juliusz Słowacki w *Balladynie*, opisując moc harfy i pióra – przedmiotów symbo-

¹⁴³ Por. K. Biedrzycki, *Straszno i śmieszno. „Balladyna” Juliusza Słowackiego i jej lektura w szkole*, „Postscriptum Polonistyczne” 2012, z. 2 (10).

¹⁴⁴ Paź mówi o dziewczynie leżącej razem z żurawiami. Uczępiona o jednego z nich, sypie „włosów rozwite obrączki” (B, s. 209). Natomiast Strażnik twierdzi, że widział bladą jędzę siedzącą się na czarnym wozie, poruszonym przez żurawie, przesuującą chmury nad zamek (B, s. 211).

¹⁴⁵ Zob. J. Ławski, *Ironia i mistyka*, s. 388.

¹⁴⁶ Zob. hasło: *Rekwizyt*, w: *Encyklopedia fantastyki* (www.encyklopediafantastyki.pl.). Według autorów hasła (Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza), rekwizyty, które utworzone są według wzorców istniejących w świecie rzeczywistym, noszą miano realnych, natomiast te, niemające żadnego odpowiednika w świecie rzeczywistym, pozostawione wyobraźni czytelnika próbującego opisać ich wygląd, nazywane są fantastycznymi. Rekwizyty realne korelują z fantastyką baśniową i grozy, natomiast fantastyczne są charakterystyczne dla science fiction i fantasy.

lizujących sztukę, talent, natchnienie. Nie bez znaczenia jest ich kompozycyjne ułożenie na początku utworu i na końcu, będące czytelnym znakiem autorskiej władzy nad kreowanym światem. O tym, czy rekwizyt, niczym szczególnym się niewyróżniający, zyska rangę osobliwego, decyduje fantazja twórcy dzieła – zgodnie z szerokim rozumieniem pojęcia *phantastikon*. Niemalą rolę odgrywa też tzw. przedstawianie słowne eksploatujące, leżące u podstaw złożonego aktu mowy fantastycznej, wywołujące niepewność wyboru między sensem dosłownym i przenośnym¹⁴⁷.

Powiastrka o falach i harfiarzu prezentuje archetyp losu poety nierozumianego, samotnego, niedocenianego przez ludzi, a jednocześnie potężnego, bo panującego nad naturą. Porzuconą przez śpiewaka harfę odnoszą przecież morskie fale i składają ją u stóp mistrza. Dzieje się tak za sprawą pieśni, której magiczna moc działa cuda¹⁴⁸. „Poezja-pieśń stanowi tę cząstkę pozaziemskiej rzeczywistości, która *przepływa* przez poetę, będącego tylko jej narzędziem, i obdarza go niezwykłą, kosmiczną mocą władzy nad światem i przyrodą”¹⁴⁹.

Harfę – rekwizyt z listu dedykacyjnego – można rozpatrywać w myśl Todorovskiej klasyfikacji, w kategoriach niesamowitości fantastycznej, dającej asumpt do wahań. Do historii o starym i ślepym harfiarzu z wyspy Scio wkracza wszakże *surnaturel*, ale zjawisko to da się ostatecznie wyeksplikować na sposób empiryczno-racjonalny. Przecież morskie fale w sposób rzeczywiście naturalny, bez ingerencji sił nadprzyrodzonych, mogą siłą wiatru unieść porzucony instrument do brzegu. Jednak sam już moment niezdecydowania, będący stanem przejściowym i ulotnym, stanowi o zjawisku fantastyczności, a zwłaszcza podwójnego wahania. Fale nie tylko odnoszą „złote pieśni narzędzie” (*B*, s. 2), ale kładą je przy stopach smutnego „Greczyna”.

Harfa i pióro z *Epilogu* odsyłają do mitu pieśni oraz mitu o samym sobie¹⁵⁰. Słowacki „bardzo często w *ostatniej instancji* umieszcza siebie – jako Człowieka bądź Poetę”¹⁵¹. Cudowna moc pióra, o którym autor *Balladyny* mówi za pomocą serii amplifikujących przedstawień słownych eksploatujących („**dziejopis**”, „**skoropis**”, „**wpisywać**”, „**opisał**”,

¹⁴⁷ Przedstawienie słowne eksploatujące nawiązuje do Todorovskiej kategorii wahania, którego doświadcza czytelnik zastanawiający się w trakcie lektury nad tym, czy prezentowane zjawisko należy do naturalnego czy nadnaturalnego porządku świata. Według autora *Introduction à la littérature fantastique* fantastyczności trzeba szukać w działaniach odautorskich, mających wywołać określoną reakcję czytelniczą.

¹⁴⁸ Pieśń jest sposobem dokonywania zabiegów magicznych, środkiem do wywierania wpływu na przyrodę; rozumiana jest jak swego rodzaju wiedza magiczna. A mit pieśni Maria Cieśla uznała za najważniejszy składnik mitu kreowanego przez Słowackiego, romantycznego poetę – władcę kosmosu. Zob. M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, dz. cyt., s. 51.

¹⁴⁹ M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, dz. cyt., s. 54.

¹⁵⁰ Zob. tamże, s. 50-66.

¹⁵¹ Tamże, s. 56.

„piórem”, „laur”, „poetom”)¹⁵², harmonizuje z „meta-świadomością” objawiającą się poprzez tekst¹⁵³. Słowacki, bawiąc się językiem, zaprasza do tej „ariostycznej” zabawy również czytelnika. I proponuje mu „balladynowanie”, „igraszkiowanie” z literaturą, zwłaszcza z tą jej kulturą powagi i wzniosłości. Metatekstowy plan dramatu i metateatralny układ *Epilogu* pozwalają poecie na zabawę fantastycznymi czy cudownymi komponentami. I w takim świetle należy spoglądać na „cudowność” pióra, desygnatu wyróżniającego poetę. Skoro „prawdziwie” cudowny rekwizyt, bo namaszczonej przez narodową mitologię, korona, w rzeczywistości nadgoplańskiej nie pełni swojej funkcji, to poeta „z ariostycznym uśmiechem” patrzy na pióro demiurga, który czyni cuda poetyckie, estetyczne, scala i roz-bija motywy, parodiuje, ironizuje, wreszcie wodzi za nos krytyków literackich.

Magiczny talizman, uświęcony tradycją, jest ważnym ogniwem fantastycznej osi *Balladyny*¹⁵⁴. Pojawia się na scenie już w akcie I i pozostaje na niej praktycznie do końca, do „piorunowego przypadku” (*B*, s. 229). Słowacki, zgodnie z założeniami baśniowej fantastyki, dba o widowiskowość tego realnego, choć cudownego rekwizytu. Eksponując koronę – paradoksalnie – umniejsza jej wartość, znaczenie i siłę oddziaływania. Okazuje się bowiem, że cudowne właściwości narodowego talizmanu ograniczają się jedynie do jego proveniencji. Legendarny założyciel państwa polskiego, Lech, otrzymuje koronę od Scyty, który w stajence betlejemskiej złożył hołd Chrystusowi. Mały Zbawiciel, zachwycający się jej rubinami, wyciągnął ku niej swoją dłoń i obdarzył ją nadprzyrodzonymi właściwościami¹⁵⁵: „Z rozlicznego cudu / Korona Lecha sławną niegdyś była, / W niej szczęście ludu, w niej krainy siła / Cudem zamknięta” (*B*, s. 15).

Prawdziwą koronę od czasów Lecha, z „błogosławieństwem noszoną przez wszystkie pokolenia dziedziczących rządy nad Polską”¹⁵⁶, ukrywa Popiel III pod „spróchniałym karczem”. Monarszy egoizm powoduje lawinę nieszczęść dotykających gnieźnieński lud:

Dotąd żyjącym pod Lecha koroną

¹⁵² Podkr. – E. Ś.

¹⁵³ Zob. Małgorzata Niziołek, dz. cyt., s. 275-276. Autorka podkreśla, że istotnym składnikiem literatury fantastycznej jest jej zdolność mówienia o samej sobie, którą nazywa meta-świadomością.

¹⁵⁴ O motywie korony zob. J. Maciejewski, „*Balladyna*”, czyli świat przez pryzma przepuszczony, dz. cyt.; M. Inglot, *O motywie korony w „Balladynie”*, w: tegoż, *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002; B. Kubicka-Czekaj, *O „Balladynie” Słowackiego*, w: *Śladami romantyków: profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Kry-sowski, Warszawa 2010, s. 323: „Korona z przedmiotu, symbolu, atrybutu najwyższej władzy (...) została podniesiona do rangi czynnika odgrywającego ważną czy wręcz główną rolę w dramacie. Istnieje w nim od początku do końca, stanowi oś akcji”.

¹⁵⁵ Antoni Małecki podkreśla, że Słowacki tworzy mit „zaczepnięty z własnej fantazji, niepospolitej piękności poetycznej, mit sięgający jeszcze oddaleńszej przeszłości, bo aż kołyski Chrystusa” – A. Małecki, dz. cyt., s. 282. Według Cieśli, mit staje się domeną twórczości Juliusza Słowackiego, stąd między innymi mityczny charakter „powiastki o falach i harfiarzu” czy mit pieśni, autokreacji.

¹⁵⁶ A. Małecki, dz. cyt., s. 282.

Bóg dawał żniwo szczęścia niezasiane,
Lud żył szczęśliwy; dzisiaj niesłychane
Pomory, głody sypie Boża ręka.

Ziemia upałem wysuszona pęka;
Wiosenne runa złocą się, nim ziarno
Czoła pochyli, a wieśniacy garną
Sierpami próżne tylko włosy żyta.
Ta sama Polska, niegdyś tak obfita,
Staje się co rok szarańczy szpichlerzem;
Niegdyś tak bitna, dziś bladym rycerzem
Z głodami walczy i z widmem zarazy.

(B, s. 15)

Cudowna moc korony – realnego, baśniowego rekwizytu¹⁵⁷ – sprowadza się więc jedynie do namaszczenia tragedią niewinnych ludzi – poddanych króla Popieła IV.

Symbol godności królów polskich prezentowany jest przez Słowackiego w trzech odsłonach, zgodnie ze strategią ironicznej gry. Najpierw autor *Balladyny*, zachowując poważny ton, mówi ustami Pustelnika o jej genealogii, znaczeniu, następnie ukazuje – już w tonie zdecydowanie lekkim i prześmiewczym – „leśne” losy korony. Pustelnik gubi ją, „słuchając tajemniczych, baśniowych odgłosów lasu nadgoplańskiego: śmiechu szatańskiego, myśliwskich nawoływań *umarłego łowcy* i bicia dzwonów z zatopionych miast. Zaambarasowany odżegnywaniem klątwy z ludzi potępionych po śmierci i z zalanych *przed wiekami* miast, zapomniał o symbolu szczęścia dla ludzi żyjących. Położoną poprzednio na kamieniu koronę porzucił. Znaleźli ją później Skierka i Chochlik”¹⁵⁸. I w ostatniej odsłonie narodowy talizman przyozdabia najpierw głowę króla dzwonkowego, potem zaś krwawej *Balladyny*.

Scena koronacji Grabca w niczym nie przypomina podniosłych ceremonii znanych i z historii, i z patriotyczno-narodowej literatury. Już samo „leśne” miejsce jest niewłaściwe, nie licuje z powagą wydarzenia. W skład świty królewskiej wchodzi postacie fantastyczne: mistrzyni ceremoniału – królowa Goplana, minister Chochlik oraz nadworny błazen Skierka. Oprócz prawdziwej korony Popielów Grabiec wyposażony zostaje w inne insygnia władzy – drewniane berło (patyk) i nadgryzione jabłko. Autor *Kordiana* scenę tę osadza w żywiole groteski, kładzie nacisk na satyryczny wizerunek króla na opak¹⁵⁹, a najważniejszy rekwizyt sceniczny – koronę, traktuje jak zabawkę¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Za inny realny rekwizyt, mający cudowną moc, można uznać krwawą płamę na czole *Balladyny* czy płaczącą wierzbę.

¹⁵⁸ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 157.

¹⁵⁹ Zob. B. Schultze, „*Z chłopca król*” wśród feerii: „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, w: tejże, „*Z chłopca król*”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, Kraków 2003.

¹⁶⁰ Por. L. Libera, dz. cyt., s. 41-42.

Chochlik i Skierka, duszki leśne podporządkowane królowej nadgoplańskiego świata natury, to postacie fantastyczne, które można traktować także jako rekwizyty fantastyczne. Nie mają one odpowiednika w pozaliterackiej rzeczywistości, nie wiadomo, jak wyglądają, bowiem proces wizualizacji duszków zostaje przerzucony na czytelnika. Nieliczne wzmianki w tekście *Balladyny*, dotyczące sylwetki elfów, wskazują na ich nadprzyrodzony charakter i wielokształtność. Przypominają z jednej strony postacie ludzkie, bo wykonują gesty i czynności charakterystyczne dla ludzi (Chochlik w roli ministra, Skierka jako błazen), mają dar mowy, z drugiej strony – z punktu widzenia pijanego Grabca – Chochlik przyjmuje postać psa bądź kota. Leniwy elf ukarany przez panią jeziora zostanie zamknięty w muszli żabiej, czyli wcieli się w jeszcze inną figurę. Sama Goplana, która „stwarza” sylfy, zaprasza je na scenę, zleca im zadania do wykonania, nazywa je diablikami, aniołkami, duszkami czy właśnie sylfami. W ten sposób Słowacki sygnalizuje teatralność owych rekwizytów fantastycznych, występujących w potrójnej roli: są bohaterami nadnaturalnymi, kukielkami w spektaklu reżyserowanym przez Goplanę oraz figurami, które mają pobudzać imaginację odbiorców sztuki.

III.2.1.4. Dychotomiczna struktura świata

Romantyczna koncepcja bytu i natury zakłada dwoistość i ruch, co konsekwentnie jest realizowane przez Słowackiego w *Balladynie*. Poeta prezentuje rozdwojenie świata, pęknięcie bytu na każdym poziomie: i na płaszczyźnie struktur podmiotowych, i w pięciu aktach dramatu, odsłaniając w ten sposób stwórczą i twórczą moc podmiotową, potencjał artysty, który mocą swojej wyobraźni, zdolnością do fantazjowania próbuje zgłębić istotę rzeczy. Już w liście dedykacyjnym autor dramatu nadgoplańskiego konfrontuje dwa światy: realistyczny z fantastycznym, wskazując na istnienie przeciwieństw układających się za sprawą pióra poety w harmonijną całość. Już na tym etapie Słowacki mówi, że jego tekst jest zaproszeniem do intelektualnej odysei epistemologicznej i światopoglądowej. Zestawiając ze sobą autobiograficzne fakty (podróż na Wschód, przyjaźń z Zygmuntem Krasińskim, krzemieniecki zamek), różne porządki estetyczne (dantejski, dość ciężki styl *Irydiona* – „ariostyczny”, wirtuozerski styl *Balladyny*) z fantazyjną grą czasów, historii („z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę” – *B*, s. 5) oraz fantastycznymi postaciami, Słowacki inicjuje proces „romantyzacji”, czyli poetyzowania, jakościowego potęgowania

świata¹⁶¹. Autor *Horsztyńskiego* wie, że „poeta jako rzeczywisty *mikrokosmos* przeciwdziałając okaleczeniu formą i konwencją, musi wyobrazić sobie wszystkie możliwe myśli”¹⁶², musi mieszać wszystkie wymiary ludzkiej egzystencji. Taka wielopoziomowa dezorientacja ma obligować wyrobionego czytelnika do szukania jakiegoś sensu ukrytego pod powłoką zdarzeń, grą przypadku, pozornym chaosem¹⁶³.

Według Schlegla, sztuka romantyczna lubuje się w nierozzerwalnych związkach, stapia ze sobą przeciwieństwa: naturę i sztukę, poezję i prozę, powagę i żart, wspomnienie i przecucie, sferę duchową i zmysłową, rzeczy doczesne i Boskie, życie i śmierć, tworząc mozaikę estetyczno-światopoglądową. Ten sposób tworzenia oparty na dialektyce antytez i formie paradoksów odsyła – oczywiście – do zjawiska ironii romantycznej. Szczególną rolę w artystycznym projektowaniu literackich światów, zgodnie ze Schległowską zasadą podwójnego oznaczania uniwersum, odgrywa dramat pozwalający przenieść myśli autora na plany tworzonego dzieła¹⁶⁴. I tak się dzieje w *Balladynie*, w której dychotomia zasugerowana w apolożu (świat rzeczywisty związany z biografią Słowackiego – świat fantastyczny pod batutą Goplany, „czarna chmura” – „różnobarwne obłoki”), stanowi jedynie prelude do ukazania płaszczyzny przeciwieństw funkcjonujących w utworze.

W pięciu aktach tragedii Słowacki obrazuje proces równouprawnienia fantastyki, imaginacji, fantazji i świata rzeczywistego, empirycznego. Uniwersum *Balladyny* i królestwo Goplany nie tylko istnieją obok siebie, one się przenikają, uzupełniają, a punktem styčnym jest las położony nad Gopłem. Miejsce to stanowi swoisty próg, który – w sensie symbolicznym – przekracza i jeziorna nimfa, by zbliżyć się do Grabca, i – w znaczeniu dosłownym – tytułowa bohaterka, szukająca wsparcia u Pustelnika mieszkającego w leśnej chacie. To przestrzeń transgresji określająca człowieka, bowiem przyroda rozumiana jako „dusza świata” stanowi tło, na którym rozpatrywać należy ludzkie władze duchowe, ich bogactwo¹⁶⁵. I tylko poezja, według Novalisa, potrafi dotrzeć do głębin człowieczeństwa, odsłonić tragiczność bytu czy tajemnice Absolutu¹⁶⁶.

¹⁶¹ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 25.

¹⁶² S. Borzym, *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i filozofia” 1988, z. 15, s. 42.

¹⁶³ Fryderyk Schlegel wychodzi z założenia, że: „Chaos jest tylko ten zamęt, z którego może wytrysnąć świat” – F. Schlegel, *Idee*, w: tegoż, *Fragmenty*, dz. cyt., s. 71.

¹⁶⁴ Zob. M. Maron, „*Mazepa*” – dramat Juliusza Słowackiego i tragedia filmowa Gustawa Holoubka. *Ironia romantyczna w działaniu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015 vol. XIII, 1, s. 84.

¹⁶⁵ Novalis uważa, że duch i natura przeglądają się w sobie. „Życie przejawia się jako duch i jako natura, ustanawia między nimi ciągłość, która jest zarazem ciągłością między światem widzialnym i niewidzialnym” – S. Borzym, dz. cyt., s. 36.

¹⁶⁶ Zob. Novalis, *Poezja*, dz. cyt., s. 186-190.

Aby wydobyć na powierzchnię życia drogocenne kruszce ludzkiej duszy, naszkicować jej strukturę pełną paradoksów, rozpiętą między nicościami¹⁶⁷, Słowacki tworzy nadgoplańską przestrzeń z królową w roli głównej. Ów fantastyczny świat jest ilustracją drogi, jaką powinien przebyć każdy człowiek łączący w sobie świat widzialny i niewidzialny¹⁶⁸. Jednym z symboli świata namacalnego, tego rzeczywistego jest jeziorna tafla, w której wprawdzie można się przejrzeć, ale niewiele zobaczyć, same zarysy, niewyraźne kontury. Można też przebić się przez powierzchnię i zajrzeć do wodnej otchłani, ujrzeć w niej Goplanę, czyli podjąć się trudu samopoznania, samokontemplacji. Inaczej: zamienić zrutowane życie w prawdziwą, twórczą egzystencję, „romantyzować” je, czyli kształtować mocą własnej woli.

„Antropologia romantyczna zakłada, że człowiek nie jest jednorodny, lecz poskładany z różnych części”¹⁶⁹ – tak jak Goplana, choć nie tylko ona¹⁷⁰. Wodna nimfa całą sobą „grająca przeciwieństwami” (delikatna, eteryczna – zakochana w rumianym pijaku, nadprzyrodzona moc – ludzki błąd, miłość – zemsta) obrazuje dynamiczną wizję świata, który „może być uchwycony jedynie w procesie stawania się”¹⁷¹. I dlatego ostatnie spojrzenie na królową fali wymaga skierowania oczu ku górze, wszak królowa Gopła, pomimo poniezionej klęski, odrzuca stagnację. Jej fantastyczny lot symbolizuje prymat literatury nad życiem, służy kreacji romantycznego mitu artysty, który uwiecznia sztukę¹⁷².

Figura świata podwójnie oznaczonego, zgodnie z kompozycyjną logiką całości, dotyczy też *Epilogu*. Spotykają się w nim dwie rzeczywistości: ta reprezentowana przez Wawela, bohatera zarówno podmiotowych struktur (w apologu wzmiankowany jako historyk-kronikarz-widmo), jak i tragedii (pojawia się w scenie czwartej aktu V jako dziejopis potwierdzający swoim autorytetem dokonujący się cud lotu Goplany „na szmatach niebieskiego płótna” (*B*, s. 210) oraz metateatralna z udziałem Publiczności – świadka wydarzeń.

¹⁶⁷ Człowiek – w wersji plotyńskiej – jest bytem rozpiętym między dwiema nicościami: Boga-Otchłani, Pełni-Nicości oraz świata, czyli materii-nicości.

¹⁶⁸ Według Novalisa, człowiek powinien wykraczać poza swoją cielesność, winien spoglądać ku wewnętrznemu światu jaźni celem samopoznania, które zagwarantuje mu wewnętrzną wolność.

¹⁶⁹ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył M.P. Markowski, Kraków 2009, s. XXV. Słowacki natomiast w liście do Krasińskiego z lipca 1843 roku pisze: w *Balladynie* „jest dziesięć tysięcy celów i tyleż prawie narzędzi... gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczki w kropelce wody zamknięte”. Poeta zwraca uwagę na możliwości interpretacyjne, które otwierają się przed czytelnikami.

¹⁷⁰ W zasadzie i Kirkor, i Balladyna, i Pustelnik to postacie poskładane z różnych części. Każdemu z nich można przypisać partycypowanie w sferze dobra i zła, sacrum i profanum, szlachetne, wzniosłe intencje i te przyziemne, a nawet nikczemne.

¹⁷¹ J. Ławski, *Ironia i mistyka*, s. 60.

¹⁷² Tieck wychodzi z założenia, że przemienianie życia w dzieło sztuki gwarantuje poecie nieśmiertelność.

Obie płaszczyzny łączy motyw człowieka-marionetki¹⁷³. Jej przykładem jest Wawel – „historyk” niezdolny do kształtowania własnej osobowości, niezdolny do indywidualnego spojrzenia na świat. Zdolny natomiast do odgrywania roli według określonego scenariusza. A scenariusz ów ma przypieczętować mitologię mądrego i sprawiedliwego władcy polskiego. Publiczność jednak obnaża kłamstwa kronikarza oraz jego serwilistyczną postawę wobec „autora niniejszej sztuki” (B, s. 231).

Epilog, ujawniając konwencję „teatru w teatrze”, odsłania też smutną prawdę o świecie i człowieku. Okazuje się, że teatralność, czyli sztuczność, poza to jedna z form istnienia.

III.2.2. Fantastyka w duchu szekspirowskim

Słowacki – kreator myśli i słów unieśmiertelnia w *Balladynie* (choć nie tylko w tym utworze) nieśmiertelnego Szekspira, zgodnie z Novalisowskim paradygmatem poezji: „Poeta musi posiadać zdolność przedstawiania sobie innych myśli, jak również prezentowania myśli we wszelkich rodzajach ich następstwa i w najbardziej różnych formach wyrazu. Jak muzyk pozwala różnym tonom i instrumentom uobecnić się w swym wnętrzu i śledzi ich przebieg, a także potrafi łączyć je na różne sposoby, tak iż staje się niejako duchem ożywającym te dźwięki i melodie, jak również malarz, mistrz i wynalazca barwnych postaci, potrafi, wedle własnego upodobania, zmieniać je, przeciwstawiać je sobie nawzajem, mnożyć je i stwarzać wszelkie możliwe ich rodzaje i pojedyncze egzemplarze – tak poeta musi w swych różnych zabiegach brać sobie za wzór wymownego ducha wszystkich rzeczy i działań oraz musi umieć tworzyć wszelkie rodzaje dzieł literackich i posługując się osobnym, szczególnym zmysłem, tchnąć w nie duszę. Musi on wymyślać i w stosownych słowach przelewać na papier rozmowy, listy, mowy, opowieści, opisy i wylewy namiętności, obejmujące wszelkie możliwe tematy, w przeróżnych okolicznościach i wśród tysiąca innych ludzi. Musi być zdolny zajmująco i znacząco mówić o wszystkim, a mówienie czy pisanie musi jego samego do mówienia i pisania zapalać”¹⁷⁴.

¹⁷³ Por. A. Kurska, „*Balladyna*” *kampowa?*, dz. cyt.; L. Libera, *Zraniona iluzja*, dz. cyt.; J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt.; A. Szwaagrzyk, „*Cudzy*” *język* „*Balladyny*”. *Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, „*Podteksty*” 2015, nr 1; A. Szwaagrzyk, *Postmodernizm, romantyzm, nowość – o innym odczytaniu „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „*Prolog*” 2014, nr 2 (2).

¹⁷⁴ Novalis, dz. cyt., s. 355.

Słowa niemieckiego poety stanowią klucz eksplikujący metodę twórczą Słowackiego, który posługuje się „figurami erudycji”¹⁷⁵, odwołując się do dorobku artystycznego elżbietańskiego dramaturga. Znawcy przedmiotu z wielką pieczołowitością przedstawiają, o czym jest mowa w tej dysertacji, platformy zależności *Balladyny* od *Króla Leara*, *Makbeta*, *Snu nocy letniej*, *Burzy*, *Jak wam się podoba* czy *Ryszarda III*. Wymieniają płaszczyzny zależności, zwracając uwagę na kreacje postaci, konstrukcję scen, budowę akcji, spłot sytuacji, rolę postaci fantastycznych oraz funkcje anachronizmów. Spojrzenie badaczy charakteryzuje wnikliwość, szczegółowość w prezentowaniu tematu oraz różnorodność w nazywaniu powodów sięgania przez autora *Kordiana* po utwory Szekspira¹⁷⁶.

III.2.3. Romantyczna fantasy

Fantasy jest dwudziestowiecznym gatunkiem egzomimetycznym, trudnym do uchwycenia i zdefiniowania¹⁷⁷. Według Manlove’a, fantasy to „fikcja wywołująca wrażenie cudowności i zawierająca znaczący i niemożliwy do usunięcia element ponadnaturalny, z którym śmiertelne postacie opowieści czy też czytelnicy bliżej się zapoznają”¹⁷⁸. W ujęciu Martina z kolei fantasy jest „fikcją spekulatywną stwarzającą świat w wysokim stopniu wymaginowany, obfitujący w stworzenia, reguły magii i miejsca znacząco różniące się od realnego świata, jaki widzimy wokół nas”¹⁷⁹. Terminem „fantasy” opatruje się zarówno strategię poznawczą, jak i narracyjną, skutkującą tworzeniem określonego rodzaju dzieł literackich oraz różnie definiowany przez rozmaitych krytyków i badaczy zbiór tekstów¹⁸⁰.

Konwencja gatunkowa fantasy odznacza się pewnymi typowymi dla siebie motywami, sposobami kształtowania akcji i bohaterów, sposobami użycia języka, w czym przypomina przede wszystkim baśń, od której bezpośrednio się wywodzi, choć wymyka się

¹⁷⁵ Zob. J. Ławski, *Narracja i wyniszczenie. O „Spowiedzi” Calka Perechodnika*, „Teksty Drugie” 2005, z. 4, s. 176.

¹⁷⁶ Zagadnienie to omawiam w podrozdziale *Estetyczna geneza tekstu* – s. 32-42.

¹⁷⁷ Celem tej części dysertacji nie jest analiza pojęcia „fantasy” na płaszczyźnie teoretycznoliterackiej i genealogicznej, ale zasygnalizowanie jedynie paranteli między *Balladyną* Słowackiego i szeroko rozumianą literaturą fantasy.

¹⁷⁸ Definicję przywołuję za: G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 14. Zob. P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016.

¹⁷⁹ G. Trębicki, dz. cyt., s. 18. Warta uwagi i analizy jest definicja zaproponowana przez Andrzeja Zgorzelskiego: fantasy należy do literatury egzomimetycznej, która, „zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą jego wiedzę o porządku empirii – presuponuje spekulatywne rozważania nad innymi możliwymi modelami rzeczywistości (...). Prezentuje ona te modele bez prób ich zestawiania z modelem świata otaczającego, rezygnując z zabiegu fantastyki wewnątrz samego tekstu utworu” – A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 96.

¹⁸⁰ G. Trębicki, *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. LIV, z. 1, s. 275.

zarówno rygorom konstrukcji baśniowej, jak i ujęciu wizji świata¹⁸¹. Według Lewickiej, świat baśni jest umowny i dość uproszczony, natomiast uniwersum fantazy tworzy autonomiczną rzeczywistość, o której autor informuje czytelnika w ostatnim akordzie tekstu. I tak przecież dzieje się w *Balladynie* Słowackiego, którego poniekąd można uznać za prekursora tego typu literatury, a sam dramat za rodzaj antecedencji fantazy¹⁸².

Twórca tragedii nadgoplańskiej w *Epilogu* zdradza czytelnikom, że zaprezentowana w dziele rzeczywistość ma charakter metateatralny. W literaturze fantazy, w przeciwieństwie do baśni, fabuła nie jest schematyczna i uproszczona. W zasadzie nie o fabułę chodzi, ale o stwarzanie, odkrywanie i poznawanie wyimaginowanego świata powołanego do istnienia przez jego twórcę, stąd istotna okazuje się w takim poetyckim uniwersum ontologia, kosmologia, historia, geografia, kultura i język. Podobne zjawisko dostrzec można w tekście Słowackiego, który – kreując nadgoplańską rzeczywistość – umieszcza w niej Goplanę i jej elfy. A ów fantastyczny świat staje się dla Słowackiego jedynie pretekstem do refleksji natury egzystencjalno-artystycznej¹⁸³. Zarówno w *Balladynie*, jak i w dwudziestowiecznym gatunku egzomimetycznym ważna jest cudowność, choć w fantazy istotniejszy okazuje się świat magii.

Z całą pewnością fantazy rządzi duch romantyzmu¹⁸⁴, co nie znaczy, że tylko tekst Słowackiego można uznać za zalążek tego typu fantastyki. Chodzi tu bardziej o zbieżność wizji świata, wyobrażeń oraz zasadę artystycznej swobody tworzenia. W *Balladynie*, tak jak w tekstach fantazy, szczególnie istotne jest dotarcie do szyfru mikrokosmosu oraz makrokosmosu i odczytanie sensu ontologicznego. Zadanie to ułatwić może poetycki świat, wywodzący się z odkrytych na nowo i nobilitowanych przez romantyzm dawnych mitologii, do których odwołują się też twórcy literatury egzomimetycznej. Romantyczna poetycka wizja uniwersum, chociażby tego wpisanego w tragedię nadgoplańską, rozprasza mgłę, „szepcze do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy” (*B*, s. 3), unaocznia to, że świat materialny, rzeczywisty przesiąknięty jest duchowością, że człowiek żyje na styku różnych wszechświatów. Wreszcie swobodna gra imaginacji, pozwalająca na odrzucenie jednolito-

¹⁸¹ Zob. K. Lewicka, *Fantasy znowu pod lupą*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 3. Literatura fantazy czerpie też bardzo dużo z mitu, legendy, romansu rycerskiego czy eposu heroicznego.

¹⁸² Por. J. Ławski, *Ironia i mistyka*, s. 9: „Niewątpliwie – sposób i skala, w jakiej Słowacki wyprzedził swoją epokę, miara jego talentu sprawiają, że pozostaje nadal dla wielu prekursorem i patronem wszelkich *sztuk nowoczesnych* i awangardowych poetyk”.

¹⁸³ W fantazy mniej istotna jest refleksja natury artystycznej, bowiem twórcy tego typu literatury nie kryją odniesień i aluzji do kultur starożytnych, wierzeń celtyckich, germańskich, słowiańskich czy chrześcijańskich oraz świata średniowiecznego z jego rycerskim sztafżem. Fantazy jest wyrazem głodu Absolutu, jego poszukiwania, tęsknoty za określonym źródłem ładu moralnego.

¹⁸⁴ Por. K. Lewicka, dz. cyt., s. 66: „Śmiem twierdzić nawet, że bez tradycji romantyzmu gatunek ten nigdy by nie powstał w takiej formie”.

ści estetyk, obowiązujących konwencji i pomieszanie wątków, zdarzeń, mitologii, motywów, porządków motywacyjnych, widoczna jest w konstrukcji świata przedstawionego dramatu krzemienieckiego poety. I twórcy fantasy, wzorem Słowackiego, dają sobie przyzwolenie na ten artystyczno-estetyczny mariaż.

Filiacji pomiędzy *Balladyną* a literaturą niemimetyczną, o której mowa, znaleźć można więcej chociażby w kreacji postaci nieziemskich (elf, wiedźma), antropomorfizacji sił przyrody czy we wspólnym rezerwuarze toposów (motyw wędrowni, motyw walki dobra ze złem) oraz innych kategorii, takich jak: Przypadek, Los, Fatum, ustawianych w różnych konfiguracjach artystycznych. Różnice też są dostrzegalne przy wykorzystaniu przez romantycznego twórcę zasobów bestiariusz, jednak zasadniczy zrab tej rozprawy nie rości sobie prawa do zaprezentowania wszystkich paranteli. Jej celem jest ukazanie typów fantastyki wpisanych w nadgoplańską „niby tragedię”, a fantasy obok baśniowej, demonologicznej, romantycznej i szekspirowskiej ma tu swoje miejsce.

Każdy typ fantastyki wprowadzony do mikrokosmosu nadgoplańskiego uzasadnia i uwiarygadnia zamysł kompozycyjny i fabularny dzieła „zawieszonoego” na osi fantastycznej. Koegzystencja dwóch światów – realnego i ponadmysłowego – pozwala zilustrować obszary romantycznej antropologii, wedle której człowiek ma mówić wieloma językami, ma pulsować pełną gamą odczuć i emocji. Wreszcie powinien wkraczać w orbitę nieznanego, otworzyć się na inny wymiar, spoglądać ku wewnętrznemu światu jaźni.

Świat fantastyczny w *Balladynie* jest metaforą duszy człowieka, jego indywidualnego „ja”, które może przyjmować kształt Chochlika – istoty akreatywnej, odgrywającej narzuconą sobie rolę życiową, rezygnującej z kształtowania siebie, z trudu poznawania uniwersum lub Skierki wybierającego tworzenie i dynamiczną stronę egzystencji, co objawia się także w jego języku – „lekkim”, „tęczowym”, zmetaforyzowanym, poetyckim. Skierka stoi po stronie artysty „romantyzującego” przestrzeń życiową, poetyzującego świat rzeczywisty, stwarzającego nowe krajobrazy literackie.

Nadgoplańska fantastyczna feeria pobudza też wyobraźnię czytelnika, skłania go do refleksji, a może nawet kontemplacji, do poszukiwań natury egzystencjalnej, do wyboru „cielesnego” bądź duchowego wymiaru egzystencji. Można przecież, tak jak Grabiec, *Balladyna* czy *Pustelnik* profanować świat natury, można zgubić cudowną koronę, czyli zanurzyć się w żywiole codzienności. Słowacki za pomocą fantastycznego uniwersum obnaża pustkę duchową człowieka – kukielki w teatrze życia.

Różne rodzaje fantastyki, nakładające się na siebie, eksponują także warsztat twórcy, jego strategię estetyczno-artystyczną, podporządkowaną tendencji „odśrodkowej”¹⁸⁵.

III.3. Gotycyzm

Kalejdoskop komponentów estetycznych oraz form genologicznych charakteryzujących *Balladynę* uzupełnia gotycka tkanka z katalogiem elementów składających się na elementarny stereotyp gotycki¹⁸⁶. Tendencje gotycyzujące, tak typowe dla dzieł romantycznych, można dostrzec nie tylko w tragedii nadgoplańskiej, ale dużo wcześniej przede wszystkim w dramacie Słowackiego *Mindowe*. Porównanie obu utworów pozwoli określić, jak poeta wykorzystuje gotycki gorset, które komponenty wybiera, jak je przetwarza i w jakim celu.

Teorie estetyczne Edmunda Burke’a¹⁸⁷ wywarły duży wpływ na twórców romansu grozy. Filozof wyróżnił dwie kategorie estetyczne: piękno i wzniosłość, które, jego zdaniem, odgrywają niebagatelną rolę w poszukiwaniu tego, co dramatyczne, poetyczne i cudowne. Burke wzniosłość łączył z uczuciem grozy, która jest warunkiem koniecznym i wystarczającym, by dokonało się przeżycie estetyczne wzniosłości. Zarówno groza, jak i wzniosłość wypływają z tajemniczości, z wielkich rozmiarów rzeczy i przestrzeni pobudzających wyobraźnię, z nieskończoności i ciemności. Bodźcem pozwalającym odczuć wzniosłość bywają również barwa (czerń, brąz, głęboka purpura) oraz dźwięk (szalejące burze, grzmoty, jęki, skrzywienie, szum, świst): „Wzniosłość wypływa z tego, co nie jest dokładnie widziane, zarysowuje się mgliście, z wróżb i sugestii czegoś, co jest przypuszczalnie straszliwe, a czego mamy jeno niepełne i niejasne przecucie. Wzniosłość ukazuje się w świetle księżycy i w półmroku, a nigdy wśród całkowitej ciemności nocy lub jasności dnia”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Zygmunt Krasiński wyraził opinię na temat twórczości Słowackiego, mówiąc o „sile odśrodkowej”. Siła ta „ustala dla twórczości Słowackiego pewną szczególną perspektywę nowości i nowatorstwa w zakresie związku obrazowania poetyckiego i języka: dyskusja z tradycją literacką, znaczące jej odrzucenie lub ironiczne ujęcie w toku dyskursu literackiego, zaczyna się zawsze od przywołania właściwego słowa kontekstu kulturowego, by zaraz ten kontekst zakwestionować, wziąć w ironiczny nawias lub zburzyć” – W. Szturc, *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. I, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 237.

¹⁸⁶ Por. D. Dąbrowska, *Gotycyzm ponowoczesny*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59, s. 161-181.

¹⁸⁷ Edmund Burke (1729 – 1797) – brytyjski polityk, publicysta i filozof; w estetyce rozwijał pojęcie piękna rozumianego jako własność obiektywna przysługująca przedmiotom, przeciwstawił pojęcie wzniosłości pojęciu piękna (*Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* – 1757, przeł. P. Graff, wyd. polskie 1968).

¹⁸⁸ Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska lat 1764 – 1830*, Warszawa 1961, s. 134, przyp. 8.

Estetyczne teorie autora *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* „wprowadzono” do powieści gotyckich, bowiem to właśnie w nich opiewano uroki średniowiecznej architektury, tworzono cmentarny nastrój, a nadprzyrodzoność i makabrę traktowano w kategoriach artystycznych. Pierwsza powieść gotycka, nazywana również romanssem grozy, wyszła spod pióra twórcy angielskiego, Horacego Walpole’a, w 1764 roku, dając początek nowemu gatunkowi literackiemu. Był to *Zamek Otranto* ze znamienym podtytułem *A gothic story*¹⁸⁹.

Juliusz Słowacki w *Mindowem* tworzy gotycki nastrój grozy rozumianej zgodnie z założeniami filozoficznymi Burke’a oraz wymaganiami gatunku powieściowego zapoczątkowanego przez Walpole’a. Autor *Marii Stuart* wykorzystuje bogaty arsenał motywów, emblematów i rekwizytów gotyckich, by z ich pomocą wprowadzić czytelnika w enigmatyczny, a zarazem groźny świat Inności¹⁹⁰. Groza w *Mindowem* budowana jest na kilku różnych płaszczyznach, będących wcześniej konstytutywnymi elementami powieści gotyckiej. Nieodzownym składnikiem każdego romansu grozy jest swoista sceneria, w której rozgrywają się budzące strach wydarzenia: „Akcja musi się zawsze rozgrywać w jakimś zrujnowanym zamczysku, w gotycko sklepionych salach i korytarzach lub tajemnych podziemnych przejściach i kazamatach (...) Romans gotycki musi mieć również swojego mnicha – zacnego lub podłego, zależnie od wymagań powieściowej intrygi”¹⁹¹.

W dramacie *Mindowe* Juliusz Słowacki kreuje przestrzeń gotycką rozumianą jako sfera racjonalna oraz świat Inności. Kategoria dwuprzestrzenności pozwala na zakreślenie infernalnego koła, będącego zarazem modelem wyprawy według schematu: świat realny – świat Inności – świat realny¹⁹². Ów gotycki labirynt ewokuje strach, tajemnicę, nieznaną, niedopowiedzianą, destabilizuje ludzkie przekonania co do ontologicznego i moralnego

¹⁸⁹ Zob. tamże, s. 132. Przymiotnik *gothic* był na początku wieku synonimem nieokrzesania i architektonicznej brzydoty, ciemnoty i zacofania średniowiecza. Dopiero biskup Richard Hurd (1720 – 1808) podjął się obrony tego słowa w swoich „*Letters on Chivalry and Romance*” wydanych anonimowo w 1762 roku. Później słowem *gothic* zaczęto określać nie tylko średniowiecze, ale dawne czasy przed wiekiem Oświecenia, przywracając rangę temu wyrazowi (gotycki był np. Osjan, Szekspir). Od czasu wydania dzieła Walpole’a słowo to nabrało dodatkowego wydźwięku semantycznego. Oznaczało dziwność, grozę, tajemniczość, stało się synonimem cudowności i, oczywiście, przyjęło się jako określenie nowego gatunku powieściowego.

¹⁹⁰ Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska w: *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 17. Świat Inności to sfera irracjonalna, na którą składają się takie zjawiska, jak: sny, przeczucia, prorocтва, przywidzenia, zabobony, a także czarna magia, praktyki czarnoksięskie, duchy, upiory, siły szatańskie.

¹⁹¹ Z. Sinko, dz. cyt., s. 135.

¹⁹² Zob. M. Aguirre, dz. cyt., s. 17.

porządku świata. A anizotropowość scenerii przyprawia czytelnika o dreszczyk emocji i wyzwala w nim uczucie grozy¹⁹³.

III.3.1. Zamek jako centrum

Bohaterem *Mindowego* jest zamek – źródło grozy pasywnej¹⁹⁴. Wydarzenia opisane w akcie I, II i częściowo III rozgrywają się w sali nowogródzkiego zamku, fabuła części aktu III i V też wiąże się z komnatami zamkowymi: „przez okna tej gotyckiej sali”¹⁹⁵. Postacie ludzkie dramatu egzystują i działają w dwóch przestrzeniach: tej fizycznej, określonej zgodnie z klasyfikacją Souriau – przestrzenią sceniczną¹⁹⁶ oraz w świecie Inności, czyli proroctw, snów, przeczuć, marzeń, zabobonów.

Litewski zamek Mindowego stoi na wysokiej górze, otaczają go urokliwe sady oraz lasy. Siedziba władcy to swoiście pojęte centrum, określające mikrokosmos jednostki ludzkiej. Ciemne komnaty, grube mury, „kryjówki”, kraty zagrządzające drogę i ułatwiające podstęp, kamienne granitowe sale, tajemnicze przejścia – symbolizują przestrzeń wewnętrzną właściciela posiadłości. Mroczne, ciężkie, toporne wnętrza zamku wyzwalały też w odbiorcy uczucie grozy, którą potęgują rozbrzmiewające tam dźwięki: „Nie słyszę twojej mowy, bo ją dzwony głuszą” (*M*, s. 8), „Ten szum drzew i ta cisza – to cisza cmentarza”

¹⁹³ Zob. M. Rudaś-Grodzka, *Czasem dobrze być martwym. Na marginesie książki „Wokół gotycyzmów”*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 104-105: „Według autora – wiele gotyckich tekstów wyraźnie podkreśla asymetrię w relacji między dwiema opisywanymi przestrzeniami: łatwo wejść do gotyckiego zamku, lecz trudno go opuścić – okazuje się, że przestrzeń zamku w sensie dosłownym i figuratywnym jest większa od wewnątrz niż z zewnątrz. Innymi słowy, przestrzeń gotycka jest anizotropowa, to znaczy posiada zmienną wielkość, która wywołuje doświadczenie *numinosum*. Zawiesza ono porządek przyczynowo-skutkowy, opóźnia lub uniemożliwia osiągnięcie ludzkich zamierzeń i paraliżuje każdą akcję. Wszystkie działania odsłaniają swoją bezsensowność i bezzasadność. Wytyczone cele oddalają się, a granice mnożą w tej widmowej ziemi niczyjej. Ucieczka zaś jest niemożliwa. Agnieszka Izdebska w swoim artykule dodaje, że gotyckie labirynty nie są miejscem utrudnionej wędrówki ku centrum, ale obrazami uwięzienia w pułapce” [podkr. – E. Ś.].

¹⁹⁴ Źródłem grozy pasywnej jest ponura sceneria, ewokowana przez np. zamek, loch, podziemny korytarz, grobowiec, kryptę. Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska lat 1764 – 1780*, dz. cyt.

¹⁹⁵ J. Słowacki, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, *Mindowe*, opr. Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław 1959, s. 70. Wszystkie cytaty pochodzą z analizowanego dramatu niniejszego wydania, dalej oznaczam je skrótami *M* i po nim podaję numer strony.

¹⁹⁶ Zob. W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 49, przypis 7. Istotne znaczenie dla rozwijanego przeze mnie tematu mają prace: J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*; D. T. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004; M. Kuziak, *Fragmety o Słowackim*, Słupsk 2001; K. Korotkich, *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego*, Białystok 2011; M. Szargot, *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2011; M. Stanisław, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007; M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003; M. Sokalska, *Teatralność Słowackiego. W świecie teatru i opery*, w: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010; W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001; H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.

(*M*, s.29), „Słyszę jakieś stapania – słyszałem chrzest broni” (*M*, s. 34), „ostatnich jeszcze kroków szelest słyszę!” [*M*, s. 68; podkr. – E. Ś.]

Nowogródzka gotycka budowla zatopiona jest w mroku nocy, półmroku księżycy lub ciemności światła dziennego. Akt drugi dramatu dotyczy wydarzeń, które rozgrywają się wieczorem. Mindowe, książę litewski, zwracając się do Trojnata, mówi: „Nim gwiazdy powstaną” (*M*, s. 24), natomiast Aldona stwierdza, że noc już zapadła, „noc ciemna” (*M*, s. 29). Bohaterka dostrzega „czarne sosny” (*M*, s. 29) targane posępnym szumem wiatru, „duchów napełnione tłumem” (*M*, s.29). Noc w *Mindowem*, jak w powieści grozy, staje się bohaterem, który zaczyna aktywizować i siebie, i otaczającą go przestrzeń. Wywiera wielki wpływ na postacie ludzkie, które na skutek przeżycia grozy ciemności doświadczają stanów lękowych. Tak reaguje Aldona, obawiająca się zemsty Mindowego, pragnąca uchronić męża przed gniewem okrutnego władcy. Paralelizm przeżyć wewnętrznych żony Dowmunta i obrazów natury ewokuje gotycką kategorię grozy. Retoryka wzniosłości realizowana poprzez typowe dla literatury środki poetyckiego obrazowania, takie jak metafora i onomatopeje, pozwala zanurzyć się w zestetyzowanej grozie gotyckiej. Aldona, jak bohater gotycki, „ulega wyższym mocom wewnętrznym, duchom lub przeznaczeniu”¹⁹⁷, co sama sygnalizuje:

Tam, widzę, za lasami błądy księżyc wschodzi,
Czarne sosny posępnym witają go szumem;
Rozdarte chmury – duchów napełnione tłumem... (M, s. 29)

Zamek spowity jest bladym światłem księżycy, którego blask „ociemnia” (*M*, s. 29) twarz żony Dowmunta, zwiastując jej śmierć. O księżycu Słowacki wspomina kilkanaście razy, co nie jest bez znaczenia. Ten naturalny satelita Ziemi jest symbolem tajemnych, zakrytych stron Natury, ściśle wiąże się z nocą, podświadomością i dwuwykładnością. Bładość jego blasku ukazuje tylko mgliste zarysy rzeczy, dlatego łączy się z wyobraźnią i fantazją, sygnalizuje to, co nieuchwytnie zmysłowo, odkrywa tajemne zakamarki myśli¹⁹⁸. Świecący księżyc demaskuje labiryntową – niczym podziemne korytarze budowli gotyckiej – umęczoną przez zło duszę Mindowego.

Cały akt drugi pogrążony jest w przestrzeni ciemnej nocy, która góruje nad tym, co materialne (zamek) i zdematerializowane (uczucia, myśli, pragnienia). Rogneda, matka królów, pragnie otruć syna – „zdrajcę” tradycji starej Litwy. Sypiąc truciznę do czary, czeka na zapadnięcie zmroku. Mindowe chce pozbyć się Trojnata i Dowmunta, zdobyć Aldo-

¹⁹⁷ L. Bayer – Berenbaum, *Wyobrażenia gotycka*, przeł. A. Grzybek, „Ogród” 1991, z. 1-2, s. 147.

¹⁹⁸ Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 272; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 179 – 181.

nę i utrzymać berło królewskie. W tej zamkowej przestrzeni nie ma autentycznych, szczerych relacji międzyludzkich, co zauważa Dowmunt, mówiąc o „sennym życiu” (*M*, s. 32) Aldony. Ona natomiast sygnalizuje ten sam problem, wspominając „mgłę ciemną” (*M*, s. 31), która przesłania esencjonalność ludzkiego bytu.

Gotycka posiadłość króla Litwy poddana została przez autora zabiegowi antropomorfizacji. Zwykły budynek mieszkalny staje się symbolicznym sumieniem władcy, w którym widać wszystko to, co godne i niegodne człowieka, co go pomniejsza we własnych oczach. Główny bohater utworu zwraca się do zamku – owego źródła grozy pasywnej – w słowach:

O! zamku, co przetrwałeś długie wieków burze,
Ciebie naprzód powita jutro słońce jasne,
Ja Ciebie żegnam... Zamku! Na wysokiej górze
Byłeś ty gniazdem orła, orzeł ciebie wślawił,
W tobie zasypiał, w tobie zwykł łupy pożerać
I nieraz cię krwią ofiar niewinną zakrwawił;
Ale czyż w gnieździe powinien umierać? (*M*, s. 65)

Mroczność budowli i jej krętych korytarzy dostrzec można również w pozostałych aktach dzieła. Scena I i II aktu III obejmuje noc zbliżającą się do świtu: „Panie noc ucho dzi” (*M*, s. 45), „Już się księżyc zniża” (*M*, s. 48). Wnętrza gmachu Mindowego, prezentowane z perspektywy Hejdenricha, dopełniają gotycką grozę otoczenia. Niechętny kulturze Litwinów, w jego mniemaniu barbarzyńców, wrogi ich stylowi życia, wypowiada się bardzo ekspresywnie o przebiegu „dzikich uczt” (*M*, s. 37). Granitowa sala, dębowy stół, Litwini siedzący jak głazy, posługujący się „dzikimi wyrazami” (*M*, s. 37), smolne pochodnie, opary dymu charakteryzują dwór Mindowego. W opisie uderza surowość scenerii gotyckiej, tak bliskiej obrazowaniu przestrzennemu *terror gothic* czy *historical gothic*¹⁹⁹. Tytułowy bohater dzieła zestawia na zasadzie kontrastu swoją posiadłość z krzyżackimi osiągnięciami architektonicznymi i cywilizacyjnymi:

Patrz! Krzyżaków miasta,
Czy to Malborg, czy morska Klepidawa stara,
Każde co dzień zamkami pod niebo urasta;
Lud jak w mrowisku tłumne napęlnia ulice,
Złotem błyszczą się gmachy, marmurek kaplice,
Dym z ognisk uwięziony wzlata nad dachy,
Dachy łączą się z niebios przejrzystym błękitem.

A tu – patrz, Lutuwerze, jak posępne gmachy
Tu każda sala ciemnym połyska granitem,

¹⁹⁹ Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska lat 1764 – 1780*, dz. cyt., s. 138, przypis 12. Zofia Sinko za M. Summersem przyjmuje podział powieści gotyckiej na trzy rodzaje: *historical gothic*, *sentimental gothic*, *terror gothic*.

Gołe i zimne ściany – jeszcze los szyderca,
Jakby mi chciał urągać, często w dnie zimowe
Ściany zdobi pokryciem srebrnego kobierca,
Wilgoć mroząc na ścianach w kwiaty kryształowe.
Nędza i wszędzie nędza!

(M, s. 45)

Juliusz Słowacki wprowadził do swojego dramatu topos straszego domu, „co oznacza drastyczne zerwanie z przypisanym w kulturze *domowi* zakresem znaczeniowym – przejście z paradygmatu *schronienie, ostoja* do paradygmatu *zagrożenie, niebezpieczeństwo*”²⁰⁰. Przestrzeń zamku, przestrzeń własna króla okazała się miejscem ciasnym, obcym, nieprzyjaznym. Gotyckie sale, kręte schody, labirynt pokoi i korytarzy, tajemne przejścia spowite ciemnością i pajęczyną, nie zapewniły mu bezpieczeństwa, nie były azylem, stały się areną podstępu, pułapek, zbrodni, grobowcem, więzieniem.

W *Balladynie* Słowacki oświetla zarysy Kirkorowskiego średniowiecznego zamku²⁰¹, nie czyniąc go ani bohaterem dzieła, ani źródłem grozy pasywnej, ani tym bardziej centrum rozgrywających się zdarzeń. Bohaterów tragedii oraz odbiorców sztuki zaprasza w jego podwoje dopiero w scenie II aktu III, wcześniej wspominając jedynie o ogromnej konstrukcji i czterech wieżach. Dalsza część tekstu niewiele wnosi do architektonicznego opisu budowli, prezentowanej jako ceglana forteca ze złożonym i „pyszny” komnatami, położona nad Gopłem. Szkicowanie, a nie odsłanianie realiów zamkowych, unikanie konkretyzacji na rzecz ubaśniowienia miejsca to celowa strategia artystyczna. Mistrz słowa, zwracając uwagę na ogólne wrażenia plastyczne, eksponuje „bajeczny” charakter zamku, do którego można wejść przy wykorzystaniu ironicznego klucza, a nie gotyckiego.

Słowacki „gotycyzuje” swój dramat na sposób romantyczny, nie imituje typowych dla tego nurtu tendencji, ale je przetwarza, tworząc nowe konfiguracje. Kreuje zarysy gotyckiej scenerii w *Balladynie*, którą nie jest zamek, a leśny kompleks z Gopłem, wywołujący wrażenie niezgłębionej, pojemnej oraz nieskończonej krainy, pozbawionej barier architektonicznych²⁰². Poeta, zgodnie z romantycznym stylem myślenia o gotyku, „naturalizuje” siedzibę Kirkora, włączając ją w krajobraz, który przyjmuje kształt labiryntowy. Labiryntowość w powieści grozy jest cechą skonwencjonalizowaną, właściwą dla konstrukcji

²⁰⁰ I. Kolasińska, *Gotycka noc, która stworzyła Frankenstein, czyli Kena Russela szkic do portretu Mary Shelley (na przykładzie filmu „Gotyk”, 1986)*, w: *Wokół gotycyzmów...*, dz. cyt., s. 150 – 151.

²⁰¹ Średniowieczny charakter zamku podważają różne szczegóły architektoniczne, odsyłające do elementów typowych dla zamków doby renesansu czy baroku. „Czasy bajeczne”, czyli przedhistoryczne negują też średniowieczność budowli, która ma raczej wymiar iluzji teatralnej, zdemaskowanej w *Epilogu*. Por. W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 90-105; J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 51-60.

²⁰² Schlegel i Chateaubriand zwracają uwagę na związek gotyku z tworamami natury, kojarzą ów styl architektoniczny z lasem, a Goethe mówi nawet o „lesistości” gotyku. Słowacki stwarza mikrokosmos nadgoplański za pomocą różnych kombinacji estetycznych, wśród których jest też gotycyzm. Las w *Balladynie* ma rysy gotyckie, ale przede wszystkim baśniowe.

takich jak zamek, opactwo, klasztor czy krypta, tymczasem autor *Kordiana* rozszerza ją na naturę. Nadgoplański bór, a nie zamek „czterowieżowego pana” stanowi centrum określające mikrokosmos jednostki ludzkiej, centrum, do którego prowadzi kręta droga. Leśną ścieżką kroczy roniąca łzy Balladyna, „obląkana jakąś rozpaczą” (B, s. 70) – tuż przed zbrodnią na siostrze. Po przekroczeniu nieprzekraczalnych granic starsza córka Wdowy „odbiega” w las, który od tej pory stanie się jej naturalnym światem, wewnętrzną przestrzenią. Bohaterka nie zdoła się już uwolnić od leśnych labiryntów zła, przedostaną się one do jej umysłu i serca, opanują język i wyobraźnię, tworząc niezwykle sugestywne, niepowtarzalne obrazy poetyckie („W las!... w las!... w drogę” – B, s. 76; „Obaczyłam w lesie / Babę, podobną do roztrzaskanego / Piorunem dębu... Kazałam potworze / Z krukami śmierci gonić za obozem / I przynieść jadu czerpanego z węży” – B, s. 199). Ilustrują one, w symboliczny sposób, stan duchowy morderczyni²⁰³.

Las przybiera formę labiryntową również w odczuciu pijanego Grabca, który – za sprawą Chochlika – odbywa swoją „błądną” wędrowkę o wschodzie słońca²⁰⁴. Jednak jego splątana droga, którą przebywa, nie ma bynajmniej charakteru „gotyckiego”, nie ewokuje grozy, przerażenia, budzi raczej politowanie i śmiech. Balladyna mierzy się z gotycką przestrzenią lasu trzykrotnie. Pierwszy raz, gdy wychodzi na spotkanie z synem organisty, drugi – podczas malinowej rywalizacji, trzeci, gdy odwiedza Pustelnika tuż po swoim ślubie. Siostra Aliny nocną porą, przy blasku gwiazd i księżyca, przemierza murawę jako „mglista mara”. To poetyckie porównanie odsyła do kategorii wzniosłości definiowanej przez Burke’a. Balladyna prezentowana w tej odsłonie „zarysowuje się mgliście”²⁰⁵, jej postać owiana jest aurą tajemniczości. Trzyma w dłoni świecę, której płomień naprzemiennie błyska i gaśnie, kroczy w ciszy, będącej atrybutem gotyckiej przestrzeni. Nad jej głową unoszą się ćmy, układające się w złoty wianek. Obraz ten odsyła do znaczeń symbolicznych, zwłaszcza w połączeniu z wartością semantyczną osiki²⁰⁶. Wizerunek drżącej Balladyny, stabilnie stąpającej po leśnym runie, stanowi zapowiedź jej przyszłych dziejów. Ćma w mitologii Słowian symbolizuje zbląkaną duszę, złoty wianek „nad dziewicy głową”

²⁰³ Por. M. Bizior, *Pułapka bezkarności zła* w „Balladynie”, dz. cyt.

²⁰⁴ Zob. E. Grzęda, *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2000; K. Zarzycki, *Drzewa, krzewy i kwiaty w poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2009; H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011; I. Jokiel, *W mateczniku poety*, w: tejsze, *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006.

²⁰⁵ Z. Sinko, dz. cyt., s. 134, przyp. 8.

²⁰⁶ Zob. B. Adamkiewicz-Iglińska, *Duch, co „kwiatem rozkwitnął”. Flora w genezyjskiej twórczości Juliusza Słowackiego*, Olsztyn 2015, s. 298 – 299. Autorka omawia właściwości osiny, zwracając uwagę na jej charakterystyczną cechę – drzenie liści. Odwołując się do legend, wyjaśnia powody takiego stanu rzeczy. Według jednej z nich, „drzewo drży ze zgrozy, gdyż w raju pozwoliło na odłamanie konaru przez Kaina, z którego ten uczynił kołek, aby zabić Abła” (s. 298).

(*B*, s. 65) można rozumieć jako ekstrapolację objęcia władzy królewskiej. Liście osiny, wśród których ma miejsce nocna schadzka, kojarzą się z mocami demonicznymi²⁰⁷. Posągowa przyszła królowa Polski – w tej symbolicznej odsłonie – pozwala czytelnikom dramatu zmierzyć się z estetyczną kategorią wzniosłości. Grozę do ich świata wniesie wraz ze swoim kolejnym pojawieniem się na leśnej scenie – następnego dnia o poranku, kiedy zamorduje Alinę. Do boru przybiegnie jeszcze raz, tym razem do chaty Pustelnika, z nadzieją na rozwiązanie swoich problemów.

Inicjalny występ bohaterki w przestrzeni boru nadgoplańskiego opisują pojęcia, które odsyłają do świata naznaczonego grozą: „Jako mgliste mary / szła; „A płomyk świecy (...) błyskał i gasnął, to błyskał, to gasnął”; „Tak cicho przeszła wietrznymi poloty”(*B*, s. 64). Jej drugą i trzecią wyprawę do lasu określa natomiast desygnat gotyckiego labiryntu odzwierciedlającego stan duchowy Balladyny – zagubienie, uwięzienie, osaczenie, moralne zakleszczenie w pułapce. Leśna labiryntowość staje się figurą „tragicznej świadomości człowieka zamkniętego w systemie zagmatwanych dróg”²⁰⁸, figurą tragicznej świadomości siostry Aliny.

Słowacki prezentuje świat przetworzony przez wyobraźnię bohatera²⁰⁹, przez jego duchową tkankę. Okazuje się bowiem, że ten sam krajobraz wywołuje w postaciach dramatu różne asocjacje. Grabiec, jako że nie jest typem człowieka skłonnego do wzruszeń natury estetycznej, do kontemplacji, do zachwytów nad pięknem natury, postrzega ją w zależności od stopnia upojenia alkoholowego: albo jako miejsce ślepych dróg, ale bez gotyckich konotacji, albo jako miejsce spotkania z Balladyną. Kirkor widzi w lesie jedynie chatę i mieszkającego w niej Pustelnika, na którego patrzy przez pryzmat idyllicznego ładu, dawnego porządku opartego na dobru, szlachetności i uczciwości. Uczuciowy Filon leśną gęstwinę przeobraża, w swojej wyobraźni, w literacką, sentymentalno-klasyczną arenę, co prowadzi go do stanu obłąkania: szuka idealnej kochanki, próbuje z biegu jaszczurki wyróżnić, czy istnieje życie wieczne wypełnione marzeniem²¹⁰. W lesie przebywają też Goplana i jej elfy, bohaterowie fantastyczni reprezentujący sferę Inności.

Niezależnie od metaforycznych czy symbolicznych znaczeń przypisywanych lasowi przez poszczególne postacie tragedii, stanowi on centrum, w którym rozgrywają się reali-

²⁰⁷ B. Adamowicz-Iglińska, dz. cyt., s. 299.

²⁰⁸ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 285.

²⁰⁹ Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 253.

²¹⁰ Zob. M. Bizior, dz. cyt., s. 121. Badaczka nazywa las „figurą świata dramatu” oraz „miejszem narodzin zła i obszarem jego panowania”. Las jest też, zdaniem Bizior, miejscem wygnania Pustelnika, miejscem zagubienia, synonimem chaosu, rozpadu, braku ustalonych zasad, reguł i wartości. „W tym świecie zostają zakwestionowane wszelkie porządki: porządek religijny (...), porządek społeczny (...), porządek świata nadprzyrodzonego (...); porządek natury (...), porządek mitu (...), a nawet porządek prawny” – s. 120-121.

styczno-fantastyczne zdarzenia. Leśna przestrzeń jest „figurą świata dramatu”²¹¹, prezentowanego także w konwencji gotycyzmu.

III.3.2. Sieć intryg, podstępów, pułapek

Juliusz Słowacki niczym Ann Radcliffe, autorka reprezentująca *sentimental gothic*²¹², stopniuje efekt grozy, tworzy nastrojowe studium lęku. Sceneria zamkowa zarysowana w *Mindowem*, połączona ze sposobem prezentowania zdarzeń, wzmacnia uczucie trwogi, którą dodatkowo potęgują niedopowiedzenia i rzeczy niedokładnie widziane. Właśnie takie, czyli spowite mgłą tajemnicy są opisy intryg, podstępów, od których aż się roi w dziele Słowackiego. Na płaszczyźnie dramatycznej pułapki – intrygi można umieścić knowania Trojnata planującego mord na stryju. Bódcem do uśmiercenia brata ojca okaże się odwieczna ludzka namiętność – pragnienie władzy, zaszczytów, splendorów. Misterną sieć intryg przygotowali także Krzyżacy, „którzy pod pozorem nawracania pogańskich ludów rozszerzają swoje podboje we wschodniej Europie, mając przy tym pełne poparcie papieżstwa”²¹³. Hejdenrich i Herman udają przyjaciół Mindowego, by oddalić od rycerzy zakonnych widmo klęski, chcą pozyskać króla litewskiego po to, by nieco później podstępnie go unicestwić²¹⁴:

O panie! nie czas teraz rwać z Litwą przymierze,
Nie są przygotowani do wojny Krzyżacy;
Jeden krok nierozmyślny korzyść nam odbierze
Z długich naszych podstępów, z misjonarskiej pracy; (M, s. 37)

Strategia wallenrodyczna nie jest też obca samemu władcy Litwy²¹⁵. Profanując świętą wiarę, czyni ją elementem perfidnej taktyki, narażając się jednocześnie „na zarzut

²¹¹ Tamże, s. 119.

²¹² Zob. Z. Sinko, *Wstęp* do M. G. Lewis, *Mnich*, Wrocław 1964, s. XX – XXI, *sentimental gothic* – ten typ powieści gotyckiej rezygnuje z elementów brutalnych, krwawej przemocy, fizycznych gwałtów; autorzy preferują cudowność i niesamowitość jako sposoby na wywołanie trwogi. Poczucie grozy wzmacnia sposób opowiadania – „suspense”, czyli stopniowe rozciekawienie czytelnika poprzez przerywanie opowieści w jej szczytowym punkcie i przenoszenie jej do następnych rozdziałów.

²¹³ E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 61.

²¹⁴ Zob. w tym kontekście koniecznie: T. J. Makles, *Narodziny historii – o „Mindowem” Juliusza Słowackiego. Z zagadnień historyzmu romantycznego*, Katowice 1992.

²¹⁵ Por. E. Sawrymowicz, dz. cyt., s. 61: „Znowu więc mamy do czynienia z motywem wallenrodycznym, dowód, jak silnie powieść Mickiewicza oddziaływała na wyobraźnię Słowackiego i jak młody poeta potrafił wyzyskać koncepcję zdrady Wallenroda zarówno w powieściach poetyckich, jak i w utworze dramatycznym. W *Mindowem* motyw wallenrodyczny jest zresztą znacznie bardziej skomplikowany niż w powieściach poetyckich, komplikacji tej wymagało udratycznienie konfliktów. Mindowego uwikłał Słowacki w kilka konfliktów dramatycznych, na pierwszy plan wysuwając jednak sprawę jego pozornego przymierza z Krzyżakami i wywołaną tym reakcję ze strony narodu litewskiego, który nienawidzi Krzyżaków i nie pragnie nowej wiary”.

zdrady ze strony swego otoczenia, które nie zdaje sobie sprawy z istotnego znaczenia postępowania Mindowego, nie rozumie, że dąży on do uśpienia czujności Krzyżaków, by rozbić ich potęgę w dogodnym momencie”²¹⁶:

Dobrze! już jestem spokojny!
Pójdę teraz krzyżackie napadać dzierzawy,
Dawno czekałem chwili sposobnej do wojny,
Skarb mój wycięczał – ja sam stęskniłem do sławy.
Z waszej zaś strony nic mi nadal nie potrzeba,
Mam już złotą koronę, przebaczenie z nieba,
Idę kraj wasz napadać, szarpać włości Żmudzi. (M, s.41)

Jak zauważył jeszcze Sawrymowicz: „Mindowego uwikłał Słowacki w kilka konfliktów dramatycznych, na pierwszy plan wysuwając jednak sprawę jego pozornego przymierza z Krzyżakami i wywołaną tym reakcją ze strony narodu litewskiego, który nienawidzi Krzyżaków i nie pragnie nowej wiary”²¹⁷. Podstępny jest także Dowmunt przywdziewający „habit święty” (M, s. 38), udający Krzyżaka. Wyznawcą etosu spiskowego okazuje się Lutuwer namawiający króla do nieuczciwego ataku:

Gdybyś posłuchał, królu, co radzi to serce,
To byś wszystkich Krzyżaków zebrał w dolnej sali,
Potem zamek podpalić, niech się z nimi spali;
Lub Litwinów ukrywszy za ścienne kobierce,
W kryjówki, w czeze kolumny i w próżne filary,
Skinąłbyś, na skinienie padłyby ofiary
I krzyżackiej krwi strumień po murach popłynął. (M, s. 21)

Bohaterowie utworu poety z Krzemieńca, niczym Schedoni z *Włocha*, Montoni z *Tajemnic zamku Udolpho* czy Ambrozjo z *Mnicha* Lewisa, prześcigają się w zastawianiu pułapek. I jednym, i drugim przyświecają podobne cele, chcą zaspokoić swoje żądze, pragnienia, kierują nimi ambicja, duma i chęć odwetu. Mindowego jednak różni od wymienionych kreacji literackich odpowiedzialność za naród litewski, szlachetna idea obrony ojczyzny zagrożonej przez Krzyżaków.

W tragedii nadgoplańskiej zamek też jest miejscem, w którym bohaterowie knują, obmyślają intrygi, zastawiają pułapki, ale nie w rozumieniu gotyckim. Intrygi Balladyny czy Fon Kostryna są przewidywalne, mało wyrafinowane, proste w swojej konstrukcji. Oboje mają kompleksy związane z niskim pochodzeniem (chłopka, syn wisielca podający się za niemieckiego grafa), charakteryzuje ich nieufność, również względem siebie, bezwzględność i okrucieństwo oraz żądza awansu społecznego i władzy królewskiej. Balladyna spiskuje przeciw własnej rodzinie – siostrze, matce, mężowi, a także Grabcowi, Pustel-

²¹⁶ E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 61.

²¹⁷ E. Sawrymowicz, dz. cyt., s. 61.

nikowi i dowódcy warty zamkowej, natomiast Kostryn prowadzi działalność podziemną wymierzoną w „pana czterowieżowego” oraz jego żonę, swoją kochankę. Podstępnych planów tych dwojga nie oświetla jednak aura gotyckości, ogniskująca się – zgodnie z tradycją literacką – w samym gmachu średniowiecznym. Zamek Kirkora nie jest miejscem ponurym, mrocznym, nie kryje żadnych tajemnic, do jego okien nie zagląda blade światło księżyca. Pejzaż nocny, tak typowy dla powieści grozy, patronuje również rzeczywistości nadgoplańskiej, ale jako jedna z szekspirowskich afiliacji.

III.3.3. Miejsce zbrodni

Otwarcie się człowieka na zło i barbarzyńskie pierwotne instynkty to nieodzowne atrybuty romansu grozy, owego „gabinetu okropności”²¹⁸. Kategorii tej nie brakuje też w pierwszym dramacie Słowackiego. Sam zamek staje się areną mordu, areną ludzkich namiętności prowadzących bohaterów od zbrodni do zbrodni. Nic więc dziwnego, że kolory, nieco przyćmione przez mrok, będą podstawowym nośnikiem semantycznym utworu:

A jest kolorów w dramatach Słowackiego mnóstwo. Wszystko nasycone jest barwą, najczęściej ostrą, kontrastującą; wprowadzają ją nie tylko nazwy, ale również rzeczy, o których się mówi, o kolorze wyrazistym i zdecydowanym – perły, szmaragdy, rubiny, maki, złoto, bławatki, róże. Czytelnik widzi je oczyma wyobraźni, na intensywność tego wrażenia nie wpływa jakby pora, w jakiej scena ma miejsce, noc czy dzień²¹⁹.

W *Mindowem* obok barwy czarnej to czerwień buduje efekt kolorystyczno-wizualny dzieła, tworząc ostry kontrast. Rekwizytem ściśle korelującym z motywem krwi jest sztylet, narzędzie zbrodni. Mindowe mówi o nim w kontekście złotego różańca paciorków. Ten symboliczny gest ukazuje władcę Litwy stojącego na bezdrożu, oscylującego między sferą sacrum (różaniec) a profanum (sztylet). Przypomina zachowania Ambrozja, bohatera *Mnicha*, który również lawirował między tym, co boskie a tym, co ludzkie. Król, świadomy ogromu zbrodni, których się dopuścił, nie potrafi oczyścić swojej ciemnej duszy, nie może pomodlić się, ponieważ na sztylcie dostrzega „krew śpiękłą i czarną” (*M*, s. 39).

Zamek nowogrodzki niczym dusza pana Litwy stanowi „przepaść rozpaczy i zbrodni” (*M*, s. 40), jest świadkiem dawnych i obecnych mordów, które dręczą sumienie Mindowego. Mroczne sklepienia komnat, punktowo ożywione blaskiem księżyca, płomieniem lampy, ujawniają jęk zamordowanego człowieka: „Słuchaj! Przez sklepienie / Jęczy! Jego korona moje czoło kryje...” (*M*, s. 40). Ściany potężnego gmachu i „noc głęboka” (*M*,

²¹⁸ Sformułowanie, którym posłużyła się Z. Sinko. Zob. *Wstęp* do M. G. Lewis, *Mnich*, dz. cyt., s. IV.

²¹⁹ A. Kowalczykowska, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 196-197.

s. 52) zatrzymują kolejne okrutne czyny: otrucie Aldony, śmierć dzieci tytułowego bohatera, wreszcie zgon samego „tyrana”, który zginął z ręki Dowmunta.

Przestrzeń, w której rozgrywa się większość akcji dramatycznej *Mindowego*, kojarzy się ze zbrodnią, wywołuje nastrój strachu i, jak skonstatowała Alina Kowalczykowa, niesamowitości. Dodatkowo dramatyzują zamek: oświetlenie, niepewny blask księżyca, migotliwa lampa, mglistość, gra światła i cieni, tworzące przed oczyma bohaterów groźne „ułudy”.

Zamek Kirkora, który powołuje do istnienia wyobraźnia poety, przybiera gotycko-baśniową formę. Można o nim mówić w kategoriach „czarnego gotyku”, miejsca naznaczonego mordem, krwią, okrucieństwem. Giną w nim przecież – z ręki Balladyny – Gralon oraz król „dzwonkowy”. Zwłaszcza scenę zabójstwa Grabca, nawiązującą do szekspirowskich realiów, Słowacki osadza w gotyckiej poetyce. Balladyna zmierzająca ku wieży wygląda, zdaniem Skierki, jak „jakaś mara w bieli” (*M*, s. 183). Towarzyszy jej akompaniament groźnych zjawisk przyrodniczych („żar błyskawic”, „błyskawica czerwona” – *M*, s. 184). Trzyma w dłoni świecę, której płomień gaśnie, zapowiadając chylące się ku końcowi życie karcianego króla; ma też nóż – narzędzie zbrodni. Efekty wizualne nakreślone białą, czarną i czerwoną kredką („ściany białe”, „ciemne powietrze”, „trup czerwony”), sygnały dźwiękowe („szczeble stare trzeszczą”, „puchacz huczy”), impresje wonne („dziwnie krew pachnie”), dotykowe („w ciemnościach macałam po stole”) ewokują i wzmacniają nastrój grozy²²⁰.

Zamek położony nad Gopłem można opisać także w duchu gotycyzmu ubaśniowionego, wpisanego chociażby w scenę uczty. Obok szalejącej burzy, bijącego gromu, „echo-wych jęków”, pojawiającego się ducha Aliny, intensyfikujących odczucie wzniosłości i grozy, występują: groteskowy Grabiec, domagający się kolejnych dań, odgrywający rolę błazna, mimo że taką funkcję wyznacza Skierce oraz jego minister Chochlik. Elfy reprezentujące świat baśniowy, dzięki fantazji poety, dotykają murów pseudośredniowiecznego gotyckiego zamku.

²²⁰ W *Tajemnicach zamku Udolpho* (1794) Ann Radcliffe i w *Mnichu* (1796) M. G. Lewisa zamek jest również źródłem grozy pasywnej, przestrzeń zamkowa ewokuje bowiem strach, przerażenie. Urasta nawet do roli bohatera traktowanego na równi z „gotyckim łotrem” czy prześladowaną dziewczicą. Natomiast A. Mostowska w *Duchu w zamczku* (1806) podejmuje „przewrotną grę z (...) stereotypowymi wyobrażeniami zamku, ukształtowanymi przez praktykę twórczą gotycystów” – zob. K. Puzio, „Niegotyckie” zamki gotyckich powieści? (*Z twórczości Anny Mostowskiej*), „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia” 2002/2003, vol. XX/XXI, s. 3.

III.3.4. Więzienie

Zamek Mindowego staje się lokum zaprzeczającym gościnnej, sielankowej, radosnej atmosferze. Samemu właścicielowi odbiera poczucie bezpieczeństwa, nie stanowi dla niego przestrzeni bliskiej, przyjaznej. Jest obcy, złowrogi i złowieszczy. Ma gotyckie sale, które nie zostały przez autora tekstu zagospodarowane miłymi dla oka i serca meblami. Są tam wielkie, prawie puste pomieszczenia, w których dostrzec można zaledwie kamienny stół i zimne ściany pokryte kobiercem z wilgoci.

Nocna pora, która zdominowała akcję dzieła, brak oparcia w bliskich (matka chce uśmiercić syna, dzieci są małe, Trojnat czyha na tron) sprzyjają eksponowaniu samotności głównego bohatera:

Sam więc jestem, sam jestem; walczyć, szerzyć mordy,
Śledzić spiski – trucizną chłodzić spiekle wargi;
Węździdłem krwawym ściągać dzikie ludu hordy,
To moje życie... usta nie wydadzą skargi...
Nie wiedzą, że ja cierpię.

(*M*, s. 26)

Ów stan egzystencjalny, którego doświadcza Mindowe, sprawia mu ból, bowiem „samotność prawdziwa jest wypoczynkiem, samotność w tłumie niekończącą się udręką. Tę sytuację można z kolei odnieść do subiektywizacji odczuwania przestrzeni, która choć wypełniona ludźmi, zdaje się pusta wskutek uczuciowej izolacji bohaterów”²²¹. Świadomość braku zrozumienia wśród najbliższych potęguje cierpienie i wytwarza dystans. Syn Rognedy nie ufa nikomu, nie potrafi otworzyć się przed matką, która – nie rozumiejąc wagi sytuacji – przeklina go. W akcie drugim Mindowe w rozmowie z Aldoną sygnalizuje poprzez gest, słowo, zachowanie, jak destrukcyjny wpływ wywiera na niego samotność, jak bardzo go zniewala. Samotność wyzwala w nim chęć odwetu na wszystkich, którzy ośmielą się poczuć szczęście w relacji z drugim człowiekiem. Konwersacja z żoną Dowmunta odkrywa prawdziwe „ja” Mindowego, niezdolnego do zaakceptowania spokoju i radości kobiety:

Tyś spokojna? – ja nie chcę widzieć cię spokojną.
Szczęśliwa? – nie chcę, żebyś ty była szczęśliwa.
Niech serce twoje zawre sprzeczną uczuć wojną,
Niech je niszczy rdza cierpień, zgryzota rozrywa.

(*M*, s. 27)

Osaczony przez Krzyżaków, odrzucony przez najbliższych, zraniony śmiertelnie obojętnością serca („nikt mnie nie kochał!...” – *M*, s. 65), pozbawiony trwałego oparcia

²²¹ W. Próchnicki, *Romantyczne światy*, dz. cyt., s. 59.

w jakimś duchowym centrum, zakleszczony w mrocznych sklepieniach gotyckiego zamku, staje się, jak sam mówi, „zimnym głazem” (*M*, s. 28), instancją, która ma „serce ze stali” (*M*, s. 29).

Ponury gmach Mindowego jest więzieniem nie tylko dla niego. Dowmunt w akcie V stwierdza: „zginął stróż więzienia, / Ja odzyskałem wolność...” (*M*, s. 74), eksponując swoje dotychczasowe zniewolenie. Również Aldona czuła się osaczona przez pana posiadłości, to on odebrał jej poczucie stabilizacji, rozdzielił z kochającym mężem, stał się przyczyną jej obłąkania i śmierci.

Zamek zaprezentowany w *Balladynie* również staje się więzieniem, choć poczucie dźwigania kajdan, towarzyszące żonie Kirkora, nie jest tu już spowodowane właściwościami gotyckiego kostiumu. Siostra Aliny, przeżywająca lęk przed odkryciem przez innych prawdy o jej krwawym czynie, nie potrafi cieszyć się swoim nowym życiem. Obcość natychmiast rozpoznana przez Kostryna, także nie pozwala bohaterce na swobodne ruchy i pewność siebie. „Córka Wdowy znajduje się w stanie wiecznego zawieszenia i zagubienia. Staje się to niezwykle wyraźne w dualistycznym ujęciu dwóch siostr: Alina jest przypisana do konkretnego miejsca, zmierza jasną, wyznaczoną drogą. Podczas zbierania malin odchodzi w prawo (w stronę dobra). Balladyna natomiast nie zna swojej drogi, jest wyraźnie zagubiona”²²².

O plebejskim rodowodzie przypomina *Balladynie* obecność matki, którą „zamyka” w zamkowej wieży, a ostatecznie wygania, skazując Wdowę na poniewierkę i przyczyniając się tym samym do jej późniejszej męczeńskiej śmierci²²³. Kochanka Grabca, odrzucając porządek moralny, skazuje siebie na uwięzienie w złu²²⁴.

III.3.5. Grobowiec

Do akcesoriów gotyckich, wpływających na eskalację uczucia grozy, można zaliczyć nie tylko zamek z nadszarpniętymi zębem czasu murami, jego „kryjówki”, wieżę czy lochy, ale także klasztor, kryptę, obrośniętą bluszczem kaplicę²²⁵. Takich właśnie pasywnych bohaterów wprowadzali do swoich dzieł twórcy gatunku literackiego zapoczątkowanego przez *Zamek Otranto*.

²²² M. Bizior, dz. cyt., s. 130.

²²³ Por. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, dz. cyt., s. 371.

²²⁴ Zob. M. Bizior, dz. cyt., s. 127-134.

²²⁵ Zob. M. G. Lewis, *Mnich*, przeł. i opatrzyła Posłowie Z. Sinko, Kraków 1975, s. 403.

Słowacki w *Mindowem* czyni zamek – przestrzeń żywych – grobowcem oświetlonym poświatą księżycą. Sam król Litwy stwierdza: „mój zamek w wielki zamieniasz grobowiec” (*M*, s. 43), zwracając się do Lutuwera, który informuje władcę o śmierci Dowmunta. Mindowe świadomy jest skali zła, które w życiu popełnił, zdaje sobie sprawę z tego, że gotycka budowla stała się niemy obserwator, zyskała osobowość, a przynajmniej status świadka kolejnych zbrodni. Książę litewski wspomina o jęku wydobywającym się ze sklepienia gmachu, o westchnieniach docierających spod ziemi. Zważywszy na to, jak wygląda nowogródzki zamek, można go zestawić z lochem, w którym Agnes, bohaterka *Mnicha*, odbywała karę (skazana została przez okrutną przeoryszkę na powolne konanie). W ponurej siedzibie ukochanej Rajmonda zimne opary unosiły się w powietrzu, ściany były zzieleniałe od wilgoci. Bardzo podobnie charakteryzuje swój zamek syn Rognedy, gdy z wielkim niesmakiem i żalem spogląda na zimne, ponure ściany pełne wilgoci.

Agnes wspomina o swoich towarzyszach niedoli, wśród których szczególną uwagę zwraca na zwinną, zimną jaszczurkę pozostawiającą oślizgły ślad na jej młodej twarzy. Porównanie przywołanego gada – o wydłużonym tułowi, długim, łamliwym, regenerującym się ogonie i doskonale rozwiniętych kończynach – do Hejdenricha narzuca się samo. Krzyżak, świadomy własnej nikczemności, mówi:

Trzeba znów przybrać postać podłości pokory,
Jak jaszczurka zamorska zmienne mam kolory; (*M*, s. 39)

W zamku Mindowego postępuje proces nikczemnienia tych, którzy zostali skazani na przebywanie w nowogródzkiej budowli. To miejsce odbiera siły witalne, popycha ku grobowi, pozwala jedynie na „senne życie” (*M*, s. 32), pozbawione uroku różnorodności, twórczej energii, mocy wzrastania. Trudno mówić o wielowymiarowości egzystencji w przypadku Rognedy, która robi wszystko, by uśmiercić syna – rzekomego zdrajcę pogąńskiej Litwy. Inna bohaterka, Aldona, dopóki była „kapłanką wiosny” (*M*, s. 47), czuła duszę wszechświata, partycypowała w sferze sacrum. Zapamiętała arkadyjskie obrazy z przeszłości: „wiosny w gaju”, „wianka ze świeżych róż” (*M*, s. 47). Potem dostrzegła tylko „noc ciemną i chłodną” (*M*, s. 67), doświadczała śmierci duchowej, co potwierdzają jej słowa:

Jakaś postać znikoma, lecz do mnie podobna,
Oddziela się ode mnie, przede mną się snuje;
Jest to część mej postaci – a jednak osobna,
Przy niej zostały czucia – ona myśli – czuje,
Ja sama jak głaz jestem... (*M*, s. 47)

Ożywiona stylistycznie gotycka budowla spogląda na śmierć bohaterów dramatu: Mindowego, Rognedy, Aldony, dzieci króla. Przechowuje też w pamięci wcześniejsze zbrodnie dokonane w ciemności „dotykowej”²²⁶. Na plan pierwszy bowiem wysuwa się, potęgując uczucie grozy, nie opis obrazów, lecz ekspresja dźwięków: dźwięk stali, chrzęst broni, tajemnicze stąpania, cichość grobowa, jęki, westchnienia²²⁷. „Określenie *ciemno lampa płonęła* gasi obraz, ale wyostrza wyobrażenie o wymacywaniu drogi w ciemnościach, dźwięki zaś wywołują efekty przestrzenne niewidzialnego ruchu”²²⁸.

W *Mindowem* nowogródzki zamek, który wraz z kolejnymi uśmierconymi przeobraża się w wielkie cmentarzysko, prezentowany jest zgodnie z założeniami gotyckiego paradygmatu. W *Balladynie* Słowacki też kreśli romantyczną otchłań śmierci²²⁹, ale za pomocą różnych, wzajemnie wykluczających się konwencji estetycznych, które scala gotycystyczna wyobraźnia poety²³⁰. I mimo że w tragedii nadgoplańskiej daremnie szukać całunów, rozsypujących się grobów czy otwartych trumien, to śmierć zbiera w niej obfite żniwo. W ciągu pięciu dni umiera aż dziewięć osób. „Przestrzeń śmierci to las (natura – jak rajski ogród), zamek (węzowy świat historycznych intryg), pole bitwy (miejsce śmierci podług kanonów albo ethosu rycerskiego, albo zdrady), miasto (stolica Gniezno, gdzie ginie Popiel IV). Unaocznione bezpośrednio zbrodnie rozgrywają się jednak tylko w dwu pierwszych przestrzeniach: świat zbrodni ulega rozszczepieniu na ten, który obrazuje akcja dramatyczna, i ten poznawany w relacjach heroldów, gońców. *Na scenie* giną Alina (las), Gralon (zamek), Kostryn (zamek), Balladyna (sala tronowa). Inne mordy dokonują się w imaginacyjnej przestrzeni relacji, tyrad gońców, co sprawia, iż uobecniają się tylko pośrednio. Ich obrazowa siła rozwiewa się jak dźwięk słów, które je unaoczniają”²³¹.

Słowackiego artystyczny spektakl śmierci zostaje zakotwiczony we frenetycznej poetyce, której plastycznym symbolem staje się motyw trupa. Artysta mówi w dziele o dwóch rodzajach denatów: o „żywym” trupie – Balladynie i o prawdziwym człowieku uśmierconym. „Językiem nowej imaginacji tanatycznej – jako świadectwa zwrotu ku mrocznej, głębinowej, niewyraźnej stronie istnienia – staje się, spowinowacana z okrop-

²²⁶ Zob. W. Próchnicki, dz. cyt., s. 232-233.

²²⁷ Tamże, s. 48.

²²⁸ Tamże, s. 48-49.

²²⁹ Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 350-375. Badacz pisze o teatrze śmierci w *Balladynie*, o mechanizmach dramatycznej tanatologii Słowackiego, o estetyzacji zbrodni i śmierci, o patetycznej instrumentacji śmierci sprzężonej z ideami imaginacji poety: profanacji Natury i prowokacji metafizycznej.

²³⁰ O gotycystycznej wyobraźni pisze m.in. M. Janion czy A. Andrusiewicz. Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 83-88; A. Andrusiewicz, *Między pięknem a grozą: tradycja konwencji i estetyki gotyckiej*, „Idô – Ruch dla Kultury: rocznik naukowy [filozofia, nauka, tradycje wschodu, kultura, zdrowie, edukacja] 2005, nr 5, s. 133-139.

²³¹ J. Ławski, dz. cyt., s. 376.

nościami średniowiecza, Północy i baroku, frenetyczna *stylistyka gwałtu i okrucieństwa*²³².

Gotycką fascynację autora tragedii nadgoplańskiej rozkładem ludzkiego ciała obrazują słowa przepowiedni – swoistej klątwy – wypowiedzianej przez Pustelnika, adresowanej do starszej córki Wdowy²³³: „Niechaj z tego trądu / Lęgną się w mózgu gryzące robaki, / W sumnieniu węże; niech kłają wiecznie, / Aż umrzesz wewnątrz, a zgniłymi znaki / Okryta, chodzić będziesz jako żywe / Trupy... (B, s. 129-130). I rzeczywiście żona Kirkora po leśnym spotkaniu z Popielem III poddaje się procesowi duchowego obumierania, jej „złe serce”, o którym wspomina Goplana, zaczyna się uaktywniać. Zabija Gralona, wyręczając podstępnego Kostryna, nie przeżywa już dylematów moralnych, nie ma wyrzutów sumienia tak jak przy pierwszym mordzie – na siostrze. Balladyna jako „żywy” trup nie jest zdolna do empatii, współczucia i troski o innego człowieka. Jej duchową śmierć obrazuje język, którym się posługuje: „Stało się – przeminie. / Z nas wszystkich kiedyś będą takie trupy.” (B, s. 186), „Skończ także ze starcem, / Co mieszka w celi” (B, s. 189), „precz, bo cię pochwyć / Rycerze moi i na rzece spławią” (B, s. 200), „Kaź niech ją za wrota przepędzą, / Szczeka za głośno” (B, s. 161), „Podejść... zaskoczyć na plecy, – czakanem / Ciąć w łeb stalowy. – Idź – bić – i zabijać” (B, s. 201). Nie tylko poziom leksykalny wypowiedzi wiarołomnej żony Kirkora ilustruje proces duchowego karłowacenia kobiety, ale także jej wygląd, zachowanie czy nawet reakcje somatyczne: „Nie... ja żywa...”, „Co znaczy to obłąkanie / W oczach grafini?” (B, s. 169), „Obudźcie tę kobietę błądą. / Ona zasnęła i śpi z otwartymi / Oczyma...”, „skościła jak drzewo” (B, s. 170).

Frenetyczna imaginacja Słowackiego powołuje do istnienia obrazy w tonacji *crudelitas*: „widmo białe zarżniętej” (B, s. 173), trup Popiela IV, „czerwony” trup Grabca, trup Pustelnika-wisielca, którym kołysze wiatr oraz cały „trupów szaniec” otaczający Kirkora (B, s. 202). Romantyczny wieszcz epatuje makabrą, prezentując ludzkie ciała ociekające krwią, zestawiając ze sobą silne kontrasty kolorystyczne (czerń-czerwień), stosując naturalistyczne obrazowanie: „na skrzypiącej gałęzi przed chatą / Trup jego wisiał na grubym powrozie. Z białymi włosy i podartą szatą / Wicher się bawił i trupa kołysał” (B, s. 196-

²³² J. Ścibek, *Juliusza Słowackiego „theatrum mortis” – wizja ułagodzona (na przykładzie „Kordiana”, „Balladyny” i „Beatryx Cenci”)*, „Białostockie Archiwum Językowe”, 2012 nr 5, s. 316.

²³³ Por. K. Kaiser, „*Oko zalśnione w ciągłym zachwycie*”. *O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przeżycia w Pornic*, dz. cyt., s. 224: „W opisie tej klątwy malarskość ustępuje sugestywności, silnemu oddziaływaniu na zmysły. Wizualne znaki potępienia przenikają do wnętrza – co charakterystyczne, nie do serca, lecz do *mózgu* i *sumnienia*. Mimo że trupi rozkład zamyka się wewnątrz ciała morderczyni, niewidoczny dla jej otoczenia, obraz nie traci swojej mocy rażenia – przeciwnie, zamknięcie tych wrażeń wewnątrz ciała pięknej i młodej kobiety, widoczne tylko dla odbiorcy (na mocy introspekcji) wzmacnia efekt napawającej odrazą makabry”.

197), „Może się teraz trup czerwony snuje / Przed ludzi śpiących oczyma” (B, s. 197), „I grom czerwony wyjadł z powiek oczy, / Wyjadł do szczętu” (B, s. 180). Językowy kształt tego „teatru śmierci”²³⁴ wpisuje się w gotycki szablon makabry, a skorelowanie go z ideą wzniosłości, której pniem – według Edmunda Burke’a – są wyobrażenia bólu, śmierci, niebezpieczeństwa²³⁵, daje już pełny obraz gotycyzmu w *Balladynie*.

III.3.6. Świat Inności

Źródłem wzniosłości, a więc i grozy, jest w dramacie Słowackiego obok potęgi zamczyska również świat Inności, czyli świat irracjonalny. Na tę rzeczywistość składają się sny, przeczucia, prorocтва, halucynacje, sobowtóry, wiara w zabobony, przywidzenia, upiory, widma, czarna magia i związane z nią praktyki, różne wcielenia szatana. Motywy nadprzyrodzone łącznie z bohaterem gotyckim (zamkiem i łotrem) oraz specyficzną scenografią i fabułą tworzą to, co jest istotą dzieł takich jak *Mnich* – wywołanie w czytelniku poczucia wzniosłości poprzez grozę. Te oto zjawiska literackie określane są mianem preromantycznej fantastyki, która zapowiada romantyczną zaświatowość:

Badacze przedmiotu definiują fantastykę jako swoisty typ przywoływania zjawisk nadmysłowych w celu budzenia uczuć trwogi, lęku przed tym, co niesamowite i nieprzewidywalne, dla krzewienia przeświadczeń, że świat jest domeną chaosu. Twory fantastyczne przybywają „stamtąd”, aby zniweczyć pewność, że świat jest uporządkowany i racjonalnie zrozumiały; przybywają, by prawom rozumu przeciwstawić przypadkowość, zaufaniu i wierze – grozę²³⁶.

W *Mindowem* romantyczna przestrzeń nocy desygnuje i ewokuje świat Inności w postaci snów, prorocत्व, przeczuć. Słowacki wprowadza do tekstu dramatu konwencjonalne prorocत्व – przekleństwo matki króla, poganki wiernej litewskiej tradycji ojców, sen Trojnata i przeczucia Aldony. „Również pewne fenomeny parapsychiczne, a także przejawy obłądu”²³⁷ są budulcem zjawisk ze sfery nadprzyrodzonej. Autor dramatu nie ucieka się do typowych dla *terror gothic*²³⁸ akcesoriów gotyckich – widm, duchów czy kreacji

²³⁴ J. Ławski, dz. cyt., s. 350. Por. R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna. (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego)*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970; T. J. Macles, *Narodziny historii – o „Mindowem” Juliusza Słowackiego: z zagadnień historyzmu romantycznego*, Katowice 1992.

²³⁵ E. Burke, dz. cyt., s. 56.

²³⁶ A. Kowalczykova, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 232-233.

²³⁷ Tamże, s. 234.

²³⁸ Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska lat 1764 – 1830*, dz. cyt., s. 138. *Terror gothic* – charakteryzuje się scenami przemocy, gwałtu i makabry oraz brutalnym, makabrycznym, naturalistycznym obrazowaniem. Zamiast cudowności pojawia się groza nadprzyrodzona: upiory, praktyki czarno-księskie, Szatan.

szatańskich, pozostaje przy tym subtelnym dawkowaniu cudownością. Angażuje przestrzeń zaświatów, z którymi każdy

(...) romantyczny twórca wiąże istnienie i genezę wszelkich przejawiających się w świecie ziemskim sił i zjawisk tajemniczych, nadmysłowych, irracjonalnych. Sfera nieprzenikniona, ale i programowo niepodlegająca żadnym próbom doktrynalnego uporządkowania i hierarchizacji. Jedną z jej powszechnie występujących cech jest synkretyzm – w jej obrębie współistnieją chrześcijańskie wyobrażenia o Bogu i świecie pozagrobowym oraz szczątki wierzeń pogańskich, upostaciowanie siły natury, twory demonologii i baśni, poetyczne zmyślenia ludu i zmyślenia poetyckiej imaginacji²³⁹.

Rogneda, matka królów, matka książęcego rodu, jest przedstawicielką starego porządku rzeczy²⁴⁰, jest wieszczką i kapłanką narodu litewskiego. Marzy o wielkości ojczyzny, z wielkim bólem zaklina syna, by nie sprzeniewierzał się świętym obyczajom, by nie przyjmował wiary chrześcijańskiej. Nie wydaje się istotą obdarzoną szczególnym darem „widzenia” czy rozszyfrowywania enigmatycznych znaków. Informację przekazaną przez głos z ołtarza, wypowiadający słowa: „Mindowe zginie od ręki rycerza / Który poległ zabity z Mindowy rozkazu” (*M*, s. 62), bierze – po chwili wątpliwości – za Boskie przekazy werbalne. Mają one pełnić funkcję konsolacyjną, podnieść syna na duchu. On jednak, realnie patrzący na rozwój wypadków, jest zupełnie świadomy nieuchronności śmierci.

„Ciemna, obłąkana” (*M*, s. 11) matka królów w scenie I aktu pierwszego przepowiada sobie i synowi rychłe pożegnanie się ze światem, mówiąc: „On żyje i ja żyję – ale moje życie / Bliskie, bliskie już grobu – i on zaśnie w grobie” (*M*, s. 11), co potwierdzone zostanie w akcie V. Wypowiada też wieszczą groźbę, której zawartość semantyczna sprowadza się do stwierdzenia:

Synu! ciebie zaraza dotknie – nie zabije,
Ale od ciebie będą uciekali ludzie.
Zostaniesz sam na świecie, będziesz żył, mój synu!
Wymrą ludy, na któreś kładł żelazne pęta,
I zostaniesz samotny na mogiłach gminu.
Ta wiara! wiara ciemna, przez ciebie przyjęta,
Połączy cię z narodem, co Litwę pochłonie.
Siedzisz na tronie, z tobą i papież na tronie!

(*M*, s. 14)

Pomijając fakt wyjątkowej kondensacji akcji, w której chrzest i śmierć są niemal równoczesne²⁴¹, trzeba oddać cześć niewidomej kapłance. Dowodem na jej prorocze słowa

²³⁹ A. Kowalczykova, dz. cyt., s. 233-234.

²⁴⁰ Zob. P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Kraków 1895, s. 153.

²⁴¹ Zob. W. Próchnicki, dz. cyt., s.44 (Historyczny Mendog – Mindowe przyjął wiarę chrześcijańską w 1251 roku, królem został 2 lata później, a tytuł uzyskał od papieża Innocentego IV. W 1260 roku rozpoczął walkę z Krzyżakami, porzucając jednocześnie chrześcijaństwo. Zmarł w 1263 roku. Od chrztu do zamordowania króla upłynęło 12 lat. Juliusz Słowacki prezentuje w *Mindowem* czas akcji, który obejmuje nieco ponad dobę.

jest układ losów głównego bohatera dramatu. Już w akcie II Mindowe mówi o swojej samotności, a Trojnat znacznie wcześniej stwierdza, że zdradzony przez księcia lud litewski i kapłani nie poprą żadnego przedsięwzięcia królewskiego. I faktycznie:

Mindowe rozbije co prawda Krzyżaków, ale Litwy przez to nie uratuje; po jego śmierci tron po nim odziedziczy Trojnat, a wprowadzi go na ten tron działający w imieniu papieża Zakon Krzyżacki. Siła pogańskich mas ludu litewskiego nie odegra w tej walce żadnej roli, reprezentująca te siły stara Rogneda pozostanie poza obrębem wydarzeń politycznych²⁴².

Przekleństwo wypowiedziane pod adresem syna spełniło się niemal całkowicie, mimo usilnych prób matki pragnącej unicestwić potęgę słowa, odebrać im moc kreowania rzeczywistości²⁴³.

Litewska wieszczka ma w nowogródzkim zamku swoją pogańską świątynię. To w niej, przy ołtarzu, sypie bogom kadzidła (scena III, akt IV), gdy syn zrywa przymierze z Krzyżakami. Kadzidło jest mieszanką aromatycznych żywic, a także kory, owoców, kwiatów, spalana w obronie przed złymi duchami lub jako forma oddawania czci dobrym mocom. Rogneda wzywa boga piorunów i boga wiatru, a także wszelkie duchy, ponieważ chce się dowiedzieć, czy spełni się wypowiedziana przez nią klątwa. Jest niespokojna o los syna, chce przebłagać bóstwa przyrody. Kadzidła mają charakter symboliczny: są ofiarą przebłagalną, rodzajem *katharsis* i modlitwą wznoszącą się dymem ku bogom.

Rogneda jest niepewna, zalękniona, w niczym nie przypomina późniejszej, gigantycznej Rozy Wenedy, której głos ma zimną ostrość sztyletów. Matka Mindowego „własnym modłom nie dowierza” (*M*, s. 62), brakuje jej słów pozwalających na zakłęcie bóstw. Bez tchu – niemalże – oczekuje odpowiedzi. „Uspokojona wyrocznią, ulegając obłąkaniu, które już dawno ją nawiedzało, śni o minionej przeszłości, o czasach dzieciństwa, o mężu swoim, o grobie”²⁴⁴.

Matka królów jest wieszczką, która nie włada piorunami, nie ma nad nimi żadnej władzy, brakuje jej mocy słowa i energii czynów. Stanowi całkowite przeciwieństwo Rozy, która sprzymierzyła się z piorunami i obcowała z duchami²⁴⁵. Nie jest arcykapłanką narodu, nie posiada wiedzy tajemnej, ale z całą pewnością wprowadza do *Mindowego* subtelny groź i wzniosłość.

Innym przykładem bogactwa świata Inności, owej romantycznej scenerii gotyckiej, są sny i przeczucia. Sen nie jest egzemplifikacją rzeczywistości realnej, lecz irracjonalnej,

²⁴² E. Sawrymowicz, dz. cyt., s. 63-64.

²⁴³ Zob. w kontekście szekspirowskich inspiracji w *Mindowem* i *Balladynie*: A. Cetera, *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*, Warszawa 2009; *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera, Warszawa 2013.

²⁴⁴ P. Chmielowski, dz. cyt., s. 153.

²⁴⁵ Tamże, s. 153-154.

jest swoistą transgresją, furtką do innego świata. Sen Trojnata o królowaniu staje się zapowiedzią zła, które osiągnie swe apogeum w momencie sprzymierzenia się krzyżackich sił z niecnymi zamiarami wnuka Rognedy. Trojnat, obezwładniony żądzą władzy, uginający się pod prężeniem ludzkich namiętności, postanawia skrócić czas oczekiwania na tron królewski:

Jam dziedzic korony.
Kto wie, czy będę czekał, aż losu kolejną
Spadnie na mnie dziedzictwo. (M, s. 8)

Bezwzględność, okrucieństwo i złote berło królewskie popychają go do niemoralnych czynów: paktuje z Krzyżakami żądnymi zemsty na Mindowem, zabija niewinne dzieci, „by przez nich nie stracić korony” (M, s. 63). Osiąga swój cel, kapłan litewski ogłasza go panem Litwy, „a lud radośnym krzykiem jego wybór święci” (M, s. 75).

Alina Kowalczykowa przekonuje, że „ludzie obdarzeni szczególnym talentem widzenia i odczytywania znaków to w literaturze zazwyczaj postaci odbiegające jakoś od normy: obłąkani, niewidomi, odseparowani od społeczeństwa. To człowiek upośledzony, to pustelnik, wróż i czarownica. Oni przekazują głębsze spojrzenie na sprawy świata, odkrywają pełną nieudomowien przyszłość”²⁴⁶. Spostrzeżenie autorki *Romantycznych zaświatów* znajduje swoje potwierdzenie w *Mindowem* Słowackiego: niewidoma Rogneda, obłąkana żona Dowmunta.

Aldona, krucha, finezyjna, delikatna dziewczyna, była kapłanką wiosny. Z wielkim przejęciem i nieukrywaną tęsknotą wspomina swój „raj utracony”:

Pamiętam – obraz wiosny w gaju, w końcu sioła,
Jej czoło uwieńczyły świeże róży kwiaty,
Wokoło jodły cichym usypiały szumem.
Ileż razy przy blasku srebrnego księżyca,
Sama, lub dziewic wiejskich otoczona tłumem,
Marzyłam – modliłam się... (M, s. 47)

Nostalgie za arkadyjskimi czasami wzmacnia samoświadomość obecnej kondycji duchowej. Ukochana Dowmunta straciła męża, który „chroniąc się przed Mindową, przybrał habit święty” (M, s. 38). Osaczana jest przez tyrana – pana zamku i przymuszana do miłości. Jedyne pogodne chwile związane są z przywoływaniem przeszłości:

Gdy w gronie moich dziewic, przy lampy płomieniu
Widzę, jak wkoło srebrne toczą się przędziwa,
Gdy słyszę pieśń rodzinną w ich łagodnym pieniu,
Przez chwilę cichym szczęściem tak jestem szczęśliwa,
Że często nad moimi krośnami schylona,

²⁴⁶ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 246.

Widząc, jak kwiat pod igły dotknięciem rozkwita,
Cierpień moich zapomnę.

(M, s. 27)

Aldona odziana jest w żałobne szaty, pogrzebała wraz z nimi całą radość życiową, ale dzięki tym bolesnym doświadczeniom otworzyła się na nowy sposób życia, przyjęła nowy modus egzystencjalny²⁴⁷. Sygnalizują go słowa: „czuję”, „przeczuwam”, „O! przeczuwam” (M, s. 27). Bohaterka wtapia się duchowo w romantyczny pejzaż nocy, który tworzą: ciemna noc, szum jesionu i sosen, cisza cmentarna i blady księżyc.

Jesion symbolizujący oś świata i sosna symbolizująca nieśmiertelność²⁴⁸ konstruuja razem ontologiczne oparcie – zaporę dla obłąkanej Aldony, która pozostaje wierna mężowi. Nie zdradza też litewskich bogów, choć przywdziewa płaszcz krzyżacki. Tonąca we łzach żona Dowmunta, zbliża się do tajemnicy – próby rozświetlenia zagadek metafizycznych i zgłębienia świata ziemskiego²⁴⁹. Tajemnica, według Kowalczykowej,

może tkwić wszędzie, to romantyczny człowiek usiłuje nawiązać z nią kontakt. Nie zadowolony stwierdzeniem, że wszystko jest niejasne. I nie chce tylko biernie oczekiwać, aż prawda zostanie mu objawiona. Zatem jeśli pragnie zbliżyć się do zagadki bytu, jeśli wiedzę chce oprzeć na podstawach pewniejszych niż zawodne świadectwo zmysłów, jeśli wreszcie i dla kwestii moralnych szuka uwarunkowań bezwzględnych – to musi sam starać się o nawiązanie kontaktu z uosabiającym prawdę Nieznanym²⁵⁰.

Z całą pewnością Aldona nie jest przykładem istoty z pogranicza światów jak Gustaw z IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza czy Ksenia z *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego. Nie ma też zdolności profetycznych czy predyspozycji do nawiązania „wizyjnego” kontaktu z Absolutem, obce są jej mistyczne uniesienia, ale dzięki wyjątkowo rozwiniętej sferze uczuciowej jest podatna na „głos stamtąd”. Wskutek predylekcji do zatapiania się w noumenalnej sferze natury dostrzega, patrząc przez okno, „rozdarte chmury – duchów napełnione tłumem” (M, s. 29). To, być może, cierpienie po odejściu męża umacnia ją i osłabia jednocześnie:

Czułam, jak się myśl moja rozdzielała ze mną
I mowa z wątkiem myśli stała się niezgodna.
Straszna to była chwila, jeszcze w noc tak ciemną.

(M, s. 67)

Aldona przeczuwa swoją śmierć, którą symbolizuje przywołana przez bohaterkę nic. Nasuwa się skojarzenie z mitologicznymi Parkami, trzema córkami Zeusa i Temidy albo Ananke: Klotą, która przędła nic żywota, Lachesis przydzielającą los oraz Atropos, Nieodwracalną, przecinającą nic życia.

²⁴⁷ Zob. K. Cysewski, „Ballady i romanse” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3; I. Jokieli, *Być w centrum wszechświata*, w: *też*, *Lornety i kapota*, dz. cyt., s. 227-242.

²⁴⁸ Zob. B. Adamkiewicz-Iglińska, dz. cyt., s. 222-230.

²⁴⁹ Zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 247.

²⁵⁰ Tamże, s. 242.

Istotna jest również nocna sceneria z jej wizualno-światłno-dźwiękowymi atrybutami. Żona Dowmunta, dzięki ciemnej nocy i blaskowi księżycy, może skupić się nad własną jednostkową egzystencją, „nad miejscem w kosmosie”²⁵¹. Ma szansę na chwilę powrotu do samej siebie i zarazem zwrot ku światu ujętemu w jego „głębinowym, nie powierzchniowym sposobie istnienia”²⁵². Ta wszechobecna w *Mindowem* ciemność symbolizuje jedność dwóch sfer bytu: widzialnego i niewidzialnego porządku rzeczywistości. Aldona, pogrążona we własnym cierpieniu, rozpaczy, rozdarciu wewnętrznym, odnajduje – niczym Mickiewiczowskie indywiduum – jedność²⁵³.

Sen Trojната, proroctwo Rognedy czy przeczucia żony Dowmunta – elementy świata Inności – tak jak w powieści gotyckiej zapowiadają zło, którego destrukcyjnej mocy doświadczają niemalże wszyscy bohaterowie dramatu. Świat irracjonalny łączy w *Mindowem* sferę realną z nadprzyrodzoną i staje się źródłem grozy pasywnej.

W *Balladynie* świat Inności krzewi się bujniej niż w pierwszym dramacie Słowackiego. Są to nie tylko przepowiednie-klątwy, przywidzenia, ale też widma i upiory oraz prawdziwy fantastyczny mikrokosmos nadgoplański z Goplaną, Chochlikiem i Skierką. Ten sztafaż nadnaturalny stanowi immanentną część całego ludzkiego kosmosu bohaterów tragedii, którzy poruszają się w dwóch przestrzeniach – z jednej strony w sferze racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej strony istnieje tu świat *Inności, numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania”²⁵⁴. Oba obszary rozdziela próg, który jest jednocześnie elementem łączącym stronę ludzką z tą inną²⁵⁵. Przekroczenie linii demarkacyjnej oznacza jednocześnie wejście do przestrzeni numinotycznego krajobrazu²⁵⁶.

Próg pokonuje Balladyna rozmawiająca z Goplaną, mówiącą głosem zamordowanej siostry, Balladyna zwracająca się do „cienia białego Aliny” (*B*, s. 172), a także Grabiec „sprzymierzający się” z nimfą wodną za sprawą pocałunku, który – zdaniem królowej fali – obliguje do wierności i wiecznej miłości:

²⁵¹ H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, dz. cyt., s. 215.

²⁵² Tamże.

²⁵³ Zob. tamże.

²⁵⁴ M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, w: *Wokół gotycyzmów*, dz. cyt. s. 134

²⁵⁵ Tamże, s. 135.

²⁵⁶ W kontekście progu jako symbolu przejścia, przekraczania zob. także: A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, Warszawa 2006; M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 2008. Gennep mówił o przejściu w sensie fizycznym, społecznym i kulturowym. Każdy obrzęd przejścia, zdaniem antropologa, składa się z 3 faz: separacji, przejściowości i włączenia. Natomiast Eliade akcentował „wkorzenie” człowieka w sacrum, które dokonuje się za pomocą obrzędów religijnych i rytów właśnie.

Stój!... pocałowanie
To ślub dla czystych dziewic. Na dziewiczym wianie
Za każdym pocałunkiem jeden listek spada.
Nieraz dziewica czysta i smutkami blada
Dlatego, że spadł jeden liść u serca kwiatu,
Nie śmie kochać i daje pożegnanie światu,
I do mogiły idzie nigdy nie kochana.
(...)
Raz pocałowana,
Będę twoją na wieki – i ty mój na wieki...

(B, s. 34-35)

Rubaszny król karciany, w przeciwieństwie do starszej córki Wdowy, nie ma jednak świadomości wstępowania w inny wymiar ludzkiej egzystencji. Nie rozumie zobowiązania wynikającego z mocy pocałunku, nie pojmuje statusu samej transgresji²⁵⁷. I dlatego doświadczenia Grabca, związane ze światem Inności, Słowacki przedstawia za pomocą baśniowej konwencji: przemiana w wierzbę, „stwarzanie” króla dzwonkowego. Scenę morderstwa „mięsnego” człowieka autor *Balladyny* wpisuje już w inną scenerię, odsyłając do gotyckich konotacji: tonacja ciemności, efekty dźwiękowe potęgujące nastrój grozy, romantyczny pejzaż nocy, przywidzenia.

Siostra Aliny świadomie przekracza próg po kainowym czynie, kiedy wypowiada słowa: „Na niebie / jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła, / Jakby nie było Boga” (B, s. 76). Swój wybór potwierdza dwukrotnie, odrzucając możliwość przywrócenia Aliny do życia najpierw przez Goplanę („rozum już przywyknął / Do twojej śmierci” – B, s. 84), potem przez Pustelnika („Gdybym miała trzy wybladłe twarze, / Na każdej twarzy trzy straszniejsze plamy, / Wolę je nosić aż do Boga sądu” – B, s. 130). Tytułowa bohaterka tragedii daje się ponieść „niepowstrzymanemu i niewyczerpanemu ruchowi przekraczania i potwierdzania granic świata ludzkiego, ruchowi, którego nie zwieńcza żadna możliwa synteza, a który wzbudzony jest przez pragnienie tego, co – w granicach tych – Nieosiągalne i Niemożliwe”²⁵⁸.

Balladyna wtapia się w świat Inności, przeobrażając się powoli w kobietę o bladej, sinej twarzy. Przypomina upiora zarówno od strony wizualnej, co dostrzega wiejska

²⁵⁷ Grabiec – wszakże – nazywa Goplanę „nudną zmorą”, ale trudno uwierzyć, że rozumie znaczenie wyrazu, którego używa (u innych Słowian *mora*, o „czarownicy”, głównie o „duszeniu, gniecieniu we śnie” – A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1998, s. 655). Po prezentacji dokonanej przez Goplanę – „królowa fali” – przerażony Grabiec ucieka, będąc przekonany, że ma do czynienia z „żoną szatana”. W akcie II, kiedy rozmawia z rusałką, już nie dostrzega w niej „diabelskość”, mówi o niej: „ryba”, „koczkodan”, natomiast w akcie III – „deszczowa panienka”, „panna ulewa”, „rybia galareta”, a także wiedźma. Nie wierzy w jej cudowne predyspozycje, dlatego wystawia Goplanę na próbę, prosząc o cudowną przemianę w „króla dzwonkowego”.

²⁵⁸ P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Łódź 2006, s. 22.

dziewczyna („Twarz niby upiora / Błada...” (B, s. 98), jak i duchowej, na co zwraca uwagę Pustelnik mówiący o postępującym procesie wewnętrznego butwienia bohaterki. „Wizualne znaki potępienia przenikają do wnętrza – co charakterystyczne, nie do serca, lecz do *mózgu* i *sumnienia*. Mimo że trupi rozkład zamyka się wewnątrz ciała morderczyni, niewidoczny dla jej otoczenia, obraz nie traci swojej mocy rażenia – przeciwnie, zamknięcie tych wrażeń wewnątrz ciała pięknej i młodej kobiety, widoczne tylko dla odbiorcy (na mocy introspekcji) wzmacnia efekt napawającej odrazą makabry”²⁵⁹.

„Trupiejąca” Balladyna zwraca się w scenie uczty do „potępionej” (B, s. 172), do „białego widma zarżniętej” (B, s. 173). Zapomina o świecie realnym, o zaproszonych gościach, o obowiązkach, jakie na niej spoczywają. Przekraczając próg tego, co racjonalne, obejmuje swoim spojrzeniem znacznie więcej niż tylko „cień biały Aliny” (B, s. 172). Dostrzega dzbanek „pełny czegoś, co się rusza / Jak to, co w grobie” (B, s. 172-173) oraz mocą swojej imaginacji – „powieszono / Na zamku wieży przed latami trupa” (B, s. 173), którego „cień padł do sali i stoi na nogach nie oddychając?” (B, s. 173). Owe frenetyczne, niezwykle plastyczne obrazy oddają stan duszy przerażonej zbrodniarki, widzącej sobowtóra, czyli swój moralny cień. A jako że transgresję określa repertuar fundamentalnych predykatów takich, jak: momentalność, zdarzeniowość, równoczesność, procesualność, podwójność czy niekonkluzywność²⁶⁰ bohaterka po chwilowej bytności w innym wymiarze, powraca w granice znanego świata i przystępuje do kolejnego krwawego czynu – morduje Grabca.

Przepowiednie-klątwy wypowiedane przez Goplanę i Pustelnika (*nota bene* żyjącego na pograniczu dwóch światów) także prowadzą do otwarcia, uaktywnienia innych dróg percepcji, są domeną świata Inności. Dotykają granicznego elementu, za którym pojawia się to, co nadnaturalne. Królowa Gopła, reprezentantka fantastycznego uniwersum, przepowiada Balladynie dalsze krwawe czyny, jakie staną się jej udziałem: „A ręka zbrodni dalej zaprowadzi” (B, s. 85). Wspomina o lęku, który będzie jej nieodzownym towarzyszem, o czerwonym stygmacie i ostrzega przed naturą, która „zbrodnią pogwałcona / Mścić się będzie” (B, s. 85). Pustelnik z kolei, za pomocą turpistycznego obrazowania, zapowiada śmierć duchową bohaterki – stanie się żywym trupem. Mówi też o jej śmierci fizycznej:

Potem zabije niewypowiedaną
Ogniem niebieskim... Biada! jutro rano
Na murach zamku ujrzysz Boga palec.

(B, s. 130)

²⁵⁹ K. Kaiser, dz. cyt., s. 224.

²⁶⁰ G. Pertek, *Transgresja i literatura*, „Przestrzenie Teorii” 2014, z. 22, s. 18.

Oba proroctwa się spełniają: Balladyna popełnia kolejne morderstwa, „lęka się drzewa, lęka się kwiatu” (B, s. 85), nie może zmasać piętna malinowego, które ukrywa pod opaską, przechodzi metamorfozę wewnętrzną, stając się cieniem człowieka, żywym trupem i umiera. Zakończenie dramatu nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie, nie wiadomo, kto zsyła piorun: Bóg, sprofanowana Natura czy sama Goplana. Dopełniają się jednak słowa klątwy przepowiedziane przez postacie partycypujące w uniwersum realnym i numinotycznym otoczeniu.

Elementy świata irracjonalnego w *Balladynie* nie pełnią takiej funkcji jak w *Mindowem*. Nie zapowiadają zła, które ma się dokonać. Twórcami zła są tu ludzie, choć „świat fantastyczny daje impuls prawie do całego nawiązania wydarzeń”²⁶¹. Przywidzenia, duchy z ich nieodzownym korelatem, czyli nocną scenerią bądź motywem ciemności mogą być źródłem grozy pasywnej. Tendencje gotycyzujące w baśni Słowackiego są przede wszystkim jedną z form estetycznego kolażu, wykorzystaną przez autora w ramach chociażby gry, zabawy²⁶².

III.3.7. Gotycki łotr

Konstytutywnym elementem powieści grozy jest „gotycki łotr”, którym może być średniowieczny wielmoża, ambitny lub rozwiązły mnich, włoski arystokrata, wyrodny ojciec. Ów demoniczny „czarny charakter” jest źródłem grozy aktywnej i ma w utworze pewną rolę do odegrania: prześladowuje niewinną dziewczycę, skazuje ją na życie w lochach, kryptach, podziemiach.

Bohater gotycki jest postacią, którą trudno jednoznacznie scharakteryzować, określić i ocenić, nie da się go zaklasyfikować do jednej, konkretnej grupy bohaterów literackich.

²⁶¹ A. Małecki, dz. cyt., s. 289.

²⁶² Zob. A. Kurska, dz. cyt., s. 66: „Słowacki, nienasycony *zabawą* układania goplańskiej legendy, przedstawia także wersję utrzymaną w gotyckiej poetyce”:

Strażnik

Na czarnym wozie jakaś jędzą błada,
Stu żurawiami wywieziona z piekła,
Wężami stado wędrujące siekła
I kierowała nad zamek do chmury.
Siedzi w mgle teraz, ale jęk ponury
Piekielnych ptaków z mgły się wydobywa.
Słyszycie? (B, s. 319-327)

Zderzenie tego opisu z *Epilogiem* obrazuje, czym jest *Balladyna* – zabawą Słowackiego w teatr. „Swoją władzę nad własnym dziełem autor uwidacznia poprzez ironiczny stosunek wobec konwencji – tym samym wobec oczekiwań publiczności czytelniczej” – L. Libera, dz. cyt., s. 18.

Jest to typ złożony, dwuznaczny, enigmatyczny. Chcąc wymienić jego atrybuty, nie można ograniczyć się do dwóch lub trzech określeń. Na stałe do tego typu bohatera przyłgnęły następujące etykiety semantyczne: natura złożona, buntownik, osobnik o orientacji transgresyjnej, istota niespokojna, poszukująca, błędząca, aktywna, o niespożytej wprost energii i woli działania, osobowość sadystyczna, tajemnicza, mglista, po prostu nie do końca dająca się ująć w ramy i schematy konotacyjne.

Podjmując jednak próbę określenia bohatera gotyckiego, najlepiej zestawzić go z linią gotycką w sztuce, która jest gwałtowna i nienaturalna, podobnie jak on sam. Linia gotycka nawet w tych najbardziej prostych wzorach nie przepływa rytmicznie, faluje, płącze się, spiralizuje, zygzakuje, tworząc esy i floresy²⁶³. Takie skrzyżowane, labiryntowe ruchy linii przypominają „bezsenne, niespokojne, umęczone dusze, które zaludniają powieści gotyckie i równie odległą, co aluzyjną rzeczywistość ich splątanych myśli zatopionych w kontemplacji”²⁶⁴. Bohater gotycki jest zawikłany jak ta linia, swoją witalność narzuca innym, którzy ulegają jej wbrew swojej woli. Krótko mówiąc, gotycki łotr wyraża własne „ja”, które jest silniejsze od życia, jego norm i zasad.

Bohater powieści grozy wyłamuje się z rzeczywistości społecznej, tej znormatywowanej, zakreślonej granicami moralno–etycznymi. Czuje się skrępowany, stłamszony w środowisku, w którym przebiega linia demarkacyjna oddzielająca dobro od zła, prawdę od fałszu, piękno od brzydoty. Typ gotycki kreuje własną, jednostkową rzeczywistość, która jest skomplikowana jak on sam.

Autor powieści grozy, stwarzając swoją postać, chce umożliwić czytelnikowi ogląd pełniejszej wizji egzystencji, chce wykazać, że piękno może koegzystować na równych prawach z niedoskonałością, a nawet żyć z nią w symbiozie. Twórca wierzy, że kategorię wzniosłości można wywołać nie tylko przez zasłonę tajemniczości, wielkości czy niedopowiedzeń. Wzniosłość przejawia się przede wszystkim w grozie i to tej nasiąkniętej okrucieństwem (Agnes z *Mnicha* przebywająca w lochu, w którym cuchnie powietrze, woda jest stęchła, a ofiara cierpi głód; w tych samych warunkach przychodzi na świat dziecko i czytelnik jest świadkiem jego powolnej agonii)²⁶⁵.

Takie naturalistyczne obrazowanie, choć bardzo brutalne w swej wymowie, potrafi, według autora powieści gotyckiej, budzić wzniosłość. Szersza wizja egzystencji nie ogranicza się bowiem tylko do zasady *decorum*, pełnej delikatności, smaku i dobrego gustu.

²⁶³ Zob. L. Bayer-Berenbaum, dz. cyt., s. 145. Zob. M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

²⁶⁴ Tamże, s. 144-145.

²⁶⁵ Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska lat 1764 – 1830*, dz. cyt., s. 140.

„Gotycki” twórca wraz z bohaterem przekracza granice życia i natury, ogarniając zarazem chwilę i wieczność, przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Pragnie wyrazić nieskończoność, dlatego umieszcza swoją kreację literacką w przestrzeniach, które sprawiają takie wrażenie, na przykład w gotyckiej katedrze.

Postać z romansu grozy można zestawić z budowlą gotycką, która zachwyca swoim pięknem ze względu na wielość elementów komponujących się w jedność architektoniczną. Tak samo gotycki łotr jest zlepkiem wielu konfiguracji wprawionych w ruch i takie też jest jego życie – mobilne i zmienne²⁶⁶. Dusza gotycka percypuje rzeczywistość jako niczym nieograniczoną, pozaprzyczynową i dlatego nienawidzi prozaiczności życia, wszelkiej determinacji, uwikłania jednostki ludzkiej w trywialną realność, konwencjonalną etykę, estetykę określoną wzorem, niepodważalnym imperatywem.

Z całą pewnością w *Mindowem* trudno znaleźć bohatera, który odpowiadałaby charakterystyce duszy gotyckiej, określanej mianem „wielości w jedności” i „jedności w wielości”. Tytułowy bohater dramatu oraz Hejdenrich mogą stanowić jedynie atrapę łotra gotyckiego, który na skutek destrukcji kreuje nowy wymiar rzeczywistości. Słowacki poprzez te dwie postacie, noszące jedynie symptomy łotrów Schedoniego, Montoniego czy Ambrozja, „inicjuje grę w strach, wierząc, że *trwoga jest nieodparcie piękna*”²⁶⁷. Nie ulega jednak wątpliwości fakt, że król Litwy i Hejdenrich wprowadzają do dramatu aurę tajemniczości, przerażenia, grozy dzięki repertuarowi figur romantyczno-gotyckich.

Powiew strachu ogarnia świat przedstawiony utworu, gdy syn Rognedy i podstępny poseł papieski zakładają maski: Mindowe – oddanego Krzyżakom króla Litwy, a Hejdenrich – pokornego legata, cieszącego się z pozyskania „zbląkanej owieczki”, by wkrótce je zrzucić, pokazując prawdziwe oblicze ludzi zdeterminowanych w dążeniu do osiągnięcia założonego celu. Nie tylko „maska”, ale i cały strój mnicha nasiąknięty jest gotycką grozą: niewinnie wyglądająca, skromna komża, skrywająca zbroję i płaszcz krzyżacki.

Rozdzieraniu mnisiej szaty towarzyszy niezwykle patetyczna, porażająca pięknem, wypowiedź zarozumiałego „posłańca” papieskiego, grożącego królowi Litwy:

A jam jest – brat Hejdenrich – Krzyżak, wróg twój, książę:
Pozbędę się tej szaty, tych pokory znaków...
Jak mnie tu widzisz w zbroi, przysięgam na Boga,
Że słowa posła – mymi nie były słowami.
Widzisz we mnie rycerza! widzisz we mnie wroga!
Po takiej czarnej zdradzie już zdrada nie plami,
Będę działał podstępnie i walczył otwarcie,
W twoim zamku podniecę zdrady i pożary,

²⁶⁶ Zob. tamże, s. 147.

²⁶⁷ I. Kolasińska, *Gotycka noc, która stworzyła Frankensteina...*, dz. cyt., s. 152.

Za morza pójde błagać o zemstę – o wsparcie.
Płaszczą tego nie zrzucę, aż na twoje mary
Rozścielę go całunem – i w wieczór, i rano.

(M, s. 42)

Pełne wzniosłej grozy są też wydarzenia rozgrywające się w klasztorze, w tej – wydawałoby się – oazie spokoju. W mrocznych murach mnisich, ukazanych w scenie I aktu IV, dochodzi do zdemaskowania Hejdenricha. Mistrz podstępów i intryg zostaje obnażony przed „swoimi”. Zakonnicy z Wojsielkiem na czele są świadkami kompromitacji „mnicha niezachwianej wiary, pobożnego i świętego” (M, s. 56): ów „Krzyżak pokorny i cichy” (M, s. 56) z „dziewicą uchodził do piekła” (M, s. 56).

Hejdenrich przypomina nieco – w swojej pysze i uległości wobec kobiecych „zwodniczych ponęt” – Ambrozja. O ile jednak bohater dzieła Lewisa zdumiewa swoją bezkompromisowością w kroczeniu po ścieżce zła, o tyle legat papieski jest matowy nawet w swoich żądach i namiętnościach. Wprawdzie Słowacki podkreśla, że Hejdenrich „więcej zabił ludzi, aniżeli zbawił”²⁶⁸, porównuje go do poczwary spragnionej i nigdy niesytej oraz węża w żelaznych łuskach, to jednak jego czynom brakuje „gotyckiej” motywacji – konkretnej, a zarazem niezrozumiałej, niemożliwej do zwerbalizowania i wyjaśnienia. Osobowość przyjaciela Hermana nie jest nawet w najmniejszym stopniu demoniczna, to po prostu podstępny, perfidny wyznawca reguł krzyżackich, kreacja płaska, pozbawiona uroku.

Nieco bardziej skomplikowany jest Mindowe: „zbójca-tyran-obłudnik-morderca” (M, s. 65), ale i jemu odmówić trzeba miana bluźnierczo-obłąkanego indywiduum. Obie kreacje literackie stają się nośnikami grozy gotyckiej głównie dzięki rodzajowi scenerii, w której się poruszają. Juliusz Słowacki, konstruując świat przedstawiony *Mindowego*, „odwołał się do pewnego wizualnego efektu będącego podstawą estetyki romantycznej: zderzenia światła i ciemności, które odpowiadało fundamentalnej dla romantyzmu antynomii pomiędzy *jednoznacznym blaskiem dnia a dwuznacznym blaskiem nocy*”²⁶⁹.

Groza w dramacie wirtuoza słowa zasadza się na wspomnianej już scenerii gotyckiej, poszerzonej o romantyczne rozumienie symboliki „nocnej strony” rzeczywistości²⁷⁰. Mglisty zamek, będący pułapką, więzieniem, grobowcem i miejscem zbrodni oraz świat Inności to źródła grozy pasywnej. Siewcą grozy aktywnej jest „czarny charakter”, którego drobne rysy posiadli Hejdenrich i tytułowa postać utworu. Jest to jednak zaledwie namiastka „go-

²⁶⁸ Por. także: A. Stasikowska, *Gotycki lotr w roli bohatera romantycznego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, część 2, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2007, s. 9-24.

²⁶⁹ I. Kolasińska, dz. cyt., s. 152

²⁷⁰ Zob. H. Krukowska, dz. cyt., s. 196-197.

tyckości”, sprowadzająca się do barbarzyńskich namiętności, które kierują życiem obu bohaterów.

Natomiast tytułowej bohaterce *Balladyny* można przypisać niektóre cechy gotyckiego łotra. Ma charakterystyczne – dla tego typu bohatera – cechy wyglądu: bladą twarz, czarne oczy, przenikliwe spojrzenie oraz niezwykle posępną twarz. „Jest w *Balladynie* szczególny rodzaj immoralizmu, w którym naturalne skłonności do przekraczania porządku moralnego łączą się z pragnieniem absolutnej wolności. Zło czuwa w niej pod postacią *czarnego serca*: zawsze czujne, oczekujące sprzyjającego momentu, by móc się objawić. *Balladyna* nie tłumi w sobie zła, zwraca się ku temu, co w niej pierwotne, naturalne”²⁷¹. Morduje tych, którzy zagrażają jej pozycji, nie przeżywa dylematów moralnych, nie ma wyrzutów sumienia; te towarzyszą jej tylko przy pierwszym zabójstwie. Po krwawym czynie na Grabcu, zwracając się do Kostryna, ale przede wszystkim do siebie stwierdza: „(...) wszak ja się / Nie lękam siebie. – Nawet nie żałuję” (B, s. 187). Jest bezwzględna, okrutna, pozbawiona empatii i uczuć rodzinnych²⁷². Chce zawłaszczyć świat²⁷³, ale nie można jej przypisać wszystkich cech konstytuujących gotyckiego łotra, takich jak: żądza krwi i zemsty czy nienawiść do świata. Nawet pogarda w stosunku do innych ludzi, hardość, cynizm czy umiłowanie przez *Balladynę* nocnego krajobrazu nie pozwalają na zakwalifikowanie bohaterki do grona gotyckich łotrów.

Gotycki łotr umiera – najczęściej – w męczarniach, w poczuciu przegranej. Śmierć *Balladyny* nie wpisuje się w gotycki kanon, przecież królową polską stać na trzykrotne powiedzenie „tak” dobru i sprawiedliwości. Jest zdolna do wyjścia poza subiektywny osąd, umie zdystansować się do egoistycznych podszeptów i wydać sprawiedliwy wyrok, po którym ginie rażona piorunem²⁷⁴.

²⁷¹ M. Bizior, dz. cyt., s. 128.

²⁷² Por. tamże: „W relacjach *Balladyny* z innymi ludźmi uderza egoizm w najwyższej, absolutnej postaci. Drugi człowiek istnieje dla córki *Wdowy* jedynie jako instrument, którym może się posłużyć w celu realizacji swoich planów”.

²⁷³ M. Stirner w *Jedynym i jego własności* pisze: „Wolność wobec świata zapewniam sobie w takim stopniu, w jakim sobie ten świat przywłaszczam, to znaczy *zdobynam i pozyskuję* dla siebie, przemocą, siłą perswazji, prośbą, kategorycznym rozkazem, ba, nawet obłudą i oszustwem”.

²⁷⁴ *Ambrozjo*, bohater *Mnicha* Lewisa, przerażony wizją tortur zaprzeda duszę szatanowi, który uwalnia go – zgodnie z obietnicą – z więzienia, ale nie zapewnia mu spokoju i szczęścia: „Mnich runął głową w dół w powietrzne bezmiary; spadł na ostry szczyt skalny, a potem toczył się z przepaści w przepaść, dopóki pokaleczony i pogruchotany nie spoczął nad brzegiem rzeki. Życie wciąż tliło się w jego nieszczęsnym ciele; próżno usiłował podnieść się z ziemi: jego połamane i wywichnięte członki odmówiły mu posłuszeństwa i niezdolny był do opuszczenia miejsca, na które runął. Spoza horyzontu rychło wyrzało słońce, a jego palące promienie padały wprost na głowę konającego grzesznika. W ciepłe wyroiły się miriady insektów; spięły krew sączącą się z ran *Ambrozja*, ten zaś nie miał siły, by je od siebie odpędzić. (...) Ślepy, okaleczony, bezsilny i zrozpaczony dawał folę wściekłości, bluźniąc i złorzecząc; przeklinał swój żywo, lękając się przecie nadejścia śmierci, która miała wydać go na jeszcze większe męki – tak trwał i zamierał przez sześć nieszczęsnych dni. (...) Deszcz padał strumieniami i wody potoku wezbrały; fale przelały się przez brzegi, dosięgły

Gotyckie inspiracje odnaleźć można zarówno w *Mindowem*, jak i *Balladynie* Słowackiego. W obu utworach poeta prezentuje zamek skorelowany z historią Polski, co Katarzyna Puzio nazywa „unarodowieniem” motywu, rodzimym wariantem gotyckości, natomiast Magdalena Rudkowska – gotycyzmem patriotycznym. Zamek nowogródzki to jeden z bohaterów dzieła, źródło grozy pasywnej, jego mroczne wnętrza ewokują strach, budują nastrój grozy i niesamowitości. Natomiast w *Balladynie* zamek Kirkora funkcjonuje jako zwyczajne miejsce akcji, będące częścią nadgoplańskiego uniwersum. Ta struktura architektoniczna, położona nad jeziorem, nie stanowi nawet centrum rozgrywających się wydarzeń, które w dużym stopniu toczą się poza nim, w przestrzeni leśnej. Słowacki nie zarysowuje w *Balladynie* mrocznych komnat, lochów, krętych korytarzy, bowiem wyróżnikiem dramatu wydanego w 1839 roku nie jest jednolitość konwencjonalno-estetyczna, ale różnorodność.

W *Mindowem* Słowacki realizuje stereotyp gotycki, wpisując w dzieło „chwyty opisowo-akcesoryjne”²⁷⁵ (średniowieczny zamek, pejzaż nocny z bladym światłem księżyca, świat Inności oraz gotycki łotr), które wypracowała powieść grozy. W pierwszym dramacie poety z Krzemieńca „gotycki” znaczy dawny, dziki, krwawy, okrutny, ale bez większego związku z żywiołem szekspirowskim²⁷⁶. W tragedii nadgoplańskiej artysta słowa gra konwencją gotycką, która ma charakter marginalny, istnieje obok innych rozwiązań formalnych i estetycznych jako „literackie narzędzie docierania do spirytualnej esencji wszechświata”²⁷⁷. Poeta za pomocą gotyckiego sztafażu, który – podobnie do „czarnego” nurtu romantyzmu – nastawiony jest na „eksplorowanie ciemnych, nieujarzmionych sił, drzemiących we wnętrzu rzekomo rozpoznanej i pozornie oswojonej przez człowieka rzeczywistości”²⁷⁸, buduje filozoficzną refleksję o świecie, o strukturze rzeczywistości, o człowieku i jego duchowej kondycji.

miejsca, na którym leżał Ambrozjo, a gdy wody opadły, uniosły ze sobą do rzeki ciało udręczonego mnicha” – *Mnich*, dz. cyt., s. 400-401. Podobnie Nebaba, bohater *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego, umiera jak gotycki łotr – w męczarniach, w poczuciu własnej przegranej, skazany na wieczne potępienie. Świadcami jego śmierci są jedynie kruki i wilki, zwierzęta pozostające w kręgu mocy piekielnych oraz Ksenia – „narzędzie szatana”.

²⁷⁵ Zapożyczam się u Marii Janion – zob. M. Janion, *Opinogórski gotycyzm*, w: tejsze, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 46.

²⁷⁶ *Balladyna*, jak zauważa Weintraub, jest swoistą „zabawą w Szekspira”. Słowacki sięga do bogatego repertuaru motywów i sensów zakotwiczonych w dramatach Szekspira i zestawia je również z konwencją gotycką. W *Mindowem* odnaleźć można śladowe nawiązania do dzieł wybitnego angielskiego dramaturga: „historyczność” w duchu Szekspira, anachronizmy czy zasadę kondensowania fabuły.

²⁷⁷ A. Gawarecka, *Późny romantyk w świecie duchów. Gotycyzm w powieści Jana Bittnera „Dziennik kustosza”*, „Poznańskie Studia Sławistyczne”, Poznań 2011, nr 1, s. 76.

²⁷⁸ A. Gawarecka, dz. cyt., s. 76.

III.4. Estetyka Północy

Romantyczna fascynacja Północą jest zjawiskiem charakterystycznym dla ówczesnej Europy znudzonej harmonijnym, pogodnym, skonwencjonalizowanym, poniekąd sztucznym obrazem Południa. Do nowej kulturowej przestrzeni – chmurnej, ciemnej i „barbarzyńskiej”, mającej charakter nie tyle geograficzny, co mentalny²⁷⁹, zapraszają między innymi Madame de Staël oraz Friedrich Schlegel.

Propagatorka kultu Północy w swoich rozprawach *O literaturze rozpatrywanej w związku z instytucjami społecznymi* i *O Niemczech* charakteryzuje ludy Skandynawii ceniące swobodę i niezależność. Definiuje też literaturę tego kręgu kulturowego, przypisując jej posepność, mroczność, filozoficzność, skłonność do melancholii, uczuciowość, bogactwo wyobraźni, transgresję, myśl o śmierci, upiorach, widmach, pamięć o zmarłych. „Chmurna” poezja, pełna obrazów surowej przyrody, skłania umysł do głębokiej zadumy, jest przeciwieństwem literatury Południa:

Jak mi się wydaje, istnieją dwie literatury całkowicie odmienne: literatura, która pochodzi z Południa, i ta, co wywodzi się z Północy; ta, której pierwszym źródłem jest Homer, i ta, której pierwowzorem był Osjan. Grecy, Latynowie, Hiszpanie i Francuzi wieku Ludwika XIV należą do rodzaju literatury, którą nazwę literaturą Południa; dzieła angielskie, niemieckie i niektóre pisma Duńczyków i Szwedów winny być zaliczone do literatury Północy, do tej, która wzięła swój początek od bardów szkockich, mitów islandzkich i poezji skandynawskich. Wydaje mi się, że przed omówieniem pisarzy angielskich i niemieckich rozważyć trzeba w sposób ogólny najważniejsze różnice, jakie zachodzą między literaturą dwóch półkul²⁸⁰.

Tę oryginalną literaturę, wymodelowaną na podstawie poezji osjanicznej, zrodzoną nie z naśladownictwa i posłuszeństwa regułom, ale z wierzeń, pojęć i obrazów związanych z życiem ludów Północy, nazwie Pani de Staël poezją romantyczną. Wywrze ona ogromny wpływ na kształtowanie się romantycznego mitu Północy²⁸¹.

Fryderyk Schlegel, uznany przez Madame de Staël za „jednego z najświetniejszych ludzi w Niemczech, obdarzonych wielką oryginalnością umysłu”²⁸², w *Mowie o mitologii* konstatuje, że ludzkość zginie, jeśli nie odnajdzie życiodajnych źródeł, których – jego zda-

²⁷⁹ Por. G. B. Tomaszewska, *Opukiwanie niewiadomej. Reinterpretacje romantycznego mitu Północy w „Mojej Europie” Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka*, „Literaturnij Proces: metodologiâ, imena, tendencii” 2014, nr 4, s. 61-67. Autorka zwraca uwagę na opozycję autentyzmu i sztuczności, nieokreśloności i dookreślonych granic. Powołując się na Marię Janion, zaznacza, że opozycja Północ – Południe nie obejmuje całej Europy, wyklucza się z tej kulturowej wspólnoty Wschód (Rosję).

²⁸⁰ De Staël Holstein, *Wybór pism krytycznych*, przeł. i opracowała A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954, s. 28-29.

²⁸¹ Zob. Z. Sinko, *Polska recepcja twórczości Pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 73.

²⁸² Pani de Staël, *De l'Allemagne*, Paris 1844, s. 401.

niem – szukać trzeba w nowej mitologii. Jej istotną częścią staje się skandynawska starożytność, pierwiastek normański²⁸³. Osobą naturalnie predestynowaną do tego typu poszukiwań jest poeta – kreator mitów, twórca nowożytnej mitologii.

Odkrycie Północy z *Pieśniami Osjana, Eddy*, sagami islandzkimi, skandynawskimi mitami i poezją skaldów stymuluje romantyków do tworzenia nowych literackich przestrzeni. Również Słowacki nie pozostaje obojętny na romantyczną fascynację kulturą Północy, przetwarza nordyckie mity i adaptuje je do własnej koncepcji, tworząc oryginalne uniwersum z północnym komponentem estetycznym w tle.

Według Janiny Kamionki-Straszakowej, w dobie romantyzmu funkcjonują dwie wizje Północy: jedna inspirowana przez dzieło Pani de Staël i modelowana „pod wpływem recepcji starych sag skandynawskich w ich nowych edycjach”²⁸⁴, druga ukształtowana pod wpływem poezji Mickiewicza oraz Słowackiego (*Ustęp, Anhelli*), a także przez pamiętniki i relacje podróżnicze polskich wygnańców²⁸⁵.

W *Balladynie* poeta konstruuje wybrane elementy świata przedstawionego, odwołując się do motywów eddeicznych (burza i pioruny, broń i rany), północnego krajobrazu i kategorii fatalizmu oraz wizerunku skalda. Zespala je z mitologią Północy²⁸⁶, którą na nowo opowiada za pomocą niezwykle obrazowego, metaforycznego i symbolicznego języka. Słowacki gra mitycznymi opowieściami nordyckimi, nadając im inne znaczenia, komponując je i zespalając w estetyczną, „spójną całość o niezliczonych połączeniach wewnętrznych”²⁸⁷. Na plan pierwszy wysuwa tytułową bohaterkę, której rodowodu można – jak przekonują badacze – doszukiwać się w *Eddie* i sadze o Wölsungach²⁸⁸.

W tragedii Słowackiego, „gdzie jest dziesięć tysięcy celów – i tyleż prawie narzędzi... gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczki w kropelce

²⁸³ Pierwsze zbliżenie z Północą nastąpiło dzięki *Pieśniom Osjana*, wydanych przez Macphersona jako rzekomo autentyczne utwory barda celtyckiego Osjana, syna Fingala, tłumaczone z języka celtyckiego.

²⁸⁴ J. Kamionka-Straszak, „Barbarzyński” heroizm i tkliwa melancholia. *Literatura skandynawska w polskich almanachach doby romantyzmu*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson, A. Sobolewska, Warszawa 1991, s. 81.

²⁸⁵ Tamże.

²⁸⁶ Wyobrażenia o Skandynawii polscy romantycy kształtują przede wszystkim na podstawie: *Pieśni Osjana* Macphersona, dzieł Malleta, dwóch wydań *Eddy* w przekładzie Lelewela, *O sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego oraz opisów podróży do krajów skandynawskich. W gronie romantycznych wędrowców, którzy opisują swoje wrażenia z podróży, znajdują się: Aleksander Przeździecki, Eustachy Tyszkiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Teodor Trippin, Daniel Vetter czy Edmund Chojecki. W swoich relacjach zwracają oni uwagę na surowy północny krajobraz, „obcość” ludzi zamieszkujących tamte tereny oraz ich nordycki fatalizm i tragizm.

²⁸⁷ P. Hallberg, *Aspekty obrazowania w romantyzmie szwedzkim*, w: *Zwierciadła Północy*, dz. cyt., s. 41.

²⁸⁸ Taką tezę stawia Donata Dominik-Stawicka, autorka *Romantycznego dziedzictwa Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*.

wody zamknięte...²⁸⁹, każdy komponent estetyczny współtworzący architektonikę dzieła, ma swoje znaczenie. Krajobrazowy, mitologiczny i literacki pierwiastek północny, choć nieodgrywający pierwszorzędnej roli w *Balladynie*, wpływa na konstruowanie całościowego i wszystko spajającego sensu²⁹⁰.

III.4.1. Motyw burzy i piorunów

Eddeiczny motyw burz i piorunów pojawia się też na kartach nadgoplańskiego dramatu, tworząc zaskakujące konfiguracje estetyczne oraz metaforyczne²⁹¹. Topika burzy, tak charakterystyczna dla tekstów Słowackiego i interpretowana najczęściej (choć niesłusznie) tylko w kontekście szekspirowskim, ma swoje uprzywilejowane miejsce również w *Balladynie*. Krzemieniecki artysta, wykorzystując wielopoziomą symbolikę piorunów, błyskawic i grzmotów, generuje w wyobraźni czytelnika różne skojarzenia, wykraczające poza oczywiste afiliacje z tekstami angielskiego autora *Króla Leara*, *Makbeta* czy *Burzy*.

Uderzenie pioruna, zgodnie z wymową wszystkich mitologii indoeuropejskich, nie tylko germańskich, oznacza interwencję sfery sacrum w przestrzeń profanum celem wymierzenia kary, co przepowiada zbrodniczej *Balladynie* sam Pustelnik:

(...) ty musisz koniecznie
Czekać, co Boga sądy sprawiedliwe
Uczynią z tobą... A coś okropnego
Bóg już przeznaczył, może jutro spełni,
Może odmówi chleba powszedniego,
Może ci włosy kołtunami zwełni,
Potem zabije niewypowiedaną
Ogniem niebieskim... (B, s. 130)

Od zawsze władzę nad gromami przypisuje się bogom, a w mitologii nordyckiej błyskawica jest orężem Thora, boga burzy i piorunów, sił witalnych, rolnictwa, a także patro-

²⁸⁹ List do Zygmunta Krasińskiego z 3-4 lipca 1843 r., dz. cyt. s. 11.

²⁹⁰ Donata Dominik-Stawicka wychodzi z założenia, że wyobraźnia polska jest północna i że nasze dziedzictwo kulturowe stamtąd pochodzi: „Bliżej nam do Gotów i Waregów niż Greków. To nie Grecy mieli warowny gród nad brzegiem naszego morza, a jomscy Wiingowie. Nic więc dziwnego, że romantycy byli znużeni kulturą Południa, klasyczną harmonią, powszechnie znanymi mitami i utartymi motywami greckorzymskiego antyku, ich wyobraźnię fascynowała wskazana przez Panią de Staël Północ, jej mity, historia i jej bohaterowie” – w: tejsze, *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2006, s. 43.

²⁹¹ Zob. R. Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu Duchu” Juliusza Słowackiego*, Białystok 2013, s. 173-175.

na ogniska domowego i małżeństwa. Roślina jemu poświęcona to dąb uznawany za „święte drzewo burzy i grzmotu”²⁹², co sygnalizuje również Słowacki w swoim tekście:

(...) Obaczyłam w lesie
Babę, podobną do roztrzaskanego
Piorunem dębu... [podkr. – E.Ś.] (B, s. 199)

W *Balladynie* szlachetny dąb staje się towarzyszem Grabca w scenie I aktu II, kiedy to syn organisty prowadzony przez Chochlika po bagiennych bezdrożach, mając poważne problemy z utrzymaniem równowagi, chwyta się tego właśnie drzewa. Przyszły król karciany zwraca się do dębu za pomocą apostrofy: „Mój dębie, / Wierz mi, że cię szacuję” (B, s. 60), po czym zapewnia elfa o swojej wierności wobec drzewnego przyjaciela:

Znalazłem dęba przyjaciela;
Choćbyś mi raj pokazał, gdzie Bóg wróble strzela,
To nie porzucę dębu, co się cały chwieje
I potrzebuje wsparcia. – Patrz, biedaczek mdleje.
Tu, psie! tutaj z latarnią! zgubiłem dębinę.
Ha! dąb uciekł... nie poznał mnie... obrosłem w trzcinę
Siedząc w błotach noc całą... (B, s. 60)

Konwersacja Grabca i Chochlika, utrzymana w poetyce humorystycznej, preferującej ton niepowagi, pół żartem, pół serio, wprowadza ów kontekst północny. Kochanek *Balladyny*, zapytany przez zdumionego Chochlika, czym ma zamiar strzelać do zająca, odpowiada: „Gromem” (B, s. 61). Słowacki, wykorzystując konwencję karnawalizującą, kreując świat na opak, nobilituje „mięsnego” Grabca i wynosi go do godności jednego z głównych nordyckich bogów z dynastii Azów – Thora, pana burzy i piorunów. Awans ów urzeczywistnia się jedynie na płaszczyźnie werbalnego żartu. Kolejne wyróżnienie – stanowisko królewskie – staje się faktem, ale opowiedzianym zgodnie z kanonami charakterystycznymi dla tradycji karnawałowej. Ostatecznie jednak w scenie V aktu IV żywiołowy śmiech ustępuje miejsca tragicznej powadze. Ukochany Goplany, mający ambicję ciskania błyskawicami, zostanie podstępnie zamordowany podczas szalejącej burzy, kiedy *Balladyna* z jednej strony obawiać się będzie „żaru błyskawic” (B, s. 184), mogących oświetlić jej twarz zbrodniarki, z drugiej strony – zrozumie, że wyładowania atmosferyczne mogą sprzyjać jej zamiarom:

(...) Ogień pokaże tobie
Miejsce, gdzie masz uderzyć. – O, błyskawice!
Stwórzcie czerwony dzień na łonie nocy,
Bądźcie mojego czynu słońcem. – Idę. (B, s. 184)

²⁹² M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1988, s. 63.

Tohr sprawujący opiekę nad wolnymi kmięciami²⁹³, nie zdoła uchronić Grabca od śmierci z ręki kochanki. Jego zgon Słowacki przedstawi za pomocą symbolu („ustało błyskać” – o życiu dobiegającym ziemskiego kresu) i personifikacji („burza kona” – o agonii króla karcianego).

Nordyckie opowieści mityczne prezentują koronę i liście dębów jako miejsca spotkań wolnych mężczyzn. Skandynawowie wierząc w to, że w drzewach mieszkają dusze przodków, chronili się w ich cieniu, licząc na szumiące odgłosy podpowiedzi w formie dobrych i mądrych rad²⁹⁴. Żartobliwą egzemplifikacją owych północnych wierzeń może być scena w lesie, kiedy Chochlik z rozkazu królowej Gopła błąka pijanego Grabca po murawach, a ten – niezdolny do dalszej wędrówki – zatrzymuje się przy dębie, który stanowi jego podporę.

I kochanek Balladyny, i elf cenią sobie wolność: syn organisty tak bardzo kocha „karcznię-damę”²⁹⁵, że nie uznaje żadnego umiaru w picciu, natomiast leniwy sylf gotów jest do ucieczki już w momencie wyłonienia się Goplany z jeziora: „Radzę ci, uciekajmy, mój Skierko kochany, / Wiedźma gotowa zaraz nową pracę zadać” (B, s. 26-27). Wewnętrzne poczucie wolności nie pozwala Chochlikowi na pełne podporządkowanie się Goplanie. Nie wykonuje więc zadań zgodnie z oczekiwaniami królowej fali, nie zapobiegnie chociażby spotkaniu Grabca z Balladyną.

Pojawienie się bohaterów przy dębie jest dziełem przypadku, dialog pijanicy obejmującego drzewo z leśnym duszkiem, wprowadza komizm sytuacyjny i nie ma nic wspólnego z powagą mitycznych skandynawskich „zgrupowań wolnych mężczyzn”²⁹⁶ w dendrologicznym cieniu. To raczej parodystyczna wersja północnego *tingu*²⁹⁷.

III.4.2. Motywy krwi, ran i broni

Pierwiastka nordyckiego można doszukać się nawet w typie urody, jaki wyróżnia Balladynę (śnieżno-alabastrowa cera, czyli biała, czarne oczy):

Starsza jak śniegi – u tej warkocz cudny,

²⁹³ Zob. R. Marciszewski, *Mity skandynawskie*, Warszawa 2002, s. 28. Badacz pisze o tzw. specjalizacji kultowej, charakterystycznej dla wierzeń Skandynawów, polegającej na otaczaniu opieką przez boga konkretnej grupy społecznej. Thor miał sprawować pieczę nad wolnymi kmięciami.

²⁹⁴ Zob. R. Marciszewski, *Mity skandynawskie*, dz. cyt., s. 28-29.

²⁹⁵ Grabiec odpowiada Chochlikowi: „(...) jeśli karczma dama / Kocha mię, jak ja kocham... to nadejdzie sama...” (B, s. 60).

²⁹⁶ Zob. przypis 291.

²⁹⁷ Thing, ting lub ling – zgromadzenie wolnych mężczyzn u plemion germańskich; również nazwa miejsca, w którym odbywały się te zgromadzenia.

Niby listkami brzoza przyodziana;
Ta z alabastrów – a ta zaś różana –
Ta ma pod rzesą węgle – ta fijołki –
Ta jako złote na zorzy aniołki,
A ta zaś jako noc biała nad rankiem.

(B, s. 50)

Poeta, kreśląc wizerunek starszej córki Wdowy, operuje barwami typowymi dla krajobrazu Północy. Zwracając uwagę na „śniegowe” oblicze Balladyny, opisuje *de facto* surowy charakter, szorstkość emocjonalną bohaterki, mającej twarde i nieustępliwy charakter Normanów²⁹⁸. Kreacja tytułowej postaci dramatu Słowackiego wpisuje się w stereotypowy wizerunek mieszkańca Skandynawii: „dzielnego, walecznego, odważnego, lecz okrutnego barbarzyńcy, miotanego potężnymi namiętnościami boga, człowieka równego herosom”²⁹⁹.

„Mieszkaniec Północy to barbarzyńca z mieczem w dłoni”³⁰⁰, twierdzi Janina Kamionka-Straszakowa. Warto w tym momencie zauważyć, że wojująca Balladyna najczęściej trzyma w dłoni nóż, co zbliża ją do kategorii człowieka niecywilizowanego, dzikiego, o prymitywnych odruchach. Alinę, Grabca i Kostryna uśmierca, posługując się nożem, siostrę i wiejskiego kochanka zarzyna, natomiast dowódcę warty zamkowej truje. Bezдушna Balladyna wykorzeniona ze świata kultury, niemająca szacunku do chleba, dopuszcza się aktu profanacji, rozcinając go zatrutym nożem.

Nóż, w sensie symbolicznym, jest odwrotnością miecza, jego krótka klinga przedstawia, drogą analogii, „pierwszeństwo posługującego się nim instynktu, tak jak – na mocy inwersji – długość miecza symbolizuje duchowe wyżyny jego posiadacza”³⁰¹. Żona Kirkorra raz tylko sięga po miecz, gdy morduje Gralona, ale ten rodzaj broni podsuwa jej Kostryn. Nóż, łączony z ideami zemsty i śmierci, jest tym orężem, którym Balladyna gotowa jest posłużyć się też przeciwko sobie:

Nóż ten zatruty piersi mi rozerwie,
Jeżeli w ręce męża wpadnę żywa,
I serce moje bijące ukąsi
Jak żądło osy. Już po jednej stronie
Jadem zmazany okropnie poczerńiał,
I zarumienił rdzą, pozieleniał³⁰².

(B, s. 200)

Z krwawymi nożami wiążą się bolesne rany zadawane przeciwnikom, opisane przez mistrza słowa w poetyce „czerwonego rymu”³⁰³: „W smutnej lasów ciszy / zbrodnia jak

²⁹⁸ Zob. Janina Kamionka-Straszak, dz. cyt., s. 62.

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ Tamże, s. 62-63.

³⁰¹ J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 273.

³⁰² Słowacki, prowadząc grę z czytelnikiem, żongluje różnymi konwencjami i estetykami. Przywołany cytat sugeruje również kontekst szekspirowski. I warto zauważyć, iż Szekspir także jest „północny”.

³⁰³ Zob. A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*. Słowacki, Warszawa 2000.

dzięcioł w drzewa bije suche; / A cięcie noża daje takie głuche; / Echo jak topór kata, kiedy rąbie / Głowy na pniaku” (B, s. 130). Krew, metafory przemocy, barbarzyński ryszunek jako komponenty poetyki Słowackiego „sprawiają, że język staje się narzędziem, za którego pomocą twórca wydobywa treści najistotniejsze, a przy tym wyraża emocje i odczucia bohaterów. Dzięki ekspresyjności języka poetyckie obrazy stają się bardzo dynamiczne”³⁰⁴.

Bohaterka dramatu Słowackiego ma rysy barbarzyńskiego wikinga niezdolnego do empatii, pozbawionego ludzkiej wrażliwości, ale heroicznego i niezwykle konsekwentnego w realizowaniu zamierzeń determinowanych przez wewnętrzne poczucie niezależności: „duch wolności, *barbarzyński* heroizm i tkliwa melancholia stały się dominantami w romantycznym wzorze kultury Północy”³⁰⁵. Balladyna ze swoim charakterem i temperamentem wpisuje się w poczet władczych kobiet z kart *Eddy* czy nawet z historii krajów skandynawskich³⁰⁶.

Według Donaty Dominik-Stawickiej, bohaterka dramatu bierze swój rodowód z sag i mitów skandynawskich, przypomina silną, krwawą, okrutną Gudrun – bohaterkę sagi o Wölsungach (morduje męża i synów) czy Sygrdrifę (doprowadza do śmierci ukochanego) z kart *Eddy*³⁰⁷. Postacie te łączy z Balladyną nieugięta siła woli, okrucieństwo, zdolność do popełniania najokrutniejszych zbrodni, hart ducha i nieludzka wręcz konsekwencja w realizacji założonych celów, zauważa autorka *Romantycznego dziedzictwa Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*. Wydaje się jednak, że takie uniwersalne postawy ludzkie odnaleźć można nie tylko w mitologii nordyckiej, ale w każdej innej. Kreacja Balladyny oddaje raczej zmityzowany charakter ludów Północy, o którym Anna Luiza Hermienia de Staël pisze: „(...) Niezależność była pierwszym jedynym skarbem ludów Północy. Jakowaś duma wewnętrzna i oderwanie od życia zrodzone z niewdzięcznej gleby i smętnego nieba – sprawić musiały, iż niewola jest dla nich nie do zniesienia”³⁰⁸.

³⁰⁴ R. Majewska, dz. cyt., s. 198.

³⁰⁵ J. Kamionka-Straszak, dz. cyt., s. 85. Por. I. E. Rusek, *Ciemna strona istnienia, czyli czarne serce i zatruty umysł. „Lilla Weneda” i „Balladyna” Juliusza Słowackiego*, „Kwartalnik Opolski” 2015, z. 1. Autorka podkreśla, że wygląd Gwinony odzwierciedla jej złe cechy charakteru: „czarna, piekielna kobieta”, strupiałe lica”. Trupia twarz, zdaniem badaczki, „stanowi obraz wewnętrznej martwoty Gwinony, a także informuje, że jedyne uczucia, do których jest zdolna (oprócz zaborczej miłości do synów) to nienawiść, mściwość i okrucieństwo” – zob. I. E. Rusek, dz. cyt., s. 6. Por. także: I. E. Rusek, *Czarne kobiety. Motywy Hekate w utworach Juliusza Słowackiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. K. Korotkich, J. Ławski, M. Bajko, Białystok 2012.

³⁰⁶ U Normanów, w przeciwieństwie do Słowian, kobiety w dobie średniowiecza pełniły ważne funkcje. Warto przywołać chociażby Åsę, królową Wikingów z północnej linii dynastii Ynglingów.

³⁰⁷ D. Dominik-Stawicka, dz. cyt., s. 67.

³⁰⁸ A.L.H. de Staël, *Wybór pism krytycznych*, dz. cyt., s. 32.

Juliusz Słowacki nie odtwarza bogactwa nordyckiej mitologii, nie kreuje bohaterów swojego dzieła na podobieństwo określonych postaci mitycznych. Poeta rozpoznaje rzeczywistość nordycką w kategoriach poznawczych, a następnie poddaje ją „terrorowi mitu”³⁰⁹, czyli tworzy zgodnie z kanonami określonej poetyki, w tym przypadku „północnej”. Obrazowo tę zasadę artystyczną omawia Renata Majewska, pisząc o projekcie mitologii Północy w dziełach autora *Lilli Wenedy*. Badaczka zestawia ów projekt z rozbitym lustrem, w którego „częściach, cząstkach, odłamkach i drobinach odbijają się mitologiczne obrazy, w zniekształconej, zdeformowanej formie. Nigdy nie dadzą się one poskładać tak, aby odtworzyć wyobrażaną na kształt nienaruszonej, zwierciadlanej tafli pierwotną strukturę mitologii”³¹⁰. I zgodnie z tą zasadą Słowacki konstruuje nadgoplański świat z Balladyną w roli głównej, asocjacyjnie odsyłający także do mroźnego, północnego krajobrazu czy poprzez artystyczną kreację postaci do bohaterów sag skandynawskich i *Eddy*. Przesadą jest jednak wywodzenie rodowodu żony Kirkora z mitów nordyckich.

III.4.3. Północny pejzaż

Pani de Staël dowodzi, że istnieje ścisły związek między krajobrazem, środowiskiem i duszą. Zimne morza, chmurne niebo, mgliste horyzonty, dzikie góry, lasy i wrzosowiska, porywisty wiatr, składające się na melancholijny pejzaż Północy, mają wpływ na kształtowanie się osobowości człowieka, jego wrażliwości, duchowości czy światopoglądu. Tę zależność widzi także Słowacki, stwarzający Balladynę na podstawie „fragmentów i drobin mitologii”³¹¹ skandynawskiej. I dlatego kreśląc typ urody bohaterki – zgodny z nordyckimi kanonami – ukazuje niedobrą córkę Wdowy pośród „ciemnego powietrza”, mgły czy burzliwej chmury (akty IV i V)³¹².

³⁰⁹ Zob. H. Blumenberg, *Pojęcie rzeczywistości i potencjał działania mitu*, w: M. Führmann, *Terror und Spiel*, München 1971, s. 11.

³¹⁰ R. Majewska, dz. cyt. s. 197.

³¹¹ Tamże.

³¹² W zasadzie całe nadgoplańskie uniwersum nie ma nic wspólnego z obrazem sielskiej Słowiańszczyzny. Już w scenie pierwszej dramatu Kirkor opowiada Pustelnikowi o krwawych rządach Popiela IV, o tragicznym losie poddanych:

(...) Wiesz, jak Popiel krwawy
Pastwi się coraz nowym okrucieństwem...
Zaczerwienione krwią widziałem stawy:
Król żywi karpie ciałem niewolników.
Nieraz wybiera dziesiątego z szyków
I tnąc w kawały ulubionym rybom
Na żer wyrzuca; resztę ciał wymiata
Na dworskie pola i czerwonym skibom
Ziarno powierza. (B, s. 14)

Taki mglisto-chmurny krajobraz, typowy dla pejzażu północnego, staje się naturalnym otoczeniem Balladyny – zbrodniarki, choć Alina tę samą przestrzeń postrzega w jasnych, ciepłych barwach. Dlatego ma rację Dominik-Stawicka puentująca zestawienie opisu wyglądu zewnętrznego sióstr: „łagodna słowiańskość reprezentowana przez Alinę została zdominowana i zniszczona przez silniejszy pierwiastek normański”³¹³. Autorka rozprawy, zgodnie z podziałem na *ludzi Północy i ludzi Południa* Balladynę przyporządkowuje do tej pierwszej przestrzeni, Alinę – do drugiej.

W *Balladynie* znaleźć też można poetycki opis północnej krainy „sinych śniegów, wyniosłych sosen, gasnącego słońca”³¹⁴, do której wybiera się „wygnana” Goplana:

Że wygnana w północ lecę.
(...)
Polecę w okropną krainę,
Gdzie sosny i śniegi sine,
Gdzie słońce jak gasnący żar;
Gdzie księżyc jak twarz tych mar,
Co z grobu wychodzą na cmentarz. (B, s. 193)

Królowa Gopła, a może nordycka ondyna³¹⁵ w ostatniej odsłonie tragedii ukazywana jest jako „jędza blada” na czarnym wozie. Biel i czern to kolory charakterystyczne dla krajobrazu Północy, dodatkowo wzmocnione mgłą i chmurami prowokują do odczytań w mitycznym duchu nordycko-skandynawskim. Odlatująca „mglista niewiasta” zapowiada grom, jaki „trzeba (...) upuścić / na ludzkie dzieła i winy” (B, s. 193). I rzeczywiście piorun spada z czarnej chmury i zabija barbarzyńską królową. Biało-czarna szata sprawiedliwości, Boski wyrok, a może ingerencja Thora definitywnie rozstrzyga o kształcie świata, w którym sacrum ma swoje miejsce.

Równoległe wątki Goplany i Balladyny przeplatają się od zawiązania akcji, aż do jej rozwiązania. Słowacki z udziałem tych bohaterek konstruuje artystyczne obrazy, które – by posłużyć się Blumenbergowską terminologią – tworzą „absolutne metafory” pozwalające na rozszczepianie ich sensu³¹⁶ oraz „pracę w wyobraźni”. Kontekst północnego pejzażu, rozpościerającego się nad Goplaną i kochanką Grabca, prowokuje do rozszyfrowania pojemnej przenośni. Być może świat ukryty w chmurach mgły skrywa odwieczną, niezmienną istotę prawdy najwyższej – Boskiej. Przecież słowiańska rusalka czy też nordycka ondyna oraz królowa polska zdają sobie ostatecznie sprawę z tego, jak bardzo zawiniły. Być

³¹³ D. Dominik-Stawicka, dz. cyt., s. 67.

³¹⁴ Tamże, s. 71.

³¹⁵ W *Eddzie*, w *Pieśni Grimmira* pojawia się nazwa Gopul. Dominik-Stawicka zastanawia się, czy nie chodzi o polskie Gopło. „To potwierdzałoby tezy o przybyciu normańskich wojów na ziemię Słowian” – konkluduje.

³¹⁶ H. Blumenberg, dz. cyt., s. 140.

może Słowacki konfrontując kulturę Północy z kulturą Południa, rewiduje sens tej opozycji, wskazując na możliwość koegzystencji obu wzorców nawet w jednym dziele.

III.4.4. Północny fatalizm

Ważnym elementem mitologii skandynawskiej jest przeznaczenie, nad którym panują Norny, czyli boginie losu, tkające nić ludzkiego życia. W *Wieszczbie Wólwy* pojawia się Urd (Urdhr) odpowiadająca za przeszłość, utożsamiana ze wschodzącym księżycem, Werdandi (Werdhandi) sprawująca pieczę nad terażniejszością, identyfikowana z księżycową pełnią oraz Skuld odpowiedzialna za przyszłość, personifikująca ubywający księżyc. Norny mieszkały w okolicach najwyższego korzenia Yggdrasila (wiecznie zielonego jesionu, gałęziami sięgającego nieba, a korzeniami – podziemnej krainy zmarłych), wychodzącego z Asgardu, nieopodal mrocznej studni Urd (była ona źródłem siły drzewa):

Wiem, gdzie jesion stoi, Yggdrasill się zowie,
Lśniącą wilgotnością pień jego zroszony;
Z niego idzie rosa, co w dolinach spada,
Koło Urd studni wciąż zielony stoi.

Stamtąd przybyły dziewy wszechwiedzące,
Trzy, z owej Sali, co pod drzewem stoi;
Urd zwie się pierwsza, a druga Werdandi
– rytowały w drzewie – Skuld na imię trzeciej,
Postanawiały losy, zakreślały żywot,
Ludzkim istotom stwarzały przeznaczenie.³¹⁷

Norny jako istoty przedwieczne stoją ponad bogami, ludźmi, elfami, karłami i innymi istotami. Ich pojawienie się oznacza kres złotego wieku i zapowiedź procesu destrukcji świata, którego unicestwienie, a następnie odnowa nastąpi w Ragnarök³¹⁸.

Słowacki, grając mitem nordyckim w *Balladynie*, przypisuje Goplanie pewne cechy bogini przeznaczenia. Skandynawskiej triadzie z *Eddy* przeciwstawia leśny tryptyk z jeziora: Goplanę, Skierkę i Chochlika. Królowa natury wzorem Norn próbuje prząść nić ludzkiego żywota, chce wpływać na terażniejszość, a zwłaszcza przyszłość niektórych bohaterów. Zazdrosna o uczucia Grabca, który jest żywo zainteresowany starszą córką Wdowy, inicjuje grę w stwarzanie nowej, w założeniu szczęśliwej, rzeczywistości (widzi w niej siebie u boku ukochanego).

³¹⁷ *Edda poetycka*, przeł. i oprac. Apolonia Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, s. 7. Wszystkie cytaty z *Eddy* podaję za: *Edda poetycka*, przeł. i oprac. Apolonia Załuska-Strömberg, Wrocław 1986. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem *E* oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

³¹⁸ W mitologii nordyckiej Ragnarök to koniec świata, po którym nastąpi jednak odrodzenie, to przeznaczenie (los) bogów; w poezji skaldycznej mówi się o zmierzchu bogów.

Wykorzystuje swoje nadprzyrodzone umiejętności, angażuje do działania elfy³¹⁹, wprawia w ruch sprężynę „przypadkowości przyrodzianej w kształty fantastycznego świata”³²⁰. Tkając nić przeznaczenia Grabca i Balladyny, nieświadoma tego, że również Wdowy, Aliny i Kirkora, a także Pustelnika, popełnia wiele błędów i to tragicznych w skutkach. Wszyscy bohaterowie ponoszą przecież śmierć, niektórzy podstępnie zamordowani. Świadoma ciężaru win, wymierza sobie karę wygnania, „gdzie sosny i śniegi sine” (B, s. 192).

Królowa fali, wzorem skandynawskich Norn rozciągających nici losu na nieboskłonie i rozmieszczających je zgodnie z trzema kierunkami kardynalnymi – wschodnim, zachodnim oraz północnym, wybiera jeden z nich. I odlatuje na północ, a za nią lecą Chochlik i Skierka – pomocnicy Goplany urastającej w „projekcie mitologii Północy u Słowackiego”³²¹ do rangi bogini przeznaczenia. „Innymi słowy, poeta swoje mityczne projekty doprowadza do punktów granicznych, powodując kardynalne zwroty ich pierwotnych znaczeń aż do (...) określonego momentu podrażnienia, rozszczepienia sensu”³²².

Ludziom Północy towarzyszy przekonanie o nieuchronności losu, o konieczności wypełnienia przeznaczenia:

Pewność chcę mieć o rodzie twym i imieniu,
Skoro mnie jako żonę tobie przeznaczono.

Wyrokom Urd nie ujdzie nikt,
Nawet gdy niesprawiedliwe.

(E, s. 179)

(...) jeśli wędrować będziesz,
A nie z własnej woli,
Niech Urd ryglami przeznaczenia z wszech stron
Zamknie cię na tej drodze.

(E, s. 167-168)

Widziałam ukryte skrwawionego boga,
Odina dziecka, Baldra, przeznaczenie.

(E, s. 11)

Apolonia Załuska-Strömberg, autorka wstępu do *Eddy poetyckiej*, zaznacza, że w wielu pieśniach tego dzieła znajduje swoje odbicie charakterystyczny dla Skandynawów fatalizm. Wiąże się on z niepodważalną wiarą Normanów w siłę losu, w moc i świętość

³¹⁹ Według Dominik-Stawickiej, Skierka, Chochlik biorą swój rodowód nie tyle ze *Snu nocy letniej*, co z mitów skandynawskich o alfach i trollach. Właściwa ich nazwa, dowodzi badaczka, brzmi alfy (ze staroislandzkiego álfar). Alfy były, jak podaje *Edda*, dobrymi duchami słońca i jasności. Były też i alfy ciemne – nieobliczalne, złośliwe niczym Chochlik z dramatu Słowackiego. Wspomniane w mitach skandynawskich Skirnir to, zdaniem autorki *Romantycznego dziedzictwa Północy...* Skierka – zob. D. Dominik-Stawicka, dz. cyt., s. 74.

³²⁰ A. Małecki, dz. cyt., s. 288.

³²¹ R. Majewska, dz. cyt., s. 197.

³²² Tamże.

Boskich wyroków. I w takim fatalistycznym duchu Dominik-Stawicka odczytuje historię *Balladyny*, twierdząc, że siostra Aliny wychodzi naprzeciw przeznaczeniu, którym jest korona Lechitów, a i cały dramat determinuje, jej zdaniem, nieuchronność losu i Boski plan dziejów³²³.

Świat Normanów – tajemnicza Północ i jej bogowie – przemawia do wyobraźni wielu romantyków. O fatalizmie i katastrofizmie mitów skandynawskich wypowiada się również Zygmunt Krasiński, widzący w Północy źródło inspiracji twórczej: „Nieopisaną jest ponurość podań skandynawskich. – Jedyną w nich moralnością jest chwała obiecana za odwagę. (...) We wszystkich mytach odyńskich przebija wpływ natury północnej – znać w nich jakby brak nadziei, jakby rozpacz wieczną, połączoną z dzikim, bohaterskim męstwem, idącym zawsze naprzód, nie dbającym o to, że koniec będzie straszny i fatalny. – Myśl, że świat się skończy nieszczęśliwie, że na końcu złe duchy przemogą, kołuje jak zorza północna, krwawa nad całą tą mytologią – w jej blaskach biją się do upadłego wojownicy na ziemi (...)”³²⁴.

O fatalizmie w dziele Słowackiego pisze wielu badaczy literatury (Kleiner o fatum przypadku, Makowski o fatalizmie historii, Ziemińska o daremności ludzkich działań), ale zazwyczaj w oderwaniu od północnego kontekstu. Antoni Małecki, prezentując zjawisko nieuchronności procesów i zdarzeń w nadgoplańskiej tragedii, zaznacza, że nie ma ono nic wspólnego z przeznaczeniem w rozumieniu starożytnych. „Fatalizm przez Słowackiego użyty za dźwignię zawikłania – jest to ta wewnętrzna i przedmiotowa logika czynów z naszej woli wynikłych, której rozkazom wolność nasza odtąd, mimo żalu, mimo wstrętu, mimo oporu przeciw tej sile coraz wyżej nam ponad głowę rosnącej – z konieczności poddać się musi. Wobec tej władzy, tej potęgi samych stosunków – świat ludzki rzeczywiście nie więcej znaczy jak w starożytności wolność pojedynczych śmiertelnych, porównana z niecofnoną w wyrokach swoich Ananką”³²⁵. Badacz kładzie nacisk na różne aspekty fatalizmu rozumianego jako przypadek, demonizm oraz fatalizm zbrodni.

Natomiast Włodzimierz Szturc w swojej interpretacji *Balladyny* podkreśla, że Słowacki już w apologu inicjuje teatralny świat gry z fatalizmem przeznaczeń (zdemaskowany w *Epilogu*), kiedy chce, aby Kirkor „padł ofiarą swoich czystych zamiarów”, aby Goplana „zakochała się w rumianym chłopie”, a sentymentalny Filon „umyślnie szukał miło-

³²³ Zob. D. Dominik-Stawicka, dz. cyt., s. 78.

³²⁴ Z. Krasiński, *Przypiski do „Irydiona”*, w: Z. Krasiński, *Irydion*, Paryż 1836, s. 254.

³²⁵ A. Małecki, dz. cyt., s. 296.

snych męczarni”³²⁶. Według badacza, poszczególni bohaterowie tragedii pobudzają fatum drzemiące zarówno w historii, jak i w naturze. „Pan czterowieżowy” oraz Pustelnik prowokują demony zła, które objawiają się w świecie historii, zaś Goplana, Skierka i Wdowa budzą siły uśpione w przyrodzie³²⁷.

Fatalizm natury przybiera określony kształt w kreacji sióstr w *Balladynie*, utworzony również za pomocą nordyckiego kostiumu. W poezji skaldów kobietę opisywano za pomocą metaforyczno-symbolicznych desygnatów, interpretując jej cechy charakteru, osobowość oraz zachowanie w kontekście dendrologiczno-ornitologicznym. Podobnie czyni Słowacki, który starszą córkę Wdowy prezentuje w otoczeniu osiki, natomiast Alinę – w towarzystwie wierzby.

Osina (topola osika) uchodzi za złe drzewo, jej liście kojarzone są z mocami demonicznymi³²⁸. A *Balladyna* spotyka się z Grabcem właśnie w osinach, do których zmierza nocną porą. Porównana przez autora dramatu do mglistej mary, cała drżąca przemierza murawę, zostawiając w chacie śpiącego Kirkora, wcześniej zapewniwszy go o swoim całkowitym oddaniu. Mówiąc o czeluściach, do których gotowa byłaby wskoczyć, czy o przyjęciu dzidy wymierzonej w hrabiego, ilustruje jedynie swój sposób myślenia.

Zgodnie z wierzeniami opisanymi w mitologii celtyckiej, osina wiąże się z wojną, wyrabiano z niej tarcze. Schadzka siostry Aliny z synem organisty w osinowym borze na kilkanaście godzin przed krwawym malinobranem może być zapowiedzią dalszego życia bohaterki, rozumianego jako zaciekle batalia z tymi, którzy ośmielą się stanąć na jej drodze. Walczy – niczym człowiek Północy – do końca, z pełną determinacją, nie poddając się. Wojuje jak mężczyzna, przywdziewa hełm, zbroję, by stanąć w „rycerzy uzbrojonych wianku” (*B*, s. 189).

Osika jest też symbolem zdrady³²⁹ i w tym metaforycznym ujęciu innego wymiaru nabiera spotkanie bohaterów. *Balladyna*, mająca „złe serce” (*B*, s. 37), zdradza i Kirkora, i kochanka. Pierwszego zapewnia o swoim wielkim poświęceniu w imię miłości, z drugim

³²⁶ W. Szturc, *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, dz. cyt., 238.

³²⁷ W. Szturc, dz. cyt., s. 248-249.

³²⁸ Por. tamże, s. 238-239. Szturc zauważa, że w sensie archetypicznym osika uchodzi za przeklęte drzewo, które – według słowiańskiej apokryfiki – nie udzieliło schronienia Dzieciątku Jezus i Maryi. „Kainową karą tego drzewa jest wieczny strach (wyrażający się w drzeniu liści) oraz szczególna magia związana z jego pnem: osikowym kołem przebijali Słowianie serca wampirów; B. Adamkiewicz-Iglińska, dz. cyt. s. 298-299. Badaczka pisze o innych legendach wyjaśniających właściwości „drżącego” drzewa.

³²⁹ Zob. E. Marszałek, *Lasy i drzewa w kulturze i wierzeniach*, w: <http://www.npl.ibles.pl>, s. 13: „Na Kresach mówiono o niej „judynowe drzewo” lub „juda”, bowiem uważano, że powiesił się na niej Judasz z Kariotu. Podobno wszystkie inne drzewa odmówiły zdrajcy Panajezusowemu swych gałęzi i tylko osika użyczyła mu swoich. Poniewczasie przejęta swą uległością, drży teraz ciągle przed gniewem bożym. Inne źródła mówią, że sam diabeł lubi na niej przesiadywać, a drzewo wówczas trzęsie się ze strachu”.

się spotyka, wiedząc, że następnego dnia stanie do malinowej rywalizacji z Aliną. Przedmiotowo więc traktuje obu mężczyzn, zaspokajając tylko swoje zachcianki.

Drzewem Aliny jest wierzba, przy której bohaterka zostanie uśmiercona przez okrutną siostrę. Drzewo to symbolizuje żalobę, ma charakter demoniczny³³⁰, podlega władzy pani natury – Goplany, która powołuje je do istnienia, czyni świadkiem zbrodni, obdarza darem mowy. O liściach wierzbowych wspomina Alina tuż przed swoją śmiercią, naigrywając się z opieszałości Balladyny:

(...) Nie masz malin, więc suche żołędzie
Uzbierasz w dzbanek – czy wierzbowe liście ?... (B, s. 75)

Przy użyciu symbolicznego kodu dendrologicznego Słowacki zapowiada śmierć Aliny. Wierzbowe liście zamknięte w dzbanku to metafora kresu życia bohaterki, przywołane suche żołędzie nie wydadzą przecież okazałych dębów.

Krzemieński poeta uzupełnia zakres symbolicznych form natury, ilustrujących świat wewnętrzny córki Wdowy, o jaskółki. Są one, paradoksalnie, i ptakami wiosny, i śmierci. W mitologii skandynawskiej jaskółka „znana była jako Rogana, czarownica na miotle, której pojawienie się zapowiadało śmierć. Człowiek, któremu wyleciała naprzeciw, miał moc metamorfozy za życia, po śmierci zaś mógł zmienić się w upiora. Dlatego Skandynawowie czcili odlot jaskółek”³³¹.

Wdowa w rozmowie z Kirkorem stwierdza, że jaskółki garną się do Aliny, co – zgodnie z symboliką – zapowiada śmiertelne niebezpieczeństwo.

„Skaldyczne” portrety sióstr Słowacki mitologicznie zaszyfrowuje i odsyła czytelnika do północnego klucza asocjacyjnego. Kreśląc artystyczny kontekst projektowanej nordyckiej rzeczywistości (choć nie tylko), koreluje go z wieloma innymi artystycznymi punktami widzenia.

III.4.5. Romantyczny skald

Romantyczny mit kultury Północy stwarzany przez poetę, na wzór staroskandynawskich skaldów, określa też samego demiurga, „którym rządzi spontaniczna prasiła kosmiczna”³³². Jest on geniuszem upojonym cudownością świata, tęskniącym do nieśmiertelności i przyoblekającym swoje tęsknoty w artystyczne obrazy. Zdolności i kompetencje

³³⁰ Zob. B. Adamkiewicz-Iglińska, dz. cyt., s. 243-244.

³³¹ W. Szturc, dz. cyt., s. 240.

³³² M. Janion, *Skald jako poeta romantyczny*, w: *Zwierciadła Północy*, red. M. Janion, N. A. Nilson i A. Sobolewska, Warszawa 1991, s. 18.

predestynują go do bycia wieszczem, prorokiem, kapłanem, wojownikiem, wodzem, kronikarzem.

W polskiej tradycji literackiej skald to „staroskandynawski poeta dworski, będący również wojownikiem, uprawiający poezję okolicznościową o tematyce mitologicznej, miłosnej czy pochwalnej”³³³. Skaldowie tworzyli oraz działali na terenie Islandii i Norwegii przez niemal czterysta lat – od pierwszej połowy IX wieku do wieku XIII. „Poezją skaldów jest (...) wszystko, co nie jest poezją *Eddy*. Są to pieśni przeważnie ułożone przez autorów historycznych, znanych z imienia własnego, imienia ojca i przydomka, opiewających historyczne postaci i wypadki. Poezja ta obejmuje wszystkie kraje i wyspy Północy przez cały okres średniowiecza, obejmuje różnorodne gatunki literackie i tematy – obok historycznych, także osobiste, lirykę miłosną, satyrę, nawet runiczne zaklęcia”³³⁴.

Romantyczny skald nie tylko tworzy mity, sam staje się postacią mitologiczną³³⁵ – jak Juliusz Słowacki, autor mitu o przeszłości Polski z „czasów bajecznych” („ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę” – *B*, s. 5), ale również kreator mitu autorskiego – w liście dedykacyjnym oraz *Epilogu*.

Mit kultury Północy zakłada doświadczenie heroizmu, rozumianego jako „rodzaj szczególnego, duchowego męstwa, wyrażającego się w postawie wojennej, rycerskiej”³³⁶. Wzorce takiej bohaterskiej egzystencji odnaleźć można chociażby w *Pieśniach Osjana*, *Pieśni o Nibelungach* czy *Eddzie*, po które tak chętnie sięgali poeci doby romantyzmu.

O morskich falach jest mowa w apologu, w powiastce o ślepym harfiarzu, który gra i śpiewa „pustemu morza brzegowi” (*B*, s. 2). Poeta, igrając romantyczną opozycją Północ-Południe, kreuje dwie przestrzenie, dwa światy kulturowe, przypisując im symboliczne znaczenia. Południe reprezentuje Morze Egejskie wraz z wyspą Scio (dzisiejsza Chios), Północ stary „śpiewak” (symbol uniwersalny), strzegący wartości dla siebie fundamentalnej – wolności, natomiast harfa jest elementem łączącym oba kręgi. Jako że ten strunowy

³³³ *Słownik wyrazów obcych*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 737. W innym wydawnictwie leksykalnym PWN skald określany jest jako poeta, recytator i śpiewak „tworzący poematy bohaterskie i pieśni o wodzach i bohaterach” i ten, który pełni „dużą rolę na dworze królewskim i dworach możnych” – por. *Słownik wyrazów obcych* PWN, Warszawa 1984, s. 684. Znany polski leksykograf, Władysław Kopaliński, określa skaldów jako „bardów starożytnych plemion germańskich”, zazwyczaj poetów, recytatorów i śpiewaków – por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983, s. 389.

³³⁴ *Edda Poetycka*, dz. cyt., s. XLVI. O twórczości skaldów w polskiej literaturze por. chociażby M. Janion, *Skald jako poeta romantyczny*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, Warszawa 1991, s. 11-32; E. Piotrowska, *Poezja skaldów – staronordycki przypadek komunikacji społecznej*, „Lingua ac Communitas” 2014, z. 24; H. R. Nitschke, *Literatura staroskandynawska*, w: *Dzieje literatur europejskich*, cz. II, Warszawa 1983.; także hasło o skaldach polskiego znawcy literatury staronordyckiej Roberta Stillera, w: *Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski, Warszawa 1991, s. 243–247.

³³⁵ M. Janion, dz. cyt. s. 18.

³³⁶ Tamże, s. 14.

instrument szarpany odgrywa istotną rolę w wielu dziedzinach życia ludzkiego, o czym wzmiankuje się i w greckich mitach, i w skandynawskich sagach, sam staje się symbolem. Wyraża prawdziwą poezję, a więc taką, która objawia prawdy Boskie, która rekonstruuje nowe formy na gruzach form starych³³⁷.

Słowacki – za pomocą artystycznej metafory w liście dedykacyjnym, a następnie pięciu aktów tragedii nadgoplańskiej – próbuje zilustrować swój sąd o tym, że można stworzyć dzieło scalające różne poetyki, estetyki, opowieści mityczne, sposoby obrazowania³³⁸. Autor *Balladyny* – niczym nieustraszony wojownik z *Eddy* – walczy z restrykcjami oficjalnej kultury³³⁹, kontestuje tekstem dramatu stabilność obowiązujących tendencji, ograniczających wolność poetycką. I prędeż jest gotów pogodzić się z aurą „północnego fatalizmu” we własnym życiu artystycznym, niż wyrzec się ducha wolności i nieujarzmionej niczym wyobraźni³⁴⁰. A może aojda z myśli bogów wywodzący się musi mieć słuchaczy głuchych, którzy go odrzuca. Otoczony aurą surowej obcości, obcości szczególnego wyróżnienia, która go odróżnia od zwykłych ludzi³⁴¹, przedziera się jednak przez literacki tłum.

Słowacki przy akompaniamencie harfy – jak staroskandynawski skald – stwarza wyjątkowe dzieło, w którym motyw spotkania z duchami czyni jednym z ważnych komponentów³⁴². „Tęczę z myśli” (*B*, s. 5) wypełnia ruiny zamku krzemienieckiego i pałacu Nerona, symbolicznie stapiając w ten artystyczny sposób świat Północy i Południa.

W *Epilogu* polski skald romantyczny rozbija powagę północnego pierwiastka, kiedy pozwala Wawelowi wyrecytować quasi-drapę, czyli staronordycką, kunsztowną pieśń pochwalną na cześć króla lub władcy, pozbawioną partii dialogowych, przeznaczoną do publicznej recytacji w obecności adresata³⁴³. W pean na cześć poety Słowacki wplata jednak

³³⁷ M. P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, w: F. Schlegel, *Fragmety*, dz. cyt., s. XVII.

³³⁸ Por. F. Schlegel, dz. cyt.: „Chaos nie jest bezładem, bezformiem, bałaganem rozumianymi jako brak porządku. Chaos jest źródłem formy, warunkiem jej możliwości, przestrzenia, w której zawarte są w ukryciu wszystkie formy. W tym znaczeniu mitologizacja oznacza otwarcie świata na wszystkie możliwe znaczenia, a więc i nieskończoną ilość jego interpretacji.

³³⁹ A. Motycka, *Postmodernizm a kryzys kultury*, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 334-337. Por. D. Dąbrowska, *Słowacki wobec Mickiewicza*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012, s. 189-190.

³⁴⁰ „Przed rokiem ogłosiłem drukiem w Paryżu dwa pierwsze tomy moich poezji; nie zachęcony pochwałami, nie zabity dotąd krytyką, rzucam tom trzeci w tę otchłań milcząca, która pierwsze połknęła” – J. Słowacki, *Wstęp*, do: *Poezje*, t. 3, Paryż 1833. Cyt. za: M. Bizan, P. Hertz: *Glosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 534.

³⁴¹ M. Janion, dz. cyt., s. 15.

³⁴² Por. A. Ziętek-Ptak, *Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu...*, dz. cyt., s. 88.

³⁴³ Zob. E. Piotrowska, dz. cyt., s. 33: „W drapach przedstawiano czyny królów i książąt, zachwalano ich męstwo, sławę, szczodrość i wspaniałomyślność nawet w stosunku do wrogów. Drapy kończyły się prośbą skalda o nagrodę i podarek, bowiem wierszowanie było płatnym zawodem i życiową umiejętnością, nadto

werbalną wymianę myśli między Wawelem a Publicznością:

Wawel

Sądzę (...)

Że gałązka laurowa lepsza od korony,

Bo w laur piorun nie bije ani głowie szkodzi.

Publiczność

Czy jesteś tego pewny?

Wawel

Ten, co w laurach chodzi,

Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,

Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,

Piorun weń nie uderzył.

Publiczność

Pochlebiasz, mój łysy,

I królom, i poetom... Idź precz za kulisy!

(*B*, s. 231)

„Skaldyczny” Słowacki, poeta-demiurg zaznacza swoją obecność w ostatniej odsłonie dramatu, rozgrywającego się na scenie w konwencji „teatru w teatrze”. Po raz ostatni mistrz słowa przywołuje eddeiczny motyw pioruna, ariostycznie splatając go z płaszczyzną metateatralną, skaldyczną drapą i ekspresją autoironiczną.

Juliusz Słowacki, wzbogacając *Balladynę* o motywy eddeiczne, skaldyczne, północny krajobraz oraz kategorię nordyckiego fatalizmu, rozszerza pluralizm estetyczny i interpretacyjny tekstu. Gra mitologią nordycką, rozbija jej strukturę, dekonstruuje świat skandynawskich wyobrażeń, multiplikuje znaczenia i za pomocą polisemantycznego języka kreuje nową mitologię. Tworzy projekt Północ – Południe, który staje się zarzewiem nowej sztuki – pełnej, doskonałej, nasyconej barwą dwóch różnych światów. Nordyckie uniwersum melancholii i ognistej wyobraźni oraz południowy idylliczny ład stopione w jedno, jak w tragedii nadgoplańskiej, ilustrują Schległowską zasadę otwarcia świata na wszystkie możliwe znaczenia. Co więcej, ów artystyczny amalgamat, powstający „w głowie poety podług praw boskich” (*B*, s. 3), daje szansę na powrót człowieka do człowieka.

III.5. Faustyzm

Motywy faustowskie to kolejna odsłona dramatu Słowackiego, który w różnorodności genologiczno-estetyczno-filozoficznej poszukuje prawdy o świecie. Termin „faustyzm” określa postawę człowieka – istoty dążącej do poznawania i odkrywania praw rządzących

zabiegał skald o protekcję i zrozumienie. Nagrodami były płaszcze i zbroje. Sława i bogactwo było niepodzielnym udziałem skaldów jako ludzi doświadczonych i niejednokrotnie wpływowych społecznie”.

uniwersum³⁴⁴. Motyw faustowski obrazuje ludzkie pragnienia do panowania nad życiem i światem w każdym jego aspekcie – egzystencjalnym, temporalnym i przestrzennym. By to osiągnąć, człowiek jest zdecydowany na wszystko, nawet na paktowanie ze złem – jak Balladyna. Z kolei pęd faustowski oznacza ciągłą pogoń za tym, co jeszcze nieznanne, to głód wiedzy, potrzeba permanentnego eksplorowania rzeczywistości. I ten właśnie aspekt życia tytułowej bohaterki dramatu Słowackiego, kobiety aktywnej, buntowniczej, bezwzględnej i żądnej poznawania, zostanie wyeksponowany w tej części rozprawy.

III.5.1. Złożony monolit

Balladyna, bohaterka dramatu Słowackiego, wpisuje się w poczet niezłomnych kobiet romantycznych. Została wyposażona przez autora w podstawowe predyspozycje kobiece, fascynuje czytelnika oryginalną, niepowtarzalną osobowością. Siostra Aliny przypomina monolit, „trwałą konstrukcję”. A zarazem okaz skomplikowany, złożony. I chociaż nie istnieje wzór, który oddałby istotę, „genotyp” literacki kobiety romantycznej, to paradoksalnie można ją opisać, spróbować dookreślić, posiłkując się zebranymi sygnałami, które młoda heroina wysyła.

Żona Kirkora jest „podmiotem poznającym”, zdecydowanie odrzucającym prozaiczną rzeczywistość, płaskie otoczenie i wielowiekowe schematy posłusznej, opiekuńczej, kochającej córki, wypełniającej nakazy matki i podporządkowującej się wszelkim zakazom. Podmiot poznający, o którym mówi Kant, a takim jawi się też Balladyna, odczuwa silną tęsknotę za czymś nowym, nieznanym, niepowtarzalnym. I taka jest starsza córka Wdowy, otwarta na poznanie, gotowa na zderzenie z czymś wyjątkowym, niestereotypowym, diametralnie różnym od codziennej nudy. Nie dla niej praca w polu, sierp, odpoczynek za ścianą. Podobny styl życia staje się katogą dla podmiotu pragnącego poznawać, zgłębiać, zanurzać się w bogactwie życia, egzystencji.

Balladyna nudzi się w wiejskiej chacie, w tej prymitywnej przestrzeni, którą tworzą Alina i stara Wdowa. Jej splin jest wynikiem ciągłych powtórzeń, dotyka kochankę Kostryna wtedy, gdy udziałem jej staje się „to samo”. Josif Brodski w *Pochwale nudy* wskazuje, że „powtarzalność jest matką nudy”³⁴⁵. Bohaterka, rzeczywiście, partycypuje niemal-

³⁴⁴ Zob. W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995; K. Lipiński, *Rzecz o Fauście*, Kraków 2004; I. Puchalska, *Posłowie*, w: J. W. Goethe, *Faust*, przeł. J. Paszkowski, red. I. Puchalska, Kraków 2006.

³⁴⁵ J. Brodski, *Pochwała nudy*, wybór i oprac. S. Barańczak, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996.

że rytualnie w strukturach „powtórek”, lawiruje między polem a chatą. Kiedy decyduje się zmienić swoje życie, nadać mu wymiar indywidualny, kiedy zaczyna działać i tworzyć, też nie potrafi uwolnić się spod wpływu Saturna, ponurego bóstwa melancholii. „Nowy” dzień żony Kirkora przesycony jest również nudą i przerażeniem³⁴⁶.

Kondycja faustyczna zdominowuje, opanowuje Balladynę. Rano siostra Aliny nudzi się, wieczorem przeżywa lęki i niepokoje, a w nocy miewa „sny okropne” (B, s. 106). Ta trójczłonowość dobową, wpisana w egzystencję bohaterki, wydaje się tworzyć jej modus egzystencjalny. Kartezjańskie *cogito ergo sum* zostało zastąpione przez *nudzę się, więc mnie nie ma*. Postawa egzystencjalna, której doświadcza Balladyna, okaże się swoistym oknem na świat, pozwoli kochance Kostryna istnieć romantycznie. Dzięki nudzie, temu brakowi ekstazy, rodzi się „ja” Balladyny, która manifestuje swoją niezależność, prawo do bytowania, a nie tylko wegetowania w cyklach wiecznych powtórzeń.

Romantyczna nuda czy nietzscheańskie „melancholia i znużenie”, ponieważ tym właśnie ma być według niemieckiego myśliciela splin, podkreślają nieprzystosowanie do świata. Zarówno schematyczna, wiejska Balladyna, jak i ta samodzielna, „samostanowiąca” królowa nie może odnaleźć się w świecie, a tym bardziej w nim zakorzenić, zadomowić. Dzieje się tak dlatego, że prawdziwe „ja” ewoluuje, poddane zostaje egzystencjalnym wstrząsom, kształtuje się w czasie i przestrzeni. Nie jest ono zamkniętym, dokończonym, dookreślonym, gotowym elementem, trzeba je „wykuwać” każdego dnia. Zrozumiałe staje się więc, dlaczego bóg czasu patronuje nudzie, dlaczego domeną melancholii jest temporalność. Agata Bielik-Robson w *Melancholii i ekstazie* przekonuje, że „ (...) melancholia wytwarza pewną gęstość zrodzoną z niepewności, która staje się zrębem przyszłego podmiotu: psychiki obdarzonej subiektywnością, która nie reaguje od razu, ale wstrzymuje się wobec złożoności świata”³⁴⁷.

Balladyna podejmuje próbę budowania „zrębu przyszłego podmiotu”. Jej „tytanizm budzi podziw”, choć jest to „tytanizm czarny”³⁴⁸. Starsza córka Wdowy żyje, „jakby nie było Boga”, choć o Bogu wciąż mówi, zauważa Marta Piwińska. Wybierając żądzę poznania, paradygmat faustyczny, pomnażając pychę i oddając się fantazmatom, skazuje siebie na metafizyczny lęk, zostaje wciągnięta przez szpony chaosu etycznego. Siostra Aliny chodzi „obłąkana jakąś rozpaczą” (B, s. 70), choć ma „kamienne serce”, to nie uwalnia ono

³⁴⁶ O prawdzie w *Balladynie* pisze H. Krukowska, w: tejże, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „*Rozważania o prawdzie w sztuce*”, dz. cyt.

³⁴⁷ A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński i P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 48.

³⁴⁸ Tamże, s. 296.

od strachu. Bohaterka „zgubiwszy Boga”, szuka objawienia sensu, „jestestwa wewnętrznego”, irracjonalnej prawdy, wolności wewnętrznej w szaleństwie, w kolejnych mordach, w nienasyceniu. Odrzucając Boski ład, skazuje siebie na brak oparcia i samotność.

III.5.2. Faust na wspak

Balladyna przypomina Goetheańskiego Fausta pragnącego zgłębić sens egzystencji, dokonać transgresji, przeżywającego ciągły niepokój, szukającego esencji, tej „potęgi / co wewnętrzne siły świata w jedno sprzęga”³⁴⁹. Bohaterka wykreowana przez Słowackiego, jak ów protagonista, marzy o tryumfie nad jarzmem ziemskich ograniczeń, chce rozszerzyć pole swojego widzenia, które rzeczywiście jest wąskie i przytłacza zmultiplikowaną rutyną. Siostra Aliny – być może – pragnie ogarnąć całość świata, rozszerzyć swoje dotychczasowe uniwersum, na które składają się prymarne elementy: chata, stół, łóżko, alkowa i poletko. Daleko jej, oczywiście, do bohatera *Fausta*, mędrca, który zbadał i przestudował wiele dziedzin nauki, stał się nawet symbolem uczoneści. Świadomości egzystencjalnej Fausta nie da się zestawić z odczuciami ontologicznymi żony Kirkora, bowiem Balladyna jedynie przeżywa wewnętrzne niezadowolenie i czuje związane z nim kobiece rozterki. Tymczasem Goetheański bohater, nie znajdując spokoju duchowego i zadowolenia, dochodzi do Sokratesowego wniosku: „I wiem, że wiedzieć nic nam nie dano! (*F*, s. 23). Świadomie też zawiera pakt z diabłem, ponieważ chce odkryć tajemnice Absolutu, poznać prawdę o życiu i cel istnienia.

I chociaż kochance Kostryna brakuje predyspozycji intelektualnych, świadomości egzystencjalnej Fausta, to i ona ma ambicję, by ogarnąć istotę złożonego świata, stać się mikrokosmosem w makrokosmosie. Romantyczna dusza Balladyny domagała się zaistnienia owego mikrokosmosu, „ja” indywidualnego eksplodującego w kosmos, oddalającego się od warstwy ziemskiej. Zdolności percepcyjne i swoista charyzma pozwalały siostrze Aliny na uchwycenie kosmosu wyobrażeń wykraczających poza codzienność. Balladyna wspomina o czeluściach piekielnych sięjących zarzewie ognia, o śmiertelnych grzechach, które może udźwignąć – w przeciwieństwie do młodszej córki Wdowy.

Zarówno w kreacji Fausta Goethego, jak i Balladyny Słowackiego doszukać się można duszy rozdartej między niebem, piekłem i ziemią. Starsza córka Wdowy zamiesz-

³⁴⁹ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1993, s. 24. Wszystkie cytaty z *Fausta* podaję za: J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem *F* oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

kuje wiejską chatę, która napawa ją obrzydzeniem, tak jak awersję wywołuje w Goetheańskim buntowniku *wysoko sklepiona, ciasna gotycka izba* (*F*, s. 23). To w tej przestrzeni protagonista wypowiada znamienne słowa: „Toż pies by żyć tak dłużej nie miał chęci!” (*F*, s. 44). Balladyna natomiast od samego początku manifestuje swoją – co najmniej – obojętność, jeśli nie ignorancję dla wiejskiego życia i elementarnych prac, chociażby żniw. W scenie trzeciej aktu pierwszego Wdowa i córki wracają do chaty po całodniowym trudzie i znoju. Matka i Alina niejako planują już następny dzień, z wielkim entuzjazmem prześcigają się w świadczeniu sobie uprzejmości i wyrażaniu uczuć miłości. Miernikiem tejże miłości ma być odpoczynek, który Alina chce zafundować matce. Balladyna tymczasem zajmuje się czym innym, przygotowuje się do spotkania z Grabkiem, niespokojnie szuka grzebienia. Nie zważa na to, że już się ściemnia, że jutro – kolejny ciężki dzień wypełniony pracą, wymagającą zregenerowania sił. Pragnie jak najszybciej opuścić chatę, wyjść z niej – choćby do boru, byleby znaleźć się z dala od rutyny, tej unicestwiającej pustki wewnętrznej³⁵⁰.

Siostrę Aliny cechuje ascetyzm językowy, w zasadzie mało mówi o sobie, o tym, co czuje, przeżywa³⁵¹. Bohaterka charakteryzuje się pośrednio – poprzez sytuację, mimikę i gest. Faust – przeciwnie – wyraża siebie poprzez ekspresję werbalną, we frazach wypowiedzi całego siebie, odkrywa swoje bogactwo wewnętrzne:

Biada! czyż jeszcze wciąż tkwię w tym więzieniu?
W przekłętym stęchłych murów zacieśnieniu,
Gdzie słońca promień, zanim ściany draśnie,
W barwionych szybach łamie się i gaśnie.
Gdzie od posadzki do samej powały,
Piętrzą się w ścisku całe góry książek,
Gdzie zakopconych pergaminów zwały
Kurz warstwą kryje, mól i robak draży?
(...) Oto Twój świat!... A więc to ma być świat! (*F*, s. 24)

Świat, w którym Faust przebywa, objawia mu się w postaci ciasnej klatki zamieszkiwanej przez szarą masę, „skryby, klechy, doktory, magistry” (*F*, s. 23) oraz ograniczonego ucznia – Wagnera. Podobnie czuje się Balladyna w wiejskiej chacie, w towarzystwie prostej matki i, jak sama mówi, „głupiej siostry” (*B*, s. 57). Nic więc dziwnego, że ta wyjątkowa kreacja literacka nie podejmuje prawdziwego dialogu z domownikami, wybiera albo milczenie, albo riposty.

³⁵⁰ Por. M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”* i J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.

³⁵¹ Jako kontekst por. J. Samsel, *Kiedy sukienki urzekają, a bransoletki uwodzą – animizacje wybranych atrybutów kobiecości w czasopiśmie kobiecych*, „Białostockie Archiwum Językowe” nr 11, red. B. Nowowiejski, Białystok 2011.

Obojgu bohaterom drogę wyznacza też nadzieja na potencjalną zmianę, przezwyciężenie marazmu i „ból istnienia”. W chwili, kiedy Faust postanawia odebrać sobie życie i podnosi do ust kielich z trucizną, rozlegają się dzwony kościelne zwiastujące Zmartwychwstanie. Znajome tony budzą w bohaterze wspomnienia dzieciństwa, odwodzą go od samobójczej myśli. Balladyna również usłyszała cień nadziei w „tarkocie na rozłogu” (B, s. 44) i od tej pory pozostaje wierna możliwości wcielenia w życie innej perspektywy, diametralnie różnej od tej, w której egzystowała dotąd. Dla realizacji swoich celów transgresywnych, to jest uwolnienia się od niepokoju i faustowskiego nienasycenia, jest zdolna zrobić wiele³⁵². Odrzuca płaszczyznę etyczną, postanawia żyć, „jakby nie było Boga” (B, s. 76). Faust natomiast przeklina wszystko, co go dotychczas wiązało z życiem: wiarę, nadzieję i miłość; negując trzy cnoty Boskie, neguje jednocześnie Boga.

Balladyna, odrzucając aspekt etyczny, postawiła na odyseję poznawczą, naruszając zarówno Boski, jak i ludzki porządek. Świadomie jednak wybrała permanentne „bycie w drodze” jako obronę przed ziemskością, ograniczonością i „ścieśnieniem” granic. Podróżowanie, wędrowanie staje się formą jej istnienia. Pokonała przecież drogę od wiejskiej chaty do zamku Kirkora aż po tron. Można by powiedzieć za Martą Piwińską, że bohaterka odkryła „krajnę wewnętrznego ja, jego niewidzialne królestwo”³⁵³. Odkryła także inną prawdę: świadomość zmienności człowieka, świadomość swojej zmienności, ciągłych narodzin i śmierci³⁵⁴. Kochanka Kostryna pojęła, że musi „iść do końca we własną zmienność i szukać nowego innego ja, że musi budować siebie z ruin”³⁵⁵. Tak też uczyniła, kształtując „nową” Balladynę, przedkładając zamek Kirkora nad spokój własnego sumienia. Konstruuje siebie z ruin, popiołów pozostałych po płonącej chacie, będąc ciągle „w drodze” do osiągnięcia stanu wielości różnych „ja” w jednym podmiocie³⁵⁶, tworzy jednocześnie swoją osobowość, nadaje jej zmienne, niepowtarzalne rysy.

„Ja” wewnętrzne Balladyny, charakteryzujące się faustycznym niepokojem, pędem ku poznaniu, jest owym „ja” zmiennym, przekształcającym się, odgrywającym różne role: niedobrej córki, zbrodniarki, niewiernej żony i kochanki, sprawiedliwej królowej. Podobnie wygląda odyseja poznawcza Fausta, który, podróżując, doświadcza owej wielości, romantycznej kategorii konstytuującej oblicze bohatera epoki. Uczony średniowieczny wpi-

³⁵² Zob. w szczególności: A. Nietresta-Zatoń, *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010.

³⁵³ M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 74.

³⁵⁴ Tamże.

³⁵⁵ Tamże, s. 75.

³⁵⁶ Tamże, 77.

suje się w szerokie spektrum ludzkich poczynań, tych zarówno pozytywnych, jak i negatywnych. Uwodzi Małgorzatę, staje się bezpośrednim sprawcą śmierci jej brata i pośrednio przyczynia się do śmierci jej matki, wchodzi na szczyty rozkoszy zmysłowych, osiąga różne stanowiska dworskie i państwowe, poświęca się czynnościom w dziedzinie sztuki i życia praktycznego. Wszelkie jednak działania nie przynoszą mu ani szczęścia, ani satysfakcji. Odczuwa permanentny niedosyt, niezaspokojenie, głód duchowy. Jest jeszcze ciągle tym, którego cechuje orientacja odbiorcza. Wszystko, co osiągnął, zawdzięcza przecież magii.

Balladyny również nic nie może usatysfakcjonować. Chociaż odcięła się od swoich wiejskich korzeni, została żoną Kirkora, chociaż ma „wszystko” i może „używać”, „pańskich uczyć się uśmiechów” (B, s. 105), nie jest zadowolona, wyrusza „w las!... w las!.. w drogę...” (B, s. 65). I tak ciągle, bez końca. Prawdziwie jest nieprzystosowana. *Ex definitione*. Ponieważ jej pragnieniem było przystosować do siebie świat. Przystosować świat – według Piwińskiej – znaczy: działać, zmieniać go czynami³⁵⁷.

Wedle romantycznej antropologii na każdego bohatera romantycznego czekają nieustannie wielkie czyny. Człowiek jest przeznaczony do wielkości i wielkość niejako czeka swego spełnienia przez ludzi. Bóg i natura jej pragną, wymagają. I oto gdzieś, na dalekiej prowincji [jak w przypadku Balladyny – E. Ś.] przychodzi na świat człowiek, który w to wszystko uwierzył, który przeczuł swe metafizyczne (...) przeznaczenie – i wyrósł zupełnie inny. Nie spełnił żadnych zapowiedzi. Zawiódł naturę, kulturę, społeczeństwo, lud, naród, ludzkość, siebie i Boga” – [i znowu nasuwa się skojarzenie z Balladyną]. „Nie został nikim. Inaczej: został nikim i swoją nicość obnosi jak winę i jak protest, demonstracyjnie. Został romantycznym bohaterem. Człowiekiem niedokończonym, winnym, złym, kalekim, chorym. Ale wiary w swe wielkie przeznaczenie się nie wyrzekł i od tej wiary choruje³⁵⁸.

Bohaterka Słowackiego jest takim właśnie osobnikiem: malowniczym, fascynującym, wielkim i słabym jednocześnie, niedokończonym, dysponującym interesującym repertuarem gestów psychicznych. „Chodzi obłąkana rozpaczą” (B, s.70), *ze wzrastającym pomięszaniem* (B, s. 73), nie żyje w harmonii ani z rodziną, ani ze swoim światem wewnętrznym, tą instancją, która świadczy o naszej autentyczności. Nie może zresztą czuć owej harmonii, skoro wie dzie jałową egzystencję, nic nie wnosi do świata, w którym wegetuje. Czerpie z niego, nie dając nic w zamian, nie tworzy i to spędza jej sen z powiek. Balladyna, którą czytelnik poznaje na początku dramatu, jest akreatywna, tak jak jej siostra i matka, z tą tylko różnicą, że tamte są w zasadzie zadowolone z biegu życia, a Balladyna wewnętrznie buntuje się przeciwko takiej bylejakości. Syndromem buntu wewnętrznego siostry Aliny jest podenerwowanie, niezaspokojenie, chłonność świata, otwarcie na wszel-

³⁵⁷ M. Piwińska, dz. cyt., s. 96. Badaczka tak właśnie ujęła istotę bohatera romantycznego – jako człowieka nieprzystosowanego do przyziemnego i prozaicznego świata.

³⁵⁸ M. Piwińska, dz. cyt., s. 96.

ką inność. Nawet język, którym się posługuje, oddaje jej stan ducha, owo dynamiczne nieuporządkowanie. O ile Alina używa zdań oznajmujących, jasnych, prostych, klarownych, o tyle Balladyna – wykrzyknikowych, pytających, niedokończonych, urywanych:

Ach! słyhać jakiś tarkot na rozłogu,
Jedzie gościńcem dwór jakiegoś księcia.
Pięć koni... złota karetka... ach, kto to?...
Jedzie aleją... Jak to pięknie złoto
Między drzewami błyska!... Ach! mój Boże,
Co im się stało?...

(*B*, s. 39)

Płaszczyzna językowa oraz świat wewnętrzny – jak widać – ściśle się ze sobą wiążą, nakładają się na siebie. Balladyna wyraża siebie, swój ból i bunt zarazem przy pomocy gestu, mimiki, pozy, rzadziej krzyku werbalnego. Można chyba powiedzieć, że z wnętrza bohaterki wydziera się jednostkowy, rozpaczliwy głos o samodzielność. Swoistą szansę usłyszała Balladyna w „tarkocie na rozłogu” (*B*, s. 44), stąd to jej nerwowe podekscytowanie: „Ach, lampę zaświeć – ach lampę ... co żywo...” (*B*, s. 39).

W ciemności codziennych spraw pojawiło się światło nadziei³⁵⁹. Balladyna reaguje tak emocjonalnie, bo intuicyjnie widzi szansę dla siebie, szansę na inne życie. Nie mogła też tego uśmiechu losu wypuścić z rąk, nie mogła skazać siebie na kopiowanie dotychczasowej egzystencji, na bierność, apatię, marazm. Od tej pory nie cofnie się już przed niczym, odda się „pędowi życiowemu”, jak na niezłomną indywidualistkę przystało. Dopuści się zbrodni na siostrze, dokona transgresji, zarzuci tradycyjną antropologię, wybierze indywidualizm, który w niej od zawsze tkwił, zepchnięty daleko w podświadomość. Balladyna mordując Alinę, odkryła jednocześnie w sobie ów Kantowski podmiot poznający, zrozumiała, że bierze aktywny udział w procesie poznania i siebie, i otaczającego ją świata. Wybrała wędrowkę epistemologiczną, dokonując zarazem swoistego gwałtu na płaszczyźnie etycznej.

Kochanka Kostryna zdecydowała się wziąć los w swoje ręce, miała odwagę powiedzieć „nie” wiejskiej chacie i jej otoczeniu. Postanowiła świadomie tworzyć jednostkowy byt. Wybrała transgresywny bunt po to, by poznać siebie, zejść do enigmatycznych zakamarków swojego wnętrza, by poczuć obecność człowieka w sobie. Nie jest to oczywiście bunt na miarę Prometeusza czy starego Fausta, ale – być może – młodego, buńczucznego Kaina?

³⁵⁹ Por. o symbolice ciemności: H. Krukowska, *Kazimierza Brodzińskiego noc do dumań nęcąca*, w: *Albumy Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi*, red. J. Data, B. Oleksowicz, Gdańsk 2009; teŹe, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, wyd. II, Gdańsk 2011.

„Nowa” Balladyna będzie od momentu krwawej rywalizacji malinowej oscylować między dwiema płaszczyznami: epistemologiczną i etyczną. Jej wybory potwierdzą, że chciałyby zanurzyć się w świecie poznania, nieskończonego poznawania świata i siebie w nim, a unicestwić pragnęłyby instynkt etyczny. Dlatego stanowczo, mężnie rzuca słowa:

(...) Na niebie
Jest Bóg ... zapomnę, że jest, będę żyła,
Jakby nie było Boga. (B, s. 39)

Balladyna jest świadoma istnienia Siły Wyższej, sprawiedliwego Boga, mimo wszystko postanawia żyć tak, jakby Go nie było, postanawia zapomnieć, co nie jest łatwe. Konsekwentnie wciela w życie teorię poznania, niwelując jednocześnie sferę etyczną. Dokonuje „inwazji samej siebie”³⁶⁰, rozpoznaje swoje predyspozycje i skłonności. Niespodziewanie odkrywa, że nie jest już tą wiejską, nijaką Balladyną, ale osobowością, indywiduum. Poznała przecież swoje potrzeby, pragnienia, potencjalną predylekcję do czynienia zła:

Skończ także ze starcem
Co mieszka w celi – a nas tylko dwoje
Będzie wiedziało. (B, s. 159)

Namawia Fon Kostryna do kolejnej zbrodni, bo nie widzi już odwrotu, z zimną krwią wypowiada drastyczne słowa. Jak na kobietę fatalną przystało, nie może się już cofnąć z raz obranej drogi, konsekwentnie zmierza do finalnego punktu. Balladyna jest niezłomna w działaniu, zawzięta i uparta, bowiem zrozumiała, że „poznanie samego siebie jest źródłem wszelkiego poznania”³⁶¹.

Shaftesbury doszedł do wniosku, „że rzeczywiście nie możemy być pewni niczego na świecie, dopóki nie wiemy na pewno, kim jesteśmy”³⁶². Według myśliciela, wszelkie poznanie zależy od zgłębienia samego siebie: „Poznanie samego siebie oznacza dla Shaftesbury’ego nie atomizującą analizę samego siebie, lecz introspekcję, która pozwala nam uświadomić sobie całość i jedność życia duszy oraz naszej osobowości. W ten sposób poznanie samego siebie staje się wyzwoleniem samego siebie, świadomością swoistości i indywidualności naszego „ja”, tego, co w nim szczególne, własne”³⁶³.

³⁶⁰ Wyrażenie użyte przez A.A.C. Shaftesbury’ego, pioniera nowożytnej estetyki. Zob. Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 388-394.

³⁶¹ Z. Łempicki, *Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowej filozofii*, przeł. O. Dobijanka, w: tegoż, *Wybór pism*, t. I, s. 252.

³⁶² Tamże, s. 249.

³⁶³ Tamże, s. 296.

Wydaje się, że w toku wzlotów i upadków *Balladyna* wyostrzyła swoje spojrzenie na to, co szczególne i swoiste. Zanurzyła się w sobie, w swoim złu moralnym, doprowadziła do samowyzwolenia tak jak Faust, który poznając prawdę, odnajdując swoje przeznaczenie, mógł wreszcie powiedzieć do chwili: „Pozostań, takaś pełna kras” (*F*, s. 54). Bohaterka natomiast w rozmowie z Kostrynem, po dokonaniu mordu na swoim dawnym kochanku, stwierdza:

(...) – wszak ja się
Nie lękam siebie – Nawet nie
Żałuję... (B, s. 157)

Niedobra córka zwyciężyła, nie lęka się siebie – czarnej *Balladyny*, tej zmierzającej do samodookreślenia, choć boi się dnia i nocy, choć przeżywa dylematy egzystencjalne. Nie żałuje też tego, że pogwałciła „wczorajsze serce” (*B*, s. 76), bowiem odniosła zwycięstwo na płaszczyźnie epistemologicznej, poznała prawdę, prawdę o sobie. Wie już, jaka jest, kim jest, do czego jest zdolna i zdaje się, że bohaterka dramatu woli żyć ze świadomością samej siebie, niż poddać się żądłom nieznanego, niepewnego. Dzięki tej właściwości, którą nabyła poprzez krwawe mordy, rozpoznała, rozszyfrowała także Kostryna. Precyzyjnie określa jego czarne myśli:

Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka, aż w tobie przemienie
Ta myśl... W powietrzu ją czuć... o! Kostrynie,
Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
Głośno, jak moje bije, gdy zarzynam. (B, s. 158)

Odniosła też – paradoksalnie – zwycięstwo na płaszczyźnie etycznej: chciała żyć tak, jakby nie było Boga, pragnęła zabić w sobie instynkt etyczny, głos sumienia. Nie udało się, *daimonion* kąsał, „rana paliła piekielnym zarzewiem” (*B*, s. 12), a *Balladyna* słyszała wciąż „głosy płaczące”, „jęk ze świata Umarłych” (*B*, s. 13). Po akcie zajrzenia w głąb duszy bohaterka wykreowana przez Słowackiego pokochała prawdę i to w niej uśmierciła siebie³⁶⁴. Świadomie, z pełnym przekonaniem wydaje na siebie trzykrotnie wyrok śmierci:

Otrawiciel winien jest śmierci.
Winna jest śmierci.
Winna śmierci! (B, s. 190)

³⁶⁴ Por. K. Ziemińska, „*Balladyna*” jako „*kobieca tragedia*”, dz. cyt., s. 458: „Przekraczając zatem sferę etyki, będzie bohaterka tytułowa kontynuować swój pochod ku absolutnej wolności. Stanie się immoralistką rozpoznającą w sobie zło i doświadczającą go aż do chwili, w której zlekceważone początkowo sumienie, wyrażające się jedynie jako forma strachu przed karą, doprowadzi nieoczekiwanie do jej spowiedzi w finale dramatu”.

„Immoralistka poddaje się z własnej woli i z własnego wyboru prawu moralnemu”³⁶⁵ – jak zauważyła Janion. I w tej decyzji najpełniej wyraża Balladyna kobiecość, ponieważ potwierdza swój indywidualizm, podkreśla, że żyć to znaczy wybierać. A jak wiadomo, wybór pociąga za sobą wyrzeczenie – dla siebie. Bohaterka tragedii jest heroiną romantyczną, kobietą, której indywidualizm otwiera się na prawdę i epistemologiczną, i etyczną. Starsza córka Wdowy nie usprawiedliwia się przed sobą, nie otacza się pancernem mechanizmów obronnych, toczy walkę ze swoją osobą i wygrywa. Udowadnia, że jest wierna wytyczonemu celowi, że potrafi zrealizować postawione przed sobą zadania, że nie zawróci z raz obranego szlaku. Siostra Aliny do tego stopnia ukochała swą subiektywną prawdę, że nie chce odwrócić, zatrzymać biegu zbrodniczych procederów:

Gdybym miała trzy wyblakłe twarze,
Na każdej twarzy trzy straszniejsze plamy,
Wolę je nosić aż do Boga sądu.

(B, s. 110)

Słowa te nie deprecjonują Balladyny, nie włączają jej w poczet zbrodniarzy bez serca, ale dodają jej autentyczności. Kochanka Kostryna rzeczywiście chce zatrzymać to „indywidualne odkrycie”, ten element poszczególny i własny. Krwawa plama jest przecież symbolem zerwania z dawnym, bezbarwnym światem. Przez tyle lat kobieta prowadziła jałową egzystencję w cieniu matki, siostry i wiejskiej chaty. Teraz dreszczyk emocji podbijania, zdobywania i poznawania zdeterminował wszelkie działania Balladyny. Owa kobieta „romantyczna” postanowiła pokonać kolejne stopnie wtajemniczenia, odrzucić znane wzorce, także takie jak Goetheański bohater³⁶⁶.

Siostra Aliny jest bezwzględna w swoich posunięciach życiowych, w destrukcji tradycyjnych wzorów. Ma zbrodniczą siłę młodego Kaina. Nie ma mądrości starego Fausta. Nie oszczędza siostry, matki, męża, kochanka i innych, którzy stają na jej drodze i próbują pokrzyżować plany. Jest okrutna, zimna, ale konsekwentna, bo postanowiła zapomnieć o Bogu, o etyce, moralności, dobru i złu, by skupić się na studiowaniu swojego wnętrza. Postawiła na „indywidualne odkrycie”, na egocentryczną grę o własne szczęście. I w tym przejawia się jej złożona kobiecość, to wieczne odradzanie się, by dotknąć szczęścia, by je przybliżyć do siebie, by je zatrzymać, by się w nim zanurzyć i rozpuścić.

³⁶⁵ M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 139.

³⁶⁶ Zob. K. Ziemińska, „Balladyna” jako „kobieca tragedia” *Słowackiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. M. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 457-459.

III.5.3. Kobiecość i świadomość

Balladynie udało się wyjść ze świata pozorów i dotknąć wolności wewnętrznej. Sukcesywnie bohaterka odnosiła zwycięstwa nad własnymi słabościami, pokonywała lęki i niepewność, by ostatecznie uzyskać tę upragnioną harmonię. Shaftesbury podkreślał, że introspekcja powinna prowadzić każdy „podmiot poznający” do uświadomienia sobie „całości i jedności życia duszy i osobowości”³⁶⁷. Bohaterka wykreowana przez Słowackiego wywiązała się z tego zadania całkowicie. Balladyna zobaczyła w Balladynie zbrodniarkę, ale jednocześnie uzyskała świadomość tego, iż:

(...) są jednak zbrodniarze
Wyżsi nad wyrok, święci jak ołtarze, (B, s. 181)

– mający odwagę dokonać transgresji, dążyć do samopoznania, doskonałości. I ona poznała swoją osobowość, owo poszczególne istnienie i zaakceptowała je. Potwierdziła też nierozłączność osobowości i życia duchowego, dlatego wydała na siebie śmiertelny wyrok, choć wcześniej myślała, że uda się żyć bez Boga.

Kochanka Kostryna manifestowała swoją ziemską odmianę człowieczeństwa, ową kobiecość, sukcesywnie pokonywała kolejne stopnie wtajemniczenia. Już poznała w sobie Balladynę, tę złą, czarną, szatańską, jak mawiał Michał Bałucki³⁶⁸, zdolną do morderstw i do wyrzeczenia się siebie, nawet złożenia ofiary ze swojego życia – celem samowyzwolenia, rzucenia skorupy skończoności, ograniczenia, „humanitarnego więzienia”. Ta niezwykła – skądinąd – kobieta jakby przeczuwała, że poza rzeczywistością dostępną zmysłom ukrywa się inny porządek, wymiar, że duch ludzki nie ma granic, że istnieje autonomiczna sfera ducha – rzeczywistość absolutna i prawdziwa. W ten sposób zła córka Wdowy pokochała niezwerbalizowaną, abstrakcyjną nieskończoność, bowiem dotknęła jej mocą wyobraźni.

Wyobraźnia – w rozumieniu romantyków³⁶⁹ – zyskała szczególną rangę, została wyniesiona na piedestał i ukoronowana. Według Schellinga, to imaginacja dokonuje mediacji

³⁶⁷ Z. Łempicki, *Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowej filozofii*, przeł. O. Dobijanka, w: tegoż, *Wybór pism*, t. I, s. 253-5.

³⁶⁸ M. Bałucki, *Kobiety dramatów Słowackiego*, Kraków 1867, s. 1-25.

³⁶⁹ Zob. hasło: *Wyobraźnia / Imaginacja / Fantazja*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918*, t. 2, dz. cyt. s. 768-771. Kącka sygnalizuje, że wyobraźnia – w ujęciu romantycznym – ma szerokie pole znaczeniowe. Badaczka mówi o romantycznej swobodzie imaginacji, przywołuje różne punkty widzenia, m. in. wczesnej krytyki romantycznej, teoretyka romantycznej imaginacji – Maurycyego Mochnackiego, Zygmunta Krasińskiego oraz Karola Libelta. Badaczka prezentuje – za autorem *Estetyki, czyli umnictwa pięknego* – typy wyobraźni. Wymienia wyobraźnię bierną (imaginację) i czynno-twórczą (fantazję). Imaginacja posiłku-

między tym, co skończone a tym, co nieskończone, to jedyny sposób na dotknięcie tego, co nieskończone, w tym, co skończone³⁷⁰. Blake widział w niej niepowtarzalną władzę zarówno poetycką, jak i poznawczą, a Kant wychodził z założenia, że jest ona siłą tkwiącą w człowieku, pośrednikiem między rozumem teoretycznym a praktycznym. Wszelkie próby zdefiniowania tegoż pojęcia i tak prowadzą do jednego wniosku: jest ona siłą ontologiczną, ma moc dotknięcia bytu, mieści się nie tylko w sferze estetyki, ale i ontologii, a nawet etyki. To niezwykle stan egzystencji, dzięki któremu człowiek jest w stanie przebrnąć się przez powierzchniowe warstwy fenomenów i dotrzeć do istoty, do tajemnicy bytu. Wyobraźnia to moc twórcza tkwiąca w człowieku, to siła pozwalająca osobie ludzkiej odczytać głębsze znaczenie świata.

Według romantyków, owa siła ontologiczna nie powstaje w próżni, materią dla niej są żywioły: ogień, woda, powietrze, ziemia. Balladyna – romantyczna kobieta wyłaniająca się z dramatu Słowackiego – ognistymi słowy i ognistym wnętrzem „przybliżała” do siebie nieskończoność, by partycypować w sferze ducha, a nie tylko w sferze materii. Jej nieograniczona wyobraźnia pozwala na palące, płonące konstatacje:

O, panie! jeśli w zamku są czeluście,
Z czeluści ogień bucha, a ty każesz
Wskoczyć – to wskoczę.
[...]
Bogdaj ogień gromu
Bóg rzucił tobie przed konia podkową;
Może piorunem twój koń przerażony,
Piorunem w bramę powróci zamkową.

(B, s. 45)

Żona Kirkora umiejętnie żongluje również językiem wyobrażeń ujmujących nieskończoność³⁷¹: wiatr, błyskawice, chmury. Wzrok bohaterki ciągle podąża za czymś, co wciąż się usuwa, oddala, jest niewymierne. Kategorie nieskończoności Balladyna musi oglądać w układzie i horyzontalnym, i wertykalnym. Nie są one namacalne, dotykalne,

je się wrażeniami z zewnętrznego świata, natomiast fantazja ma inny fundament – świat duchowy. Według Libelta, wyobraźnia ma moc kreacyjną.

³⁷⁰ Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989, s. 49-58.

³⁷¹ Por. hasło *Nieskończoność*, dz. cyt., s. 57: „Romantyczna nieskończoność jest synonimem (tudzież określeniem) tajemnicy. Występuje zazwyczaj w kontekście losów świata i człowieka, tajemnicy poznania Absolutu, istotowości Boga i człowieka. Mirosław Strzyżewski, autor hasła, zwraca uwagę na to, jak Zygmunt Krasiński w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* zdefiniował to pojęcie w kontekście dzieł poety z Krzemieńca: *siła odśrodkowa*, której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ku niewidzialnemu światu nieskończoności” – s. 62. Badacz interpretuje również znaczenie tego pojęcia w kontekście *Balladyny* w rozumieniu Krasińskiego: „Nieskończoność, obecna choćby w „*Balladynie*”, stanowi zaś nieodgadnioną tajemnicę – zob., s. 62. Zob. także w kontekście nieskończoności: B. Kuczcza-Chachulska, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.

przypominają „autonomiczne jądro bytu”, o które stoczyła niedobra córka krwawą, zabójczą walkę. Kolejne stopnie wtajemniczenia, prowadzące ku wolności wewnętrznej, wymagają wielu wyrzeczeń, o czym przekona się i Balladyna. To wieczne odradzanie się zarówno w myślach, jak i w czynach żąda niezwykłego hartu ducha, jest też źródłem egzystencjalnego, metafizycznego lęku, dlatego siostra Aliny doznaje i strachu, i poczucia nicości:

Bo i czymże ja jestem, aby mną się ludzie
Zajmowali, śledzili, chcieli gubić? – Piekło!
(*B*, s. 122)

„Czarna”³⁷² Balladyna – jak każda kobieta – przeżywa dylematy, rozterki, zwątpienia i, jak każda kobieta romantyczna, nie zatrzymuje się w drodze, konsekwentnie przedziera się ku prawdziwemu światu. Starsza córka Wdowy potrafi zamieszkiwać swoje ciało, zagospodarowywać zarówno czas, jak i przestrzeń. Jest kreatywna od momentu, gdy stoczyła z siostrą bój o maliny, o Kirkora, o względy, zaszczyty. Juliusz Słowacki, który mocą swojej wyobraźni wykreował tę postać, zakreślił jednocześnie dla niej „pole” działania, zamknął, przy pomocy swoistej klamry kompozycyjnej, dzieje Balladyny w nocnej porze i w mrocznym miejscu. Już początek utworu, a jednocześnie początek losów bohaterki wskazuje na zapadanie zmierzchu, zbliżanie się nocy:

Już słońeczko gaśnie,
Trzeba zapalić sosnowe łuczywo...
(*B*, s. 39)

W scenie finalnej natomiast Balladyna podkreśla, że żaden nędzarz nie pracuje tak długo i tak znojnie, sugeruje, że zbliża się już noc, chociaż Kanclerz konstatuje, że to „czarna chmura wisi nad zamkiem” (*B*, s. 180).

Nieskończoność³⁷³, której Balladyna nostalgicznie pożądała, łączy się ściśle z mroczną przestrzenią. Ciemność, noc, zapadający zmierzch wyzwala ją w niej nieujarzmione niczym siły, niespożyte pokłady energii i mocy wewnętrznej, popychają do działania, do przekraczania zakreślonych granic. Balladyna właśnie wieczorem wychodzi na spotkanie z Grabkiem – „wyszła ze świeczką” (*B*, s. 57) – zauważa Alina. Matkę wyrzuca z zamku nocą, Grabka morduje w ciemnościach, wokół siebie dostrzega „ciemne powietrze” (*B*, s.) słyszy „echa grobowych rozwalin” (*B*, s. 172) i boi się dnia, światłości:

Jak to? już dzień? Boże!
Jak biała światłość ...
(*B*, s. 159)

³⁷² Por. I. E. Rusek, *Czarne kobiety. Motyw Hekate w utworach Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 337-364.

³⁷³ Nieskończoność rozumiana jako dookreślenie.

Na głowie ma czarny dzbanek wypełniony malinami, na czole czarną wstążkę, nocną porą podąża do chaty Pustelnika, sama też stwierdza, że noc woli ciemną niż poranek, a wszystko po to, „by się odróżnić” (*B*, s. 98) – zauważa jakaś wiejska dziewczyna.

Noc, ciemność, faustyczne antynomie dnia i nocy, światła i ciemności podkreślają samotność bohaterki i jej prawdziwe, autentyczne oblicze, niezakryte powłoką świata zmysłowego, oblicze kobiety zdeterminowanej przez pragnienie poznania swojego świata wewnętrznego i tkwiących w nim możliwości. Noc jest jednocześnie światem marzenia złej córki Wdowy, wyznacza również początek jej drogi inicjacyjnej, prowadzącej do ukrytego „ja” wewnętrznego.

III.5.4. Pokusy Wyobraźni

Balladyna zrywa z kobiecą biernością, uległością, dąży – za wszelką cenę – do samookreślenia, wpisuje się zarówno w konkretny czas nocny, jak i konkretną przestrzeń. Świadomie przesypia „szarą godzinę poranku” (*B*, s. 159), bowiem nie należy do typu kobiet biało-czarnych czy czarno-białych, mieszanych, w zasadzie więc nijakich, kiczowatych. Jej kobiecość jest złożona i wieloraka, wiecznie odradza się w myślach, czynach i sposobach bycia w relacji z innymi. Balladyna być może „poprzez tryumfalny akt wyobraźni wyrwała się z kręgu doczesnej egzystencji ku trwałej wizji zespolonego (...) świata”³⁷⁴. Dzięki temu, że miała odwagę „dotknąć” nieskończoności, poruszyć swoje władze duchowe, ujrzała też światło Boskie, które sprawiło, że immoralistka wydała sprawiedliwy wyrok.

Meyer H. Abrams w studium *Formy wyobraźni romantycznej* podkreślił, że imaginacja pozwala człowiekowi wznieść się ponad doczesną egzystencję ku „trwałej wizji zespolonego (...) świata”³⁷⁵. Podążając za myślą Schellinga³⁷⁶, zauważył, iż wyobraźnia jest jedyną władzą, dzięki której istota rozumująca może zarazem „myśleć i godzić sprzeczności”. Przykładem bohaterki, która wypełniła postulat Schellinga, zdaje się być Balladyna – kreacja literacka poety z Krzemieńca. Żona Kirkora i kochanka Kostryna wykorzystwała predyspozycje intelektualne, by zagospodarować swoje indywidualne istnienie, wzniecała

³⁷⁴ M.H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 226.

³⁷⁵ Tamże.

³⁷⁶ Por. tamże, s. 208. „Schelling uważał, że wszechświat napędzany jest energią zawartą w biegunowych różnicach potencjałów – pojmowanych jako antytezy, przeciwieństwa, sprzeczności – która przejawia się jako napięcie przyciągania i odpychania, sił odśrodkowych i dośrodkowych” – s. 207.

konflikty, wносиła niepokój, lawirowała między dobrem a złem, jak Faust, by ostatecznie, wydając okrutnie sprawiedliwy wyrok, pogodzić drzemiące sprzeczności moralne. Juliusz Słowacki w zakończeniu dzieła ocalił więc ład moralny, ocalił porządek świata w perspektywie sumienia. Jest to jednak zakończenie kontrapunktowe, odcinające się od całości utworu.

Pozostaje jeszcze „ludzka” Balladyna, kobieta uwikłana w „romantyczną spiralę” kobiecości, zawieszona między nudą a pożądaniem, doświadczeniami przecież ludzkimi. To złożona, wieloraka kobiecość tkwiąca w Balladynie skłoniła ją do odmieniania grywanych ról. Najpierw była Balladyna posłuszną córką Wdowy i dobrą siostrą, kochanką Grabka, później rywalką, żoną Kirkora, kochanką Kostryna. „Smakowała życia, smakując jednocześnie siebie”³⁷⁷, a z tego smaku zrodziło się pożądanie – potężna siła wpychająca człowieka do zakłętego – niejako – kręgu.

Pożądanie ma bowiem wielką moc zniewalającą. Święty Jan od Krzyża mówił, że „zaślepia ono i zaciemnia duszę, gdyż jako takie jest ślepe; ponieważ samo w sobie nie ma żadnego poznania, dlatego rozum jest dla niego jedynym przewodnikiem. Przeto, ilekroć dusza pozwala się kierować swemu pożądaniu, zaślepia się, gdyż, sama dobrze wiedząc, każe się prowadzić ślepemu i w rezultacie jest jakby dwóch ślepców”³⁷⁸.

Balladyna, kobieta oddana destrukcyjnej mocy Animusa, pozwoliła się ponieść potędze nienasycenia, wpadła w sidła swojej kobiecości. Imaginacja jej wybiegła poza wiejską chatę, rodząc w umyśle i sercu bohaterki pożądanie. Ono z kolei domagało się zaspokojenia, kusząc ze wszystkich stron, podsuwając „nóż – na węża” (B, s. 62). Stanowcza i ambitna Balladyna dopięła swego, została żoną Kirkora, poczuła przyjemność:

Więc mam już wszystko ... wszystko ... teraz trzeba
Używać ... pańskich uczyć się uśmiechów,
I być jak ludzie , którym spadło z nieba
Ogromne szczęście... (B, s. 90)

Nie poprzestała jednak na smakowaniu przyjemności, pozwoliła „rządzić” pokusie, która „konstruuje poprzez destrukcję – budzi pragnienia, wzmaga ból nienasycenia, budzi znowu pożądanie”³⁷⁹. Balladyna – tym razem – zapragnęła korony, która miałaby zrekomensować jej potworne godziny strachu, jaki przeżywała. Miał więc rację Tischner twier-

³⁷⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1988, s. 238.

³⁷⁸ Św. Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, tłum. O. B. Smyrak OCD, Kraków 1961, t. I, s. 96. Zob. Z. Kaźmierczak, *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna Mistrza Eckharta i Jana od Krzyża*, Białystok 2009 (tu o pożądaniu u mistyka).

³⁷⁹ J. Tischner, dz. cyt., s. 246.

dząc, że „ten, kto się lęka, nie chce już jabłka, ale całej jabłoni”³⁸⁰. Natomiast aniołowie w dziele Goethego, „*unosząc się w wyższej atmosferze*”, mówią: „Kto wiecznie dążąc trzdzi się, / Tego wybawić mozem” (F, s. 428).

Siostra Aliny zbyt śmiało potraktowała wytwory swojej imaginacji, w wędrówce epistemologicznej zwyciężyła i przegrała zarazem. Poznała siebie, swoje możliwości i „urodę” świata kosztem zapędzenia siebie do ślepego zaułka odradzających się wciąż pragnień, pożądań i pokus. Te jednak przynależą tylko do ludzkiego świata, „jedynego, którym może się zadowolić ludzkie pożądanie”³⁸¹.

Bohaterka Słowackiego wystawiona była na pastwę własnej wyobraźni, żądz, pragnień, strachu i transgresji. Zmagiała się z płaskością egzystencji, kiczowatością otaczających ją osób i ambicją dotknięcia nieskończoności w skończonym ciele. Umiała decydować o sobie, pojęła istotę wolności, której nie potrafiła zignorować, stawiała czoło odwiecznym koleinom życia, poruszyła góry. Udowodniła, że potrafi być niezależna i silna, słaba i lękliwa, wytrwała i sprawiedliwa. Miała odwagę walczyć z biernością niewieścią, ze schematami, ze światem pozorów. Wykazała się umiejętnością dysponowania czasem i zdolnością zamieszkiwania indywidualnej przestrzeni. Była w stanie poznawać siebie, prowadzić ku wyzwoleniu, wiecznie odradzać się oraz wybierać i ponosić konsekwencje wszelkich wyborów. Ta kobieta „romantyczna” wniosła czynnik zmiany i polifonii w monodyczny świat, uwypukliła żeńską odmianę człowieczeństwa, ową kobiecość, która jest odkryciem indywidualnym i niepowtarzalnym. Kobiecość Balladyny zaś łączy się ściśle z wyrafinowaniem, zmysłowością, tajemniczością i „romantyczną spiralą” faustyzmu, niezaspokojenia.

W artykule *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego* zwrócono uwagę na dwie wizje kobiecości uwypuklone w twórczości Słowackiego. Pierwsza to patriarchalna, wywodząca się z pism Ojców Kościoła, niezbyt przychylna kobiecie-podmiotowi, bowiem skazująca ją na schematyzm, bierność, uprzedmiotowienie, totalne podporządkowanie się mężczyźnie. Drugą autor tekstu nazywa idealistyczno-poetycką; ta podkreśla kreatywność kobiecą. Balladyna, w myśl powyższego podziału, reprezentuje drugi paradygmat. Rzeczywiście siostra Aliny „ludzi, mami, choćby poprzez pokusę *domowego szczęścia*”³⁸² i prowadzi Kirkora do zguby. Taką też rolę –

³⁸⁰ Tamże, s. 238.

³⁸¹ M. H. Abrams, dz. cyt., s. 226.

³⁸² J. Ławski, *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001 nr 3, s. 100.

„ideału przyzywającego nieuchronną zgubę mężczyzny”³⁸³ – przypisuje, jak się zdaje, niektórym kreacjom kobiecym Juliusz Słowacki.

Kobiety wykreowane przez Słowackiego są również „bodźcem”, „impulsem”, budzą życie wewnętrzne w przedstawicielu płci męskiej, konstatuje badacz. Kobieta będąca impulsem ma swoje przysłowiowe pięć minut na scenie. Niestety, potem musi ustąpić miejsca kolejnym bodźcom, tym wzniosłym, wyższym. Spostrzeżenie badacza znajduje odzwierciedlenie i potwierdzenie w kreacji świata przedstawionego *Balladyny*. Kirkor dopiero co poślubioną żonę opuszcza, stwierdzając krótko: „Kochanie moje, odjeżdżam” (*B*, s. 106), dodaje też: „Przysiągłem święcie taić cel wyprawy” (*B*, s. 107).

Impuls mniej istotny ustąpił miejsca temu idealnemu, świętemu, wyższemu, co nie pomniejsza kreacji literackiej córki Wdowy. Jest ona kobietą władczą, silną i zdobywcą³⁸⁴. Takie heroiny, jak *Balladynę*, *Lillę Wenedę* czy *Judytę*, „uśmiercał Słowacki na scenie wyobraźni, przedstawiając platońskie *das Ewig – Weibliche* w szacie chrześcijańskiej *Madonny*”³⁸⁵. U Goethego natomiast – jak zauważa Włodzimierz Szturc – „(...) postać wiecznej kobiecości przybiera postać gnostycznej *Sophii*, która pokazuje drogę ku Najwyższemu. Jest ona właściwie tym, co wywołuje u Fausta potrzebę dążenia jako źródło wewnętrznej inspiracji”³⁸⁶.

Balladyna w swojej ziemskiej wędrówce dotknęła faustycznego paradygmatu, pozwalając, aby nienasyconie i wieczny niepokój kreowały jej egzystencję, zarzuciła świat etyczny, a transgresywna predylekcja utwierdziła i osadziła ją w mule chaosu etycznego. W tej przestrzeni siostra Aliny realizowała swoje istnienie wewnętrzne. Zasadę istnienia niedobrej córki tworzy także romantyczny paradygmat antropologiczny, na który składają się następujące struktury: faustyzm, ruinowość, chaos etyczny, dekompozycja, wieczna spirala niezaspokojenia.

Siostra Aliny jest również tryumfującą bohaterką tragiczną. Tryumfującą – ponieważ osiągnęła wiele, przerosła samą siebie, poznała wolność epistemologiczną i etyczną – w chwili śmierci. Tragiczną – dlatego także, że dała się ponieść ludzkiemu pożądaniu, że chciała zadomowić się w zmysłowym, realnym świecie, a przecież jest on tylko cieniem bytu, złudzeniem.

³⁸³ Tamże.

³⁸⁴ Zob. J. Ławski, *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, dz. cyt., s. 100.

³⁸⁵ Tamże.

³⁸⁶ W. Szturc, *„Faust” Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 74.

III.6. „Ironiotragizm” jako struktura „ontologiczna”

Ironia i tragizm to kategorie estetyczno-światopoglądowe, które w *Balladynie* funkcjonują na zasadzie artystycznej symbiozy. Jedna z drugą jest ściśle powiązana, jedna drugą określa oraz eksplikuje, jedna bez drugiej nie ma racji bytu. Obie definiują ramy poetyckiego świata utworu, podporządkowanego „wewnętrznej sile” (*B*, s. 3), obie wybrzmiewają jednocześnie, tworząc – określoną imaginacją poety – wizję uniwersum oraz obraz człowieka. Każdy komponent tragiczny ma bowiem w dramacie Słowackiego swój ironiczny ekwiwalent. Poeta rozsypując na szachownicy świata przedstawionego podwójnie oznaczone figury, konstruuje literacki kosmos, który jest metaforą rzeczywistego ludzkiego wszechświata³⁸⁷. Słowacki stapiając pierwiastki tragiczne z ironicznymi, wykorzystując grę imaginacji, komponuje ariostyczną szaradę w duchu Novalisowskiej „poezji transcendentalnej”³⁸⁸.

III.6.1. Figura błędzenia

Egzaltowany Filon, błakający się po lesie-świecie, stanowi egzemplifikację tragicznej właściwości życia ludzkiego. Wydaje się, że konieczność tragiczna staje się jedynym logicznie uzasadnionym atrybutem egzystencji sentymentalnego pasterza, który poszukuje swojej „Dyjanny” (*B*, s. 20). Oddając się marzeniom, żyje „na świecie jako na pustyni” (*B*, s. 21), podąża za wysoką wartością, bytem idealnym, pięknym, co izoluje go od ludzi i poniekąd stygmatyzuje. Samotny i nierozumiany, dużo prawi o cierpieniu, o łzach, bez których nie mógłby istnieć, bowiem to one są jego duchowym, życiodajnym pokarmem.

Filon doświadcza tego, co Józef Tischner nazywa „tragizmem pięknym”³⁸⁹. Rozpaczliwie przecież tęskni za idealną miłością, tak naprawdę za spotkaniem nie z realną osobą, a z jej doskonałym wyobrażeniem, budowanym na estetyczno-sensualnym fundamencie:

³⁸⁷ Por. A. Szwagrzyk, *Postmodernizm, romantyzm, nowość – o innym odczytaniu „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „Prolog” nr 2 (2) 2014, s. 37. Wawel w *Epilogu* obwieszcza, że:

„Z ziarna piasku dójść można do obrotu słońca,
Zaciekając się w rzeczy wydarzonej jądrze.” (*B*, s. 230)

³⁸⁸ Według Novalisa, poezja transcendentalna to taka, która w jednym akcie stwarza podmiotowe, poetyckie światy należące do „ja” artysty i jednocześnie z tego tworzenia uniwersów czyni temat refleksji i aspekt problematyczny dzieła. Por. J. Ławski, *Wstęp do: Horsztyński*, dz. cyt., s. XXIII.

³⁸⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 128-129. Zob. interpretację *Balladyny* z perspektywy filozofii dramatu: L. Romaniszyn-Ziomek, *Piękno wieloznaczności. „Balladyna” i „Beatryks Cenci” z perspektywy filozofii dramatu*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 2, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

O złote słońce! drzewa ukochane!
O! ty strumieniu, który po kamykach
Z płaczącym szumem toczysz fale szklane!
Rozmłowane w jęczących słowikach
Róże wiosenne! z wami Filon skona!
Bo Filon marzył los Endymijona,
Marzył, że kiedyś po blasku miesiąca
Biała bogini, różami wieńczona,
Z niebios błękitnych przyplynie, i drżąca
Czoło pochyli, a koralowemi
Ustami usta moje rozplomieni.
Ach! Tak marzyłem! Ale na tej ziemi
Nie ma Dyjanny.

(B, s. 20)

Pasterz, pojawiający się na tragicznej scenie życia w swojej pierwszej odsłonie, przeżywa dramat bólu „iluzji posiadania”³⁹⁰, uzewnętrzniającego się w tęsknocie. Filon, „cały oczarowany staje się jednym bolesnym westchnieniem, próbowaniem ogarnięcia czegoś nieogarnionego, schwytania w dłoń światła”³⁹¹. Tymczasem Pustelnik, który rozmawia z zamyślnym słowiańskim Endymionem, nie szczędzi mu słów krytyki, zupełnie nie rozumiejąc niczego poza własnym, tragicznym położeniem. Obaj zostali naznaczeni szaleństwem polegającym na zaburzeniu struktury intencjonalności³⁹². Nieszczęśliwi, zagubieni w świecie, tragicznie wyobcowani, „ogniskują się na własnej doznaniowości – doznaniowości tęsknoty, wspomnienia, marzenia, pragnienia, przedstawienia i wyobrażenia”³⁹³. To ich nostalgiczne zastygnięcie opisuje symbolika progu. Pustelnik zatrzymuje się na progu swojej celi, bowiem dostrzega Filona, który zmierza ku niemu. Starzec jednak nie zaprasza pasterza do wnętrza chaty. Konwersują przed nią, akcentując swój własny dramat, nie próbując nawet objąć sercem i myślą tragicznego wymiaru życia interlokutora. Miejsce przejścia, przekraczania jest poza ich mentalnym zasięgiem, mimo że stoją tuż obok niego. I Filon, i Pustelnik nie pojmują znaczenia progu jako linii łączącej dwa światy i jednocześnie je oddzielającej, sygnalizującej istnienie dwóch różnych przestrzeni – jawy i snu, metafizycznej i rzeczywistej.

W drugiej odsłonie to Goplana zapowiada Filona jako nieszczęśliwego tułacza kochającego się w kwiatach, słońcu, gwiazdach, zbliżającego się do miejsca, w którym spoczywa ciało zamordowanej Aliny. Sentymentalny kontemplator tragicznego piękna zanim je jednak dojrzy, wygłosi rzewną mowę o swoim nieszczęściu:

Po co mi świecisz, małżonko Tytana,
Twarzą, co przeszła z różowej na białą?...

³⁹⁰ J. Tischner, dz. cyt., s. 129.

³⁹¹ Tamże.

³⁹² Zob. tamże.

³⁹³ Tamże.

Po co mi świecisz, Febie? Tyś do rana
Miłością konał na Tetydy łonie;
A teraz puszczasz rozhukane konie,
I z szat wilgotnych srebrną trzęsiesz rosę,
Szczęśliwy Febie!... Tam błada Dyjanna,
Patrzac na twoje czoło złotowłose,
Przed Endymionem kryje się w błękicie,
Do głębi promieniami ranna...
Miłość – to światło, to niebo, to życie!
A jam nie kochał! o biada mi! biada!

(B, s. 77-78)

Filon porównujący swoją kondycję do fiołka („samotny uwiędnę / Jako fijołek – albo kwiat jesieni” – B, s. 20) – symbolu cnoty, niewinności, skromności, piękna, a także wiosny, powinien uosabiać zmartwychwstanie natury i odnowę świata³⁹⁴. Tymczasem pasterz zderzyć się musi ze ścianą śmierci, musi pożegnać „błogosławiony wyobraźni cud” (B, s. 24), wymaginowany obraz kochanki. Zobaczywszy martwą Alinę, odkrywa w niej Dianę i rozpoczyna iście teatralny monolog, który chciałby okraszyć rzęsiastymi łzami, tym bardziej, że nad wiejską boginią płacze „wierzba żałobna” (B, s. 78). Mimo że z natury zdolny do szlochania, tym razem Filon nie jest jednak w stanie wycisnąć ani jednej łzy, bowiem – jak sam zauważa – źródło wyschło:

Cóż to za bóstwo?... Jak marmury błada!
Nieżywa?... Boże! a taka podobna
Do nieśmiertelnych bogiń – i nieżywa –
Jak nad nią płacze ta wierzba żałobna!
A moja dusza na marzenia tkliwa
Łez dla niej nie ma?... Samotność popsuła
Źródło łez moich!... Jaka postać cudna!...

(B, s. 78)

Tragiczny wydzźwięk sceny, wzbogacony o ironiczny apendyks, nabiera już innych znaczeń. Powaga funeralnej sytuacji, skonfrontowana z żywiołem groteski, stawia pod znakiem zapytania podniosły charakter całej sekwencji. Tragizm traci swoje koturnowe rysy, a teatralny Filon zastyga jedynie w egzystencjalnym elemencie struktury tragiczności³⁹⁵. Popada w nieszczęście, „którego źródłem jest sam fakt przynależności człowieka do

³⁹⁴ Zob. B. Adamkiewicz-Iglińska, dz. cyt., s. 174. Autorka podkreśla, że fiołek jest też kwiatem żałobnym, którym ozdabiano groby. W Rzymie dzień poświęcony pamięci zmarłych nazywano „dniem fiołków”. W tym kontekście zrozumiałe jest porównanie Filona do fiołka, choć nabiera ono ironicznego wydźwięku. Przecież – ostatecznie – Filon nie więdnie, nie umiera, jako jeden z niewielu bohaterów tragedii, w której trup ściele się gęsto, pojawia się w ostatnim akcie utworu, by złożyć skargę przed majestatem królewskim na okrutnego mordercę. Zob. w kontekście symboliki kwiatów także: B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, dz. cyt.

³⁹⁵ A. Tyszczyk w rozprawie *Tragiczność i doświadczenie. O nieszczęściu w strukturze tekstów tragicznych*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005, s. 81-88 mówi o dwóch rodzajach tragiczności – egzystencjalnej i moralnej. Egzystencjalnym autor nazywa ten element w strukturze tragiczności, którego podwaliny tkwią w relacji człowiek-świat, natomiast moralnym ten komponent, dla którego źródło stanowi relacja człowiek-człowiek.

świata o określonej budowie i zasadach nim rządzących”³⁹⁶. Bohater ponosi nieodżałowaną stratę, jego umiłowana kobieta umiera, zanim on zdąży ją pokochać:

Kochanka moja, okropnie zabita...
Tum ją zobaczył – tu pokochał – stracił
wprzód, nim pokochał... Ach, w przeszłości świata
Szczęście stracone; jam się nie zбогаcił,
A skarb znalazłem... (B, s. 80)

Wyrażna aluzja do słów Gustawa z IV cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza („Tum poznał, tum pożegnał!... ach! com uczuł w Tobie!”) służy ekspresji kodu ironicznego (ironia intertekstualnego nawiązania) i jednocześnie ma na celu zmniejszenie ciężaru gatunkowego samej tragedii, jaką przeżywa konwencjonalny Filon. Odgrywa on bowiem sztukę doświadczania nieszczęścia, teatralizuje je, naznacza literackością. Całuje uśmierconą królową, ale nie po to, by ożyła. Odnaleziony i utracony „skarb” ma spotęgować jedynie jego tragiczne położenie.

W trzeciej odsłonie Filon, „fantastycznie ubrany” (B, s. 122), poszukuje mogiły swojej kochanki. „Wieczna płacznica” (B, s. 123), jak mówi o nim Pustelnik, wyobraża już sobie grób Aliny, a nad nim wyrastającą, płaczącą brzozę ze słowikami siedzącymi na gałęziach, nucącymi funeralne symfonie. To ptaki „sprawiają swym smutnym śpiewem iluzję, że drzewo płacze i szumi. Brzoza przemienia się w lutnię, wygrywającą na swych *listkowych strunach* żałobne melodie”³⁹⁷ – zauważa Adamkiewicz-Iglińska. W rzeczywistości ciało Aliny spoczywa „pod zimnym kamieniem” (B, s. 124), podlega procesowi rozkładu, na co zwraca uwagę Pustelnik: „Gliny surowe / Pierś już wyjadły, a po białej twarzy / Robactwo łązi...” (B, s. 124). Ten kontrapunktowy element sentymentalno-naturalistyczny służy wyeksponowaniu karykaturalnego wizerunku Filona, który – w duchu sentymentalnej konwencji – przeżywa wielki dramat straty ukochanej, wyimaginowanej Artemidy. Nie da się bowiem poważnie traktować tragicznego położenia bohatera, który „wyprowadza całe swoje życie z literatury (...) i jest tym samym psychicznie zupełnie zdeformowany (...), niezdolny do prawdziwego życia”³⁹⁸. Tragiczną tonację łagodzi jej komiczny równoważnik: zropaczony pasterz pyta Pustelnika o to, czy „ludzie w mogile / Marzą o szczę-

³⁹⁶ A. Tyszczyk, dz. cyt., s. 81: „Świat rozumiany jest tutaj jako wszystko to, co jest całkowicie niezależne od jednostkowej woli, a więc zarówno jego wymiar naturalny, i nieszczęścia spowodowane przynależnością człowieka do świata natury (np. chorobą, przedwczesną śmiercią, plagami), jak i wymiar działań ludzkich, postrzeganych jako niezależne od człowieka, stanowiących zjawiska dziejowe (wojna, grabież, ucisk, prześladowania)”.

³⁹⁷ B. Adamkiewicz - Iglińska, dz. cyt., s. 213.

³⁹⁸ L. Libera, dz. cyt., s. 24.

ściu” (*B*, s. 124). Starzec nieakceptujący bezczynności pasterza, jego jałowej egzystencji oraz pustych słów, radzi mu, by sprawdził to na sobie:

Umrzyj, to się dowiesz.
A jeśli wrócisz z grobu, to opowiesz
O tych marzeniach sumnieniom zbrodniarzy;
A może będą spali cicho w łożu... (B, s. 124-125)

Odpowiedź Filona odsyła tego nawet najbardziej wrażliwego i współczującego czytelnika, nieobojętnego na tragiczne zdarzenia w życiu innych do krainy opatrzonej emblematem: „sparodiowany sentymentalny kochanek” i nie pozwala spojrzeć na niego inaczej jak przez pryzmat ironicznego uśmiechu politowania. Rozmówca Popiela III postanawia bowiem zdać się na los, przypadek, kiedy obwieszcza:

Pójdę... i stanę na leśnym rozdrożu.
Jeżeli jaka jaszczurka zielona
Pobiegnie w prawo, to w grobie się marzy...
Jeśli na lewo... to człowiek – nic – kona
I nie śni... (B, s. 125)

Słowacki stawiający Filona na leśnym, nadgoplańskim rozstaju i każący mu czekać na pojawienie się zielonej jaszczurki, stapia ze sobą dwa pierwiastki: tragiczny oraz ironiczny, a w zasadzie tragikomiczny z ironicznym. Bohater-marzyciel błakający się po świecie, mentalnie z niego wyalienowany, doświadczający „tragizmu piękna” znajduje w końcu pokrewną duszę – martwą Alinę. Ubolewa nie tyle nad jej śmiercią, co nad własnym dramatycznym położeniem, by dość szybko podnieść się z upadku i zejść do wyimaginowanego symbolicznego grobu, w którym – być może – zmarli marzą o szczęściu. A czy tak rzeczywiście jest, rozstrzygnąć ma zielona jaszczurka biegnąca w prawą stronę³⁹⁹.

Zejście więc zakochanego Filona do wyimaginowanego grobu, wokół którego rosną piołuny, bławatki i cykorie – polne kwiaty nazywane chwastami, ma znaczenie symboliczne. Pod powłoką materialną, niezbyt atrakcyjną, kryje się świat duchowy, prawdziwy, autentyczny. To za takim uniwersum tęskni sentymentalny pasterz, któremu zielona jaszczurka – symbol Logosu i mądrości – ma wskazać właściwy kierunek⁴⁰⁰.

Juliusz Słowacki ironicznie odwraca porządek spraw ludzkich, porządek życia i śmierci. W niezwykle obrazowy, ale jednocześnie symboliczny sposób prezentuje uniwersum prawdy ukrytej w leśnej, zachwaszczonej mogile oraz na dnie Gopła, prawdy

³⁹⁹ Jaszczurka jest symbolem duszy, która szuka światła, przedstawiana jest w sztuce jako atrybut nieśmiertelności i zmartwychwstania i w tym kontekście zdobi antyczne grobowce oraz urny popielnicze, często w towarzystwie uśpionego Erosa – zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 121-122.

⁴⁰⁰ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 121.

o duchowej strukturze świata. Literackie uniwersum na opak z karykaturalnym Filonem rzeczywiście destabilizuje utrwalaony ład – ład powołany do istnienia przez ludzi niedostrzegających metafizycznego wymiaru bytu oraz aksjologii. Poeta w świecie przedstawionym *Balladyny* nie ocala ani Kostryna, ani, Kirkora, ani Pustelnika, ani Balladyny, za to pozostawia przy życiu Goplanę i jej sylfy oraz sparodiowanego sentymentalnego bohatera, zanoszącego w ostatniej scenie dramatu skargę przed oblicze królowej. Filon w imię idealistycznej miłości podejmuje trud walki o sprawiedliwość i prawdę. I pod jej wpływem sam się zmienia, bowiem „idealne” i „realne” – zobrazowane w języku nadgoplańskiego pasterza – łączą się w jego ostatniej wypowiedzi. Bohater zapytany przez Kanclerza o to, kim jest, najpierw odpowiada w charakterystyczny dla siebie sposób:

Cień tego, czym byłem. O! smutki!
Wyście mi pamięć odjęły na wieki,
Dręcząc pamięcią. Jako niezabudki,
Trącane ciągle od płynącej rzeki,
Znajdują radość w ciągłym kołysaniu
Błękitnej fali: tak ja, bity falą
Płynących smutków, we łzach i w niespaniu
Ulgę znajduję.

(*B*, s. 218)

Poproszony jednak o to, by wyrażał się „jaśniej” (*B*, s. 218), reaguje natychmiast, tworząc niezwykle precyzyjną i lakoniczną wypowiedź, pozbawioną już znamion poetyckości:

Oto malinowy
Dzbanek, a oto nóż. A te maliny
Były pod głową zabitej dziewczyny,
Nóż był w jej piersiach.
(...) dziś jedna mogiła
Zamyka białe ciało, zakrwawione
Tym nożem... patrzcie! Oto na tym dzbanku
Znalazłem martwą, o wiosny poranku,
Zabita nożem

(*B*, s. 218)

Filon, stojąc nad mogiłą siostry *Balladyny*, za pomocą florystycznych metafor opisuje siebie i otaczający świat, a tajemnicza mowa kwiatów staje się przekaźnikiem najistotniejszych treści, których interlokutor bohatera – niestety – nie pojmuje. Pasterz pochylający się nad grobem *Aliny*, zwraca *Pustelnikowi* uwagę na kolor niebieski i jego odcienie: „oczy (...) listkiem niezapominajek / Z grobu wyrosną, w rubinowe zorze / Mogiły patrzą gwiazdami błękitu” (*B*, s. 124), kreśląc dwie istotne prawdy egzystencjalne. Pierwsza, poprzez symboliczny język niezapominajki, odnosi się do pojęcia doskonałej, wiernej miłości

ści, druga wskazuje na odwrócony Boski porządek⁴⁰¹. Żeby go dotknąć i przywrócić mu właściwe miejsce, należy zajrzeć do poetyckiego, okwieconego sarkofagu komunikującego się ze sferą sacrum za pośrednictwem gwiazd. Słowacki oświeśla symboliczny grób Aliny ich blaskiem, a zasiewając niezapominajkami, czyni go pomostem łączącym dwa światy – ziemski z Boskim. Apologetą, strażnikiem Boskiego ładu czyni przyodzianego w kwiaty Filona, tego bohatera *Balladyny*, który tylko cztery razy wkracza na scenę i dialoguje zaledwie z dwiema osobami: w trzech pierwszych odsłonach z Pustelnikiem, w ostatniej z Kanclerzem. Jego rozmówcy związani są z dworem królewskim, co stanowi dodatkową charakterystykę „ocalonego” sentymentalnego marzyciela.

Słowacki łączy żywioł tragiczny z ironicznym, stapia oba pierwiastki w kreacji literackiej sentymentalnego pasterza, który błądzi po nadgoplańskim świecie – miniaturze kosmosu. Najpierw poeta tworzy wizerunek tragikomicznej postaci, zapatrzonej w niebo, poruszającej się po leśnym labiryncie, sprawiającej wrażenie nieco obłąkanej, niewiele rozumiejącej, której nie da się poważnie traktować. Następnie kreuje Filona na bohatera tragicznie niezamkniętego w życiu, uciekającego od życia w grobowe szczęście, wyalienowanego i niezdolnego do egzystencji. W kolejnej odsłonie tę oczywistą „prawdę” podważa i, zgodnie z ariostyczną zasadą wikłania fabuły oraz w duchu Schległowskiej idei „wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu”⁴⁰², prezentuje go jako mędrca – obrońcę systemu aksjologicznego i zwolennika wyższości bytu metafizycznego nad bytem ziemskim, by ostatecznie ocalić „wieczną płacznice” (*B*, s. 123)⁴⁰³, pomimo tylu zgonów w świecie przedstawionym dramatu.

Kreacją literacką w *Balladynie* podwójnie oznaczoną jest również Pustelnik – starzec mieszkający w leśnej chacie, w „pustelnej celi” (*B*, s. 20), które są jego krainą wygnania. Z jednej strony Popiel III daje się poznać jako tragiczny władca pozbawiony królewskiego berła przez podstępного brata, jako mędrzec znający się na ziołach, obdarzony zdolnościami nadprzyrodzonymi: jasnowidzeniem, uzdrawianiem, wskrzeszaniem zmarłych, z drugiej – jako nieszczęśliwy, skrzywdzony starzec, budzący litość, udzielający rad,

⁴⁰¹ Słowacki w *Beniowskim* podkreśla, że Boga znaleźć można „(...) w stokrociach i niezapominkach”, czyli w stokrociach i niezapominajkach.

⁴⁰² F. Schlegel, *Idee*, w: tegoż, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, oprac. i wstępem opatrzył M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 69.

⁴⁰³ Zabieg zastosoowania przez Słowackiego żeńskiej formy w stosunku do Filona – mężczyzny jest nieprzypadkowy. Moim zdaniem, poeta poprzez kreację tego bohatera wypowiada się na temat kwintesencji człowieczeństwa. I kwietna szata Filona także wpisuje się w tę logikę pojmowania ludzkiego bytu, scalonego przeciwieństwem z pierwotną duszą świata, o której inni bohaterowie *Balladyny* albo zapominają, albo ją ignorują, albo nie są świadomi jej istnienia.

których konsekwencje są dramatyczne. Pustelnik kreowany jest także na nieodpowiedzialnego, zgorzkniałego egoistę o bardzo wąskich horyzontach myślowych.

Wielkość i małość, podniosłość i niepowaga, patos i trywialność to charakterystyczne rysy mieszkańca chaty „ustrojonej kwiatami i bluszczem” (*B*, s. 9). Pustelnik nie radzi sobie bowiem z własnym życiem, egzystuje na granicy dwóch światów, nie zanurzając się w żadnym z nich, czego symbolem jest próg oddzielający las od izby, do której nikt poza nim nie ma dostępu. Wszyscy bohaterowie *Balladyny* konwersujący ze Starcem nie przekraczają progu chaty. Pustelnik podczas rozmowy zawsze znajduje się na zewnątrz, wychodzi ze swojego leśnego domu, by po zakończonej rozmowie powrócić do pustelni: „wychodząc z celi” (*B*, s. 10), „chce wchodzić do celi i zatrzymuje się na progu” (*B*, s. 20), „wchodzi do celi” (*B*, s. 24), „chodź pod moją chatkę” (*B*, s. 173), „w pustelnicznym stroju wisiał przed chatą” (*B*, s. 173).

Tajemnicza przestrzeń, której nikt nie widzi, odsyła do różnych skojarzeń i nabiera symbolicznych wymiarów, zwłaszcza że słowo „cela” ma ściśle określone konotacje – może być więzienna lub klasztorna. Słowacki, umieszczając Pustelnika nie w izbie, ale w celi, akcentuje dramat dobrego króla skrzywdzonego przez żądnego władzy brata. Popiel III niechętnie też wchodzi do celi – miejsca swojego uwięzienia, symbolu poniżenia i zniewolenia, dlatego prezentowany jest najczęściej przed leśną chatą. Bohater żadnego ze swoich rozmówców nie zaprasza do środka poza Wdowę: „chodź! przepłaczesz w chatce / Tę noc burzliwą” (*B*, s. 179). Okazuje matce Aliny współczucie ze względu na wspólnotę tragicznych doświadczeń: oboje zostają wygnani ze szczęśliwej krainy przez członków rodziny i oboje skazani na poniewierkę egzystencjalną. Ta paralelność losów kruszy dość chłodne serce Pustelnika, który rozpamiętując swój własny dramat, jest w stanie okazać litość ślepej Wdowie. Imaginuje już sobie, jak prowadzi nieszczęśliwą kobietę przed oblicze „wielkiego króla” (*B*, s. 179), czyli swoje – Popiela III. A dialog, jaki prowadzą, obnaża egoistyczne zakusy mężczyzny, który marzy o królewskim berle, natomiast matka *Balladyny* pragnie tylko jednego:

Królu! złoty panie!
Każ córce, która ma złota obfitość,
Niechaj mnie kocha. (*B*, s. 179)

Obraz chaty pokrytej bluszczem, zasygnalizowany przez Słowackiego już w początkowych didaskaliach, w sposób metaforyczny komunikuje wewnętrzną słabość niegdyś wiel-

kiego króla przewodzącego stutysięcznemu narodowi⁴⁰⁴. Lokator leśnej chaty jak mało kto potrzebuje oparcia, musi do kogoś lub czegoś przywierać, dlatego chwyta się, jak ostatniej deski ratunku, zapowiedzi Kirkora dotyczącej przywrócenia ładu w królestwie poprzez obalenie krwawego Popiela IV. Naturalny ornament w kształcie bluszczu stanowi iro- niczną charakterystykę bezradności i niesamodzielności króla-Pustelnika, który nie dorasta do roli mędrca zdolnego dostrzec w „pustelnej celi” (B, s. 20) nie tylko miejsce wygnania, ale też przestrzeń skłaniającą do kontemplacji, do rozwoju duchowego. Chwiejny malkontent, miotający przekleństwa, użalający się nad sobą, traci wszelkie rysy dostojeństwa i z postaci, która jest naznaczona tragizmem bytu, urasta do roli złego doradcy. Kirkorowi przecież udziela zgubnych rad: „(...) weź pannę ubogą, / Żeń się z prostotą” (B, s. 19), „(...) poszlij zapieczętowaną / Skrzynię małżonce i srogimi gniewy / Zagroź, jeżeli znajdziesz rozłamaną / Pieczęć małżeńską.” (B, s. 121). Nieświadomie uruchamia łańcuszek nieszczęść, ściągając katastrofę nie tylko na hrabiego, ale również na siebie. „Karna / Miła, niewinna...” (B, s. 19) żona Kirkora wyda przecież na niego wyrok śmierci.

Z kolei Filona Pustelnik nazywa głupcem, „kwieciem beznasiennym” (B, s. 22), osobnikiem bezużytecznym, „mdławą istotą” (B, s. 19) i ostatecznie określa go mianem jednego wielkiego „Nic” (B, s. 23). Tymczasem pasterz noszący w swoim umyśle i sercu idealistyczne wyobrażenia o miłości, przeżyje i domagać się będzie ukarania winnego zbrodni dokonanej na Alinie. A „mądry” Pustelnik poniesie śmierć i to bardzo haniebną – przez powieszenie – która zupełnie nie przystoi komuś pochodzącemu z królewskiej rodziny.

Tragikomiczny Popiel III, skłaniający Filona do rozsądnych zachowań, nie wydaje się zbyt przekonywający zwłaszcza wówczas, gdy zostawia bezcenny atrybut władzy monarchicznej na kamieniu i odchodzi⁴⁰⁵. Słowacki prezentując Pustelnika, który prorokuje Balladynie śmierć od uderzenia „ognia niebieskiego” (B, s. 130), akcentuje jego monumentalność. Jednak ukazując bohatera pozostawiającego koronę w lesie, odbiera mu w jednej chwili majestatyczność. Nic dziwnego, że Skierka nazywa go głupim jak wrona. Wróżba starca, mimo iż się sprawdza, pozbawiona jest aury patetycznego proroctwa. Trudno bowiem ufać komuś tak skupionemu na sobie jak Pustelnik. Jego emocjonalność i niefrasobliwość w połączeniu z radą udzieloną Filonowi: „Wstydz się łez” (B, s. 79), zakrawają na

⁴⁰⁴ Zob. M. Bajko, *Chata – konkret i symbol* – w „*Nietocie*” i „*Xiędzu Fauście*” Tadeusza Micińskiego, w: *Rzeczpospolita domów. Chaty. II*, red. K. Krawiec-Złotkowska, Słupsk 2010; M. Jurkowski, *Step ukraiński w literaturze polskiej*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

⁴⁰⁵ O podwójnym oznaczeniu korony piszę na stronach 161-162

ironiczne zrządzenie losu. Filona stać przecież na pragmatyczną ocenę sytuacji i wniesienie skargi przed oblicze królowej na zabójcę ukochanej kobiety, natomiast rzekomo racjonalny starzec zostanie powieszony na rozkaz krwawej Balladyny, choć liczy na inny bieg zdarzeń.

Ironia losu sprawi, że to, co zaplanowane, stanie się odwrotnością planów, krzywym odbiciem intencji bohaterów⁴⁰⁶. Pustelnik nie doczeka się powrotu zwycięskiego Kirkora, zawiśnie „na grubym powrozie / Z białymi włosy i z podartą szatą” (B, s. 196).

Kreacja mieszkańca leśnej chaty obrazuje właściwość lasu – świata, w którym porusza się zdezorientowany starzec, niezdolny do rozpoznania własnej roli, niezdolny do określenia swojego miejsca w tym niedoskonałym uniwersum, tym bardziej więc nieprzygotowany do dochodzenia prawdy o kondycji człowieka. Stop tragiczno – komicznych pierwiastków w jego osobowości odsłania fenomen podwójnego zakodowania postaci błędzącej po scenie życia. Z jednej strony Pustelnik wydaje się być predestynowany do funkcji mentora, nauczyciela wiary, spowiednika, zgodnie z konwencją znaną z kronik czy ballad⁴⁰⁷; z drugiej – Słowacki przypisuje mu rolę bluszczowatego staruszka, nieporadnego, oczekującego na rozwiązanie jego problemów przez emocjonującego się Kirkora. I umieszcza go na scenie utworzonej ze sprzecznych pierwiastków: wzniosłych i groteskowych, tragicznych i komicznych.

Również mąż Balladyny przypomina hybrydyczny twór wpisujący się w Schleglowską strategię podwójnego oznaczania człowieka i świata, sygnalizujący swoją obecnością rozdział bytu na realne i idealne. Odważny rycerz, walczący za wiarę i ojczyznę, gwarantuje zropanzonemu Pustelnikowi, że uwolni kraj i rodaków od krwawych rządów uzurpatora Popiela IV i przywróci tron prawowitemu władcy – Popielowi III. Jego determinację i pewność siebie mają przypieczętować orle pióra, emblematy waleczności i patriotyzmu oraz deklaracja ratowania samego Chrystusa z Golgoty:

Czemuż nie było mnie na Golgocie,
Na czarnym koniu, z uzbrojoną świtą!
Zbawiłbym Zbawcę – lub wyrąbał krocie
Zbójców na zemstę umarłemu. (B, s. 17)

⁴⁰⁶ Zob. M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 138: „Balladyna podlega działaniu tragicznej heterotelii – *innocelowości, rozbieżności, rozmiłowania się czynów i celów, zamiarów i wyników*”; K. Ziemińska, „*Balladyna*” jako „*kobieca tragedia*” Juliusza Słowackiego, dz. cyt., s. 458: „W rezultacie Balladyna. Podejmując wyzwanie *bycia sprawiedliwą* – ponownie spowoduje działanie tragicznej heterotelii, niszczącej projekt bohaterki”.

⁴⁰⁷ Zob. M. Inglot, *Wstęp*, dz. cyt., s. XLVIII-XLIX. Mieczysław Inglot nazywa Pustelnika wyrazicielem narodowej tradycji, strażnikiem świętej korony Lecha, zupełnie nie dostrzegając w jego kreacji człowieka, który najpierw ukrywa koronę w lesie, następnie gubi ją, prowokując nieszczęście. Jest on, według badacza, wzorcem zasad moralnych, nieugiętego patriotyzmu.

Wypowiedź ta obnaża wąskie horyzonty intelektualne Kirkora, który udowadnia, że nie pojmuje zbawczego sensu ofiary Chrystusa⁴⁰⁸. Wtórkuje mu Pustelnik rozmawiający z rycerskim bohaterem na podobnym poziomie językowym i asocjacyjnym. Słowacki, za pomocą języka ironii, zderza ze sobą dysonansowe konstrukcje stylistyczne: „Zbawiłbym Zbawcę” – „wyrąbał krocie / Zbójców”. Tautologiczna struktura połączona z kolokwializmem i to w jednym wypowiedzeniu wskazuje na ironiczny przekaz, rozbijający koturnowość i niepodważalność ról społecznych przypisanych człowiekowi przez kulturę. W zasadzie autor *Balladyny*, posługując się ariostycznym, dyskursywnym komponentem ironii, charakteryzuje nadgoplańskiego rycerza i jego czyny. Opisuje go jako dzielnego wojownika, który za pomocą „błękitnego miecza” (B, s. 164) uśmierca tyrana. Popiel IV wraz z orszakiem uzbrojonych rycerzy nie daje rady Kirkorowi i jego trzem „maleńkim mrówkom” (B, s. 164). Odważny rycerz po zwycięstwie, któremu z całą pewnością patronuje sfera sacrum, wygłasza pierwsze publiczne przemówienie, a w nim deklaruje swoje przywiązanie do idyllicznej przestrzeni rustykalnej:

Jam stworzony do ciszy wiejskiej i prostoty,
Dla mnie za ciężką nawet była godność grafa,
I zniżyłem ją szczeblem, pojawiwszy w małżeństwo
Zamiast jakiej królowny ubogą chłopiankę; (B, s. 164)

Starzec z leśnej chaty i mąż *Balladyny* – teatralne figury ironii – rozbijają konwencjonalne wyobrażenia o społecznej roli pustelnika czy rycerza, którym przypisuje się ściśle określony przez tradycję literacką repertuar cech. Tymczasem zarówno artystyczna kreacja doradcy Kirkora, jak i on sam deformują ustalone wymiary świata i podważają jego oczywistość. Słowacki nie zgadzając się na mentalną i interpretacyjną symplifikację, gra scenicznością tekstu. Zderzając jedną konwencję z drugą i wyprowadzając z nich nową jakość, dowodzi, że poetyckiej imaginacji nie da się niczym ujarzmić. Mądrość – infantylizm, królewska powaga – rustykalna błazenada, czyli tragiczno-groteskowe maski założone na twarze Pustelnika i Kirkora przez autora *Balladyny*, spotykają się w podmiotowości sylleptycznej⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Jarosław Ławski widzi w tej scenie nawiązanie do *Gargantui i Pantagruela* Rabelais’go: Kirkor ma rysy Gymnastesa, który wypowiada słowa: „Przysięgam Bogu, gdybym żył w czasach Jezusa Chrystusa, nie dałbym go Żydom pojąć na Górze Oliwnej” – zob. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowywanie i ekspresja ironii*, dz. cyt., s. 367.

⁴⁰⁹ Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1994 nr 2 (26), s. 7-27. Autor definiuje „ja” sylleptyczne jako to, które należy rozumieć na dwa odmienne sposoby równocześnie: jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe.

III.6.2. Motyw szaleństwa

Filona, Pustelnika oraz Kirkora, którzy błądzą po świecie-lesie i spotykają się przed chatą Popiela, łączy kategoria szaleństwa, choć reprezentują oni inne przestrzenie egzystencjalne i mentalne. Sentymentalny kochanek oraz „pan czterowieżowy” odwiedzają starca mieszkającego nad Gopłem. Najpierw przychodzi Kirkor, bezpośrednio po nim Filon. Tak się dzieje w scenie pierwszej aktu I oraz w scenie trzeciej aktu III, co potwierdzić ma pewną prawidłowość zapisaną w literackim scenariuszu. Bohaterowie jednak nigdy nie spotykają się przed chatą, ustępują sobie miejsca, odgrywają bowiem różne role w leśnym teatrze zaprojektowanym przez poetę, który – zgodnie z założeniami Schlegla czy Solgera – umiejętnie syntetyzuje wielość obrazów, zjawisk czy symboli.

Słowacki z wielką precyzją i pieczołowitością prezentuje sylwetki obu bohaterów – Kirkora i Filona oraz Pustelnika kreującego się na ich mentora. Określa ramy, po których się poruszają, zderzając tragiczne i ironiczne komponenty w ich kreacjach literackich. Obaj – i „pan czterowieżowy”, i egzaltowany pasterz – uważają, że „pobożny starzec – ma (...) w rozumie / Nieco szaleństwa”, że „jak szalony od rozumu błądzi” (B, s. 9). Mimo tych spostrzeżeń, Kirkor prosi lokatora leśnej chaty o radę w kwestii wyboru żony. Z kolei Filon poszukujący swojej Diany nie oczekuje od Pustelnika żadnej wskazówki. W poetyckiej lamentacji znajduje pokarm duchowy, tymczasem starzec wynoszący siebie do funkcji preceptora, nie rozumie tej wewnętrznej potrzeby egzaltowanego młodzieńca, dla którego liryczna skarga staje się tragiczną koniecznością określającą jego byt. I nazywając pasterza szaleńcem, zobowiązuje go do „szukania kochanki na ziemi” (B, s. 21). Następnie zupełnie nie panując nad swoimi emocjami, obraża młodzieńca, określając go mianem głupca. Ostatecznie grozi Filonowi: „(...) Skoro na tron wrócę, / Zamknę cię w szpital szalonych lub rzucę / Na bakalarską ławę między dzieci” (B, s. 22).

Autor *Ballady* stawia pod ironicznym znakiem zapytania dojrzałość Popiela III, który w niczym nie przypomina sędziwego mędrca znanego z opowieści i ballad. Kirkorowi udziela przecież rad sprowadzających na niego prawdziwą tragedię, Filona posądza o brak rozsądku, choć w tę cechę wyposaża Słowacki przede wszystkim samego Pustelnika. Zgorzkniałemu leśnemu królowi-malkontentowi nie da się przypisać żadnej królewskiej cnoty zdobiącej prawdziwego władcę. Ani mądrości, ani godności, ani spokoju i opamiętania, ani też skuteczności w działaniu. Wszystkie te atuty, jak na ironię, ma cikliwy

Filon. Bohater po tym, jak Pustelnik nie szczędzi mu mocnych słów krytyki, ze stoickim spokojem i prawdziwą łagodnością odpowiada:

Mój dobry ojczy! niechaj ci Bóg świeci!
Musisz być chory, gadasz nieprzytomnie. (B, s. 22)

Wypowiedź młodzieńca wybrzmiewa kurtuazją, kulturą osobistą i dyscypliną wewnętrzną, których daremnie szukać w języku króla Popiela III. I sparodiowany sentymentalny bohater prawidłowo diagnozuje stan Pustelnika, udzielając mu jedynej nieco ironicznej rady⁴¹⁰:

Wsadź, starcze, głowę w strumień kryształowy,
Może ochłonie. (B, s. 22)

Rozmowa starca z młodym pasterzem, to, jaki przybiera charakter, pozwala oskarżycielskie słowa Pustelnika: „Wywracasz świata boskiego porządek” (B, s. 23), traktować także jako słowa ironiczne. Z całą pewnością osobą, która nicuje Boski ład, jest lokator leśnej chaty, a nie rozpoetyzowany Filon.

Słowacki na nadgoplańskiej scenie sprzęga kontrasty, odwraca ustalony porządek, mocą poetyckiej, ariostycznej fantazji rzewnego pasterza czyni mędrcom, a spetryfikowanemu – na mocy tradycji – symbolowi mędrca odbiera zdrowy rozsądek i kreuje go na politowania godnego skrzywdzonego starca, który zawisnie na skrzypiącej gałęzi. Splatając ze sobą sprzeczności, krzemieniecki artysta słowa tworzy rzeczywistość pełną dysonansów, której ironiczny sens zobrazować może jedynie fraza: „(...) ziemia, to szalona / Matka szalonych” (B, s. 125)⁴¹¹. Słowa te padają z ust Pustelnika postrzegającego swoich młodych rozmówców w kategoriach szaleństwa:

Wszyscy szaleńcy zlatują się do mnie,
A wszyscy marzą o królewskich dworach;
Myślą o królach, a kryją się w borach,
I jęczą, jęczą jak oślepte sowy. (B, s. 22)

⁴¹⁰ Zob. w kontekście sentymentalizmu w literaturze romantycznej: J. Lyszczyna, *Pierwiastki sentymentalne w świecie poetyckim Adama Mickiewicza; Ballady romanse i romantyczna antropologia*, w: tegoż, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011.

⁴¹¹ Por. D. Siwicka, *Historia i ironia*, w: *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1999, s. 114. „W tej splątanej rzeczywistości wszystko dzieje się sprzecznie z oczekiwaniami i pragnieniami człowieka. Losem ludzkim rządzi tu ironia. Kirkor, chcący poślubić dobrą i skromną dziewczynę, bierze za żonę żądną władzy morderczynię; Pustelnik, pragnący mu pomóc, prowokuje nieszczęście, sam zaś przechowuje koronę dla godnego jej człowieka, lecz zostawia ją w lesie, skąd zabiera ją Grabiec; Goplana zamierzająca pokierować wypadkami, „plącze ludzkie czyny” i sama pada tego poplątania ofiarą; wreszcie Balladyna, właśnie wtedy, gdy osiąga swój cel i chce zmienić się, zacząć żyć moralnie, pada trafiona piorunem, sama na siebie wydając w dodatku wyrok”.

Tragiczny Popiel III, nie dostrzegając własnego obłąkania, posądza Kirkora oraz na-
de wszystko Filona o stan amokalny. To im, zupełnie bezpodstawnie, przypisuje marzenia
o królowaniu, choć sam niczego innego nie pragnie poza detronizacją Popiela IV.

Topika szaleństwa ma w *Balladynie* fundamentalny wymiar. Zestawiona z motywem
błądzenia, zanurzona w żywiole ironicznym, zakreśla pole aktywności postaci, odsłania
prawdę o ich egzystencji, określa zarysy świata przedstawionego dramatu i charakteryzuje
też ten prawdziwy. Od słów o szaleństwie rozpoczyna się przecież nadgoplańska tragedia:

Pobożny starzec – ma jednak w rozumie
Niec szaleństwa: ilekroć mu prawisz
O zamkach, królach, o królewskich dworach,
To jak szalony od rozumu błądzi. [podkr. E.Ś.] (B, s. 9)

Kirkor, choć wspomina o pobożności Pustelnika, kładzie jednak nacisk na jego
obłąd. Starzec już od ponad dwudziestu lat zmagają się z cierpieniem po stracie rodziny
i królestwa. Te traumatyczne zdarzenia oraz pielęgnowane poczucie krzywdy nie pozwala-
ją mu na nawiązanie prawdziwego kontaktu z rzeczywistością, na odnalezienie swojego
miejsca w świecie. I taki obłąkany bohater – w kategoriach szaleństwa – ocenia tych, któ-
rzy z nim rozmawiają. Kirkora i Filona nazywa szaleńcami, ci z kolei podobnie myślą o
Pustelniku.

Motyw szaleństwa inicjujący wydarzenia w *Balladynie* jest czytelną metaforą okre-
ślającą cały świat przedstawiony w dramacie. Tak naprawdę obłąkani są wszyscy bohate-
rowie biorący udział w nadgoplańskim spektaklu z tytułową bohaterką dramatu w roli
głównej. Opętana przez romantyczne fatum – pęd ku swobodzie absolutnej, przez żądę
posiadania i przekraczania wyznaczonych granic, wpada w wir szaleństwa zabijania. Na-
stępnie „wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską” (B, s. 4) i postanowi wypełnić
imperatyw sprawiedliwości, czym sprowadzi śmierć na siebie.

III.6.3. Ironiczne struktury podmiotowe

Tragiczno-ironiczny mikrokosmos nadgoplański spaja struktura podmiotowa, czyli
rama, na którą składają się list dedykacyjny i *Epilog*. Już w apologu Słowacki konsoliduje
tragizm i ironię, odnosząc je nie tylko do struktury świata przedstawionego *Balladyny*, ale
też do życia, przypisując tym samym „ironiotragizmowi” znaczenie reguły ontologicznej,
której konstytutywną zasadą są sprzeczności.

W liście dedykowanym Zygmunutowi Krasińskiemu autor *Horsztyńskiego* z jednej strony naznacza tragizmem życie starego i ślepego harfiarza z wyspy Scio, wspomina o Sofoklesowskim „niestety”, interpretowanym jako daremna walka bohaterów tragedii klasycznej z przeznaczeniem. Z drugiej strony, tworzy „lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki” (B, s. 6), powołuje do istnienia królową Gopła i jej elfy, które są uczestnikami nie tylko świata przedstawionego dramatu, ale także tego rzeczywistego, współczesnego Słowackiemu: „doniosły mi sylfy, żeś powędrował teraz odwiedzić Etnę czerwoną: posłałem natomiast Skierkę, aby ci na drodze pootwierał kwiaty i wszystkie gwiazdy nad tobą zapalił” (B, s. 6).

Poeta komasując dwie rzeczywistości, fikcyjną i realną, łącząc wymaginowane uniwersum z rzeczywistym, fantastyczne z obiektywnie istniejącym, komunikuje względność prawd o świecie wygłaszanych z pozycji wszystkowiedzących mentorów⁴¹². Artysta „jak żaden inny twórca obnaża wyczerpanie kategorialne, pojęciowe i ideowe współczesnej refleksji o świecie oraz filologii, rozbitych na wrogie pary: dziedziców Oświecenia i Tradycji chrześcijaństwa, postoświeceniowców i konserwatywnych neosarmatów, zwolenników piękna metaforycznego i wzniosłe tragicznego oraz ponowoczesnych piewców względnego chaosu, brutalizmu i wolności”⁴¹³.

Już w apologu Słowacki sprzęga kontrasty: „Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów, niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłośnych i umarłej kochanki” (B, s.3). Tworzy za ich pomocą rzeczywistość niejasną, niejednoznaczną, „szaloną”, trudną do pochwylenia, rozsypującą się na kawałki, ironiczną właśnie. Poeta kreuje ją zgodnie z porządkiem wyznaczonym przez własną nieobliczalną, nieprzewidywalną fantazję, która uwalnia „wieniec myśli”. Poeta-harfiarz, jako dysponent reguł twórczych panujący nad całością dzieła, już w liście zapowiada teatralne widowisko, którego iluzoryczność zdemaskuje dopiero w *Epilogu*. Wyznacza pewien ład podporządkowany „ariostycznemu uśmiechowi”, czyli romantycznej iro-

⁴¹² Por. J. Ławski, *O, ironio! Rzec o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012 nr 1/2 (2), s.7: „Trudno o pisarza, o którym mówiąc, mielibyśmy przed sobą znakomitszy przypadek estetycznego i ideowego paradygmatu żywego: przebogatego i wielobarwnego. Tym kreatorem nie gotowych nowych znaczeń i myśli, lecz możliwości kreacji nowego piękna i nowych odczytań jest w moim odczuciu Słowacki. Przy ogólnej w kulturze polskiej niezdolności lub nieumiejętności proponowania zupełnie nowych, innych niż romantyczne znaczeń, symboli, idei (czego poniekąd efektem jest desperacja powtórzeń, iż romantyzm się skończył) właśnie on wydaje się twórcą wyjątkowo inspirującym”.

⁴¹³ J. Ławski, *O, ironio! Rzec o Juliuszu Słowackim* dz. cyt., s. 8.

nii⁴¹⁴. Najpierw zaprasza na scenę poetę wygrywającego „najpiękniejszy rapsod” (B, s. 3) zwany *Balladyną-faworytką*⁴¹⁵. Słowacki w liście do przyjaciela eksponuje więc moment tworzenia, zgodnie z założeniami ironii kreacyjnej⁴¹⁶. Następnie zapowiada tragiczno-ironiczne dysonanse, zderzając różne, wykluczające się wzajemnie, konwencje: klasyczną, szekspirowską, ariostyczną, balladową, średniowieczną, sentymentalną, stawiając bohaterów w sytuacjach dość osobliwych, nieprzystających do siebie. W swojej „niby tragedii”⁴¹⁷ komunikuje, że skonfrontuje „realne” z „idealnym”⁴¹⁸, naczelną instancją uczyniwszy oczywiście kreatora myśli. W dalszej części apologu po raz kolejny objaśnia, że tragedii nadgoplańskiej patronuje Ariosto, a nie Sofokles. I w końcowej odsłonie prezentuje figurę poety, który panuje nad stworzonym dziełem: „(...) mistrz stawia się na stanowisku panteistycznego Boga i ciągle stworzenia własne, jakby sny znikome, budując i rozwalając, zarówno podług widzimisię swego, te ich wschody i zachody tragicznie lub komicznie, serio lub buffo uważać może⁴¹⁹”.

Rama kompozycyjna listu, którą tworzy motyw poety-demiurga, przypomina Schleglowską parabolę, czyli ciągle zaznaczanie obecności autora w dziele. Ta zakamuflowana asysta twórcy tekstu nie pozwala na interpretację *Balladyny* jedynie w kategoriach tragicznych, pomimo prowokacyjnego podtytułu: tragedia w pięciu aktach. Nadgoplańska opowieść inkrustowana jest przecież wieloma estetycznymi pierwiastkami, pośród których na plan pierwszy wysuwa się tragizm rozplywający się w żywiole ironii. Nie można przejmować się „serią okrutnych zbrodni, wszechobecnością śmierci, cierpienia i nieprawości, skoro wcześniej ktoś puścił do odbiorcy perskie oko. (...) Jakby tego było mało, *Balladynę* wieńczy *Epilog*, w którym postać należąca do świata przedstawionego – historyk Wawel – prowadzi dialog z Publicznością, przywołuje autora sztuki i powtarza jego twórczą intencję”⁴²⁰.

⁴¹⁴ A. Szważyk w tekście *Postmodernizm, romantyzm, nowość – o innym odczytaniu „Balladyny” Juliusza Słowackiego* podkreśla, że „ariostyczny uśmiech” to pseudonim ironii romantycznej.

⁴¹⁵ Tak o *Balladynie* mówi Słowacki w liście do matki z 5 lutego 1835 roku.

⁴¹⁶ Słowacki jest demiurgiem decydującym o kształcie swojego dzieła: „Bo ileż to razy patrząc na stary zamek, koronujący ruinami górę mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten wieniec wyszczerbionych murów nasypię widm, duchów, rycerzy; że odbuduję upadłe sale i oświecę je przez okna ogniem piorunowych nocy, a sklepieniom każę powtarzać dawne Sofoklesowskie „niestety!” (B, 4-5).

⁴¹⁷ W liście do matki z dnia 18 grudnia 1834 roku pisze: „Od ostatniego mego listu (...) w przeciągu miesiąca upłynionego, napisałem nową sztukę teatralną – niby tragedię pod tytułem „Balladyna”. Z wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgowica urodziła, ta tragedia jest najlepszą – zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nietknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny”.

⁴¹⁸ Słowacki świadomy tego, że jego *Balladyna* może spotkać się z wielką krytyką, wynikającą z niezrozumienia jej założeń, objaśnia w liście dedykacyjnym istotę ironicznego ukształtowania tekstu.

⁴¹⁹ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 135-136.

⁴²⁰ S. Brzozowska, *Teatr historii, teatr wyobraźni Juliusz Słowacki – Tadeusz Miciński*, w: „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2013, z. 6 (48), s. 14.

Epilog jest jawną manifestacją umowności świata przedstawionego, jego iluzoryczności i teatralności⁴²¹. Słowacki zdejmuje z bohaterów gorset powagi, odwołując się do motywu *theatrum mundi*, który jednocześnie scala dwie rzeczywistości: nadgoplańską oraz tę reprezentowaną przez Publiczność. Uniwersum literackie i uniwersum rzeczywiste, żywioł tragiczny i żywioł komiczny spotykają się w ironicznym dialogu nowożytnego koryfeusza z chórem, czyli Wawela z Publicznością. Jednak w ostatniej odsłonie widowiska to nie Wawel wyznacza tempo czy wysokość melodii słownej. Przebiegiem konwersacji po spektaklu teatralnym dyryguje publika, stawiająca dziejopisowi pytania: „Czyżże jesteś stronnik?”, „Jakżeś ty piorunowy opisał przypadek?”, „Cóż o rodzie królowej?”, „Cóż powiadasz na piorun?”, „Czy jesteś tego pewny?” (B, s. 230-231). Indagowany kronikarz jako „sędzia bezstronny i naoczny świadek” (B, s. 229) panowanie królowej Balladyny nazywa mądrym, a następnie konstatuje: „Więc musiała być mądrą, przy mądrości cnota” (B, s. 230). Publiczność nie podziela zdania Wawela, jest oburzona jego słowami, udziela mu wręcz reprimendy, kompromitując w zasadzie siebie, a nie kronikarza. Mężczyzna ma przecież rację, bowiem chwilowe „tronowanie” siostry Aliny można określić jako mądre i sprawiedliwe. Królowa feruje wyroki zgodnie z literą prawa oraz własnym sumieniem, stać ją na dystans do siebie, zachowuje obiektywizm, rzetelność i sprawiedliwość, a następnie ginie od uderzenia pioruna. Wniosek, jaki Wawel wyprowadza z tych przesłanek, jest arcylogiczny. Skoro Balladyna dochowuje wierności Temidzie, to znaczy, że charakteryzuje ją etyczna dyspozycja do posługiwania się swoimi władzami moralnymi – rozumem, wolą i zmysłami. Słowa: „(...) musiała być mądrą, przy mądrości cnota” (B, s. 230), są zatem właściwym komentarzem do całej sytuacji.

Słowacki prezentując ironiczny dialog między Wawelem a Publicznością, ilustruje prawidłowości rządzące światem realnym, światem ludzi, którzy oceniają, wydają sądy, jednostronnie interpretują rzeczywistość, nie podejmując trudu przyjrzenia się omawianej kwestii z należytą starannością. Przyzwyczajeni do tradycyjnych wzorców, przekonani o swoich niepodważalnych racjach, nieuzasadniający własnego stanowiska logicznymi argumentami, odrzucają punkt widzenia innej osoby, co poeta egzemplifikuje ironicznym „dowodzę dowodem” (B, s. 230), wypowiedzianym przez Wawela⁴²².

⁴²¹ Por. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowywanie i ekspresja ironii*, dz. cyt.

⁴²² Słowacki w liście dedykacyjnym udziela wskazówek potrzebnych do odczytania tekstu. Jest świadomy tego, że jego nowatorski utwór może zetknąć się ze ścianą czytelniczego niezrozumienia. Zob. D. Dąbrowska, *Słowacki wobec Mickiewicza*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012.

Wypowiedź dziejopisarza dotyczy też określonej właściwości dzieła literackiego: „Z ziarna piasku dojść można do obrotu słońca, / Zaciekając się w rzeczy wydarzonej jądrze” (B, s. 230). Poeta za pomocą artystycznej metafory komunikuje, że każdy tekst kultury jest takim „ziarnem”, które zasiane, kiełkuje i wydaje plon w formie autorskiej interpretacji kształtu świata. Ironiczny pankreator Słowacki, pozwalając mikrokosmosowi nadgoplańskiemu na jego rozrastanie się do gigantycznych rozmiarów rzeczywistego uniwersum, kreśli własną wizję kosmosu. Podważa w niej stabilny obraz dziewiętnastowiecznego świata ukształtowanego na martyrologicznej kulturze polskiej, która preferuje koturnowość i wzniosłość jako formy mówienia o rzeczywistości⁴²³. W tym kontekście ironicznego znaczenia nabiera Sofoklesowskie „niestety”, bowiem „ruch ironii sprawia, że pojęcie nigdy nie daje się ustabilizować i pozostaje walką oraz wymianą dwóch równorzędnych myśli. Przekracza także dialektyczną syntezę, afirmując bezustanną wymianę całkowitych przeciwieństw”⁴²⁴.

Słowacki, admirator wolnej kreacji, zdejmując ze słów ich spetryfikowane znaczenia i ustami nowoczesnego koryfeusza – Wawela wygłasza najważniejszą kwestię o prawie artysty do budowania iluzji, rozbijania jej oraz kreowania świata według własnych zasad. Poeta, autoironicznie drwiąc z „porządku i z ładu” (B, s. 3), jaki gwarantuje sprawiedliwy Boski piorun, uśmiercający zbrodniczą królową, komponuje *Epilog*. Odsłania w nim kolejną kreację własnego artystycznego „ja” – z jednej strony postaci fikcyjnej, o której mówi kronikarz, z drugiej – autentycznego autora *Balladyny* przyozdobionego wieńcem laurowym.

⁴²³ Zob. J. Ławski, *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 53. Por. D. Dąbrowska, *Słowacki wobec Mickiewicza*, dz. cyt., s. 189-190: „(...) dla Słowackiego stała się [postawa ironiczna – E.Ś.] ważnym sposobem wypowiedzi o świecie, sztuce i o sobie samym jako twórcy. Ale ironiczny dystans i manifestacja własnych mocy kreatorskich, swoiste popisy mistrzostwa we władaniu językiem i żonglowaniu najtrudniejszymi nawet formami nie mieściły się w polskim paradygmacie romantycznym wyznaczanym przez powagę, dostojność, święte narodowe tematy, patriotyczne posłannictwo tyrtejskich poetów. Ironia jest przecież grą, prowadzoną często dla samej gry, jest skrajną manifestacją subiektywizmu. Wynika też z zakwestionowania wszelkiego porządku świata wraz z jego hierarchiami wartości”.

⁴²⁴ J. Momro, *Granice i marginesy nowoczesności. Wokół badań nad romantyzmem. Romantyzm i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 46. Por. W. Kruszelnicki, „Na powrót zadomowić się w świecie”. *O romantyzmie jako filozofii sztuki życia (z krytycznym odniesieniem do myśli Nietzschego)*, „Anthropos. Czasopismo Naukowe przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego” 2011, nr 16-17, s. 38: „Ironia to tyle, co oznaka wyzwolenia się od pokusy fundamentalizmu. Być ironicznym to wiedzieć, że ogład świata ma prawo być różny w ramach różnych perspektyw patrzenia i różnych języków jego opisu, którym w równym stopniu należy się uznanie, ponieważ stanowią zawsze indywidualne „czary” nakładane na świat. Taka jest konsekwencja romantycznej mitologizacji świata, czyli otwarcia go na nieskończoną ilość interpretacji”.

III.6.4. Ironia o proveniencji ariostycznej

W *Balladynie*, będącej artystycznym stopem wielu komponentów, ale przede wszystkim amalgamatem tragiczno-ironicznym, Słowacki operuje kilkoma typami ironii: ariostyczną, szekspirowską i romantyczną. W jej żywiole zanurza tragizm rozumiany nie w sensie gatunkowym – Sofoklesowskim, lecz światopoglądowym – Schelerowskim, według którego „tragiczność jest (...) istotnym pierwiastkiem samego świata”⁴²⁵. Tekst dramatu nadgoplańskiego, w którym autor łączy tragizm z ironią, ironię z tragizmem, komedię z tragedią, skłonił mnie do wyinterpretowania nowej kategorii – „ironiotragizmu”, rozumianego jako struktura „ontologiczna” świata.

Słowacki, jak Ariostowski dobry Lutnista, „na biesiedzie zacnej grającemu, / Który głosy odmienia, bijąc w te i owe / Strony, czasem basowe, czasem tenorowe”⁴²⁶, komponuje teatralne widowisko mieniące się różnymi estetykami oraz konwencjami. Twórca *Balladyny*, powołujący się w swoim liście dedykacyjnym na patronat Ariosta aż trzy razy, mistrzem ceremonii czyni poetycką fantazję, która splata powagę i błazenadę, patos i trywialność, tragizm i komizm, realne i idealne. Niczym nieposkromiona artystyczna wyobraźnia tworzy kuriozalne pary: Balladynę i Kirkora, Goplanę i Grabca, łączy i wikła wątki na mocy wolnej imaginacji. Zasadą poematu wybitnego włoskiego poety też jest gra wyobraźni, dzięki której artysta tworzy zaskakujące i piękne kompozycje. I Słowacki, i Ariosto chyliły czoło przed „pięknem wolnej kreacji”⁴²⁷, odwracając oczekiwane następstwo wydarzeń, łagodzą hieratyczność tematu za pomocą cudownych wątków i podejmują trud poszukiwania prawdy o człowieku oraz jego miejscu w świecie. Te „ariostyczne obłoki”, przesuwające się po nadgoplańskim nieboskłonie, partycypują w nieskończonym ruchu przemian, sankcjonując wyjątkowość i oryginalność obrazu literackiego stworzonego przez poetę z Krzemieńca.

W strefie ironicznej gry Słowacki żongluje motywami w duchu Ariosta, takimi jak: szaleństwo, las jako metafora kapryśnego losu, topos miejsca przyjemnego czy magiczne rekwizyty. Osadza je w baśniowej przestrzeni, która przemawia też językiem zniekształconej przez liczne anachronizmy historii Popielidów. Splata elementy fantastyczne z reali-

⁴²⁵ Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedmowa i opracowanie W. Tatar-kiewicz, Kraków 1976, s. 51.

⁴²⁶ Ariosto, *Orland szalony*, przeł. P. Kochanowski, oprac. R. Pollak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 132.

⁴²⁷ J. Ławski, *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 56.

stycznymi i historycznymi, prowokując czytelnika do intelektualnej gry, do budowania refleksji o świecie.

Ariostyczna ironia w *Balladynie* współtworzy, określa oraz eksplikuje prymarną zasadę ontologiczną, a mianowicie podwójne oznaczanie bytu konsolidującego harmonię i ład z dysonansami i pęknięciami. Baśniowy krajobraz lasu, sprofanowany serią morderstw, to nie tylko swobodna igraszka kapryśnego demiurga, bowiem obraz ów przemawia uniwersalnością prawdy o dychotomicznej strukturze rzeczywistości, o odwiecznej batalii przeciwstawnych pierwiastków: światła i dobra oraz ciemności i zła. Jest też artystycznym sposobem odsłaniania fragmentaryczności świata, świata skończonego wobec tego, co wieczne, duchowe i istotne. W tragedii nadgoplańskiej ilustracją takiego stanu rzeczy może być ariostyczna przestrzeń, czyli fantastycznie poplątana, a jednak mimo to uporządkowana. Przestrzeń binarnie sygnowana: las – jezioro, ciemność – światłość odzwierciedla odwrócony ład świata. Dno, goplańska głębia – niegdyś niebo, duchowość zostają zepchnięte w głębiny jeziora. Ten odwrócony porządek bytu Słowacki próbuje przewrócić za pomocą ironii właśnie. I w finalnej scenie osiąga założony cel: Balladyna-zbrodniarka zostaje ukarana, przy życiu zostają ci, którzy rozumieją dualną strukturę bytu. *Epilog*, demaskujący iluzję rozumianą jako immanentna właściwość świata dramatycznego, jest natomiast ironicznym komentarzem do obrazu uporządkowanej rzeczywistości, do rzeczywistości, w której zapanował ład. Słowacki – admirator „wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu”⁴²⁸ – proponuje bowiem jeden ład – ład ironii składający się z odcieni ariostycznych, szekspirowskich i romantycznych.

III.6.5. Ironia o proveniencji szekspirowskiej

Autor *Balladyny*, jawnie bawiący się arcydziełami Szekspira, czerpie z jego zasobów strategii ironicznymi. W twórczy, a nie naśladowczy sposób wykorzystuje materiał literacki patrona romantyzmu do artystycznego przetworzenia i uformowania nowej jakości literackiej – całkowicie oryginalnej i wyjątkowej. Otwarcie manifestując w dramacie literackość, zaprasza czytelnika do wyrafinowanej gry ironicznej.

Ironia Szekspira, tak jak ariostyczna i romantyczna, zakłada współistnienie sprzeczności, które czynią ludzki byt dość chybotliwym i niestabilnym. Tragizm sprzężony z komizmem, realizm z fantastyką tworzą „coś trzeciego, odrębnego od pierwiastków składo-

⁴²⁸ F. Schlegel, *Idee*, dz. cyt., s. 69.

wych⁴²⁹, zwłaszcza w nadgoplańskim dramacie Słowackiego. Polski poeta, w przeciwieństwie do swojego angielskiego mistrza, komiczne komponenty stapia z tkanką tragiczną, nie dbając zupełnie o ich wzajemną nieprzystawalność. W scenie uczy już od samego początku to król-błazen rządzi żywiołem komiczno-groteskowym, podczas gdy siedzący po przeciwnej stronie – Balladyna i Kostryn dbają o zachowanie pozorów podniosłej atmosfery. Siostra Aliny, dochowując wierności ceremoniałowi powitania, zwraca się do syna organisty słowami:

Honor to dla mnie, że gość tak dostojny
Raczył nawiedzić mój zamek i stoły. (B, s. 155)

Tymczasem król dzwonkowy, tak pompatycznie witany przez panią zamku, zainteresowany jest jedynie półmiskami z jedzeniem i sprzeniewierzając się zasadom etykiety, zarządza wniesienie kolejnego dania. Skierka odgrywający rolę błazna, reaguje błyskawicznie, mówiąc:

Już kuchta zamkowy
Nie ma nic na półmisek prócz cielęcej głowy,
Lecz ta niedopieczona na królewskim karku. (B, s. 154)

Grabiec więc proponuje upieczenie dwóch pawie chodzących po folwarku:

Widziałem dwa chodzące pawie na folwarku,
Upiecz je i dać na stół, ja poczekam na nie. (B, s. 155)

Ta z pozoru komiczna sytuacja, mająca ukazać prymitywizm mięsopustnego Grabca, w rzeczywistości służy innym celom – ironicznej demaskacji stanu wewnętrznego Balladyny, odgrywającej rolę hieratycznej, dumnej, kulturalnej pani zamku, a w istocie podporządkowanej duchowej kołtunerii. Scena ta, iluzorycznie zogniskowana wokół kulinarnych zainteresowań syna organisty, stanowi zapowiedź tragicznych zdarzeń: śmierci Wdowy oraz Grabca.

Paw jest symbolem wieczności, nieśmiertelności, zmartwychwstania⁴³⁰. W starożytności uważano go za pogromcę jadowitych węży, w średniowiecznej plastyce chrześcijańskiej natomiast przedstawiano dwa pawie po obu stronach Drzewa Życia jako symboliczne emblematy dwoistej struktury duchowej człowieka i świata⁴³¹. Biorąc pod uwagę liczne temporalne anachronizmy wykorzystane przez Słowackiego, można uznać „chodzące pawie na folwarku” (B, s. 155), następnie „upieczone” na jednym rożnie, za metaforę uniwersum, w którym obok prawdy stoi hipokryzja (szczerzy Grabiec – zakłamana Balla-

⁴²⁹ G. Reicher-Thonowa, dz. cyt., s. 165.

⁴³⁰ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 303.

⁴³¹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt. s. 306:

dyna), obok dobra – zło (Wdowa i Grabiec dobroduszni w swej prostocie – Balladyna i Kostryn wyrachowani i cyniczni).

Autor tragedii nadgoplańskiej za pomocą języka ironii, chociażby infantylnej mowy Grabca-błazna, kreśli ramy świata przedstawionego, odsłania przestrzeń aktywności bohaterów, prawdę o ich egzystencji⁴³². Słowacki-ironista prezentuje kochanka Balladyny jako rubasznego, nieokrzesanego chłopca, który ostatecznie zaskakuje swoją intelektualną przenikliwością oraz mądrością spostrzeżeń⁴³³. Chwieje w ten sposób rzekomo stabilną platformą świata znanego, opisanego i dookreślonego, stale poszukując jego istoty rzeczy.

Romantyczny poeta, zgodnie z szekspirowskim realizmem, kreśli sylwetkę Grabca, który jest autentyczny w każdym calu, szczery w sposobie bycia i wysławiania się, co potwierdzają jego dialogi z Goplaną, zupełnie pozbawione kurtuazyjnych sformułowań („jakżeś głupia”, „wywiedły schabek”, „dziwne stworzenie z mgły i galarety” – (B, s. 32)⁴³⁴. Bohatera pragmatycznie patrzącego na świat spotka, wskutek imaginacyjnego kaprysu poety, śmierć opisana w konwencji realistyczno-naturalistycznej: zostanie podstępnie zamordowany przez krwawą Balladynę. Scena ta wpisuje się w szekspirowską koncepcję tragicznej ironii losu, ilustrującej łańcuszek przypadków zainicjowanych przez Goplanę, nad którymi bohaterka nie potrafi już zapanować. Układają się one w ironiczną prawidłowość: to, co zakochana pani Gopła planuje, staje się jedynie krzywym odbiciem jej dobrych, choć bardzo partykularnych, egoistycznych intencji.

Jeziorna tafla skrywająca świat duchowy, zatopiony – ów odwrócony porządek spraw i rzeczy ludzkich – obliguje demiurga świata literackiego do wydobycia go na powierzchnię. W przeciwnym razie teatralne figury, zarówno te utkane z fantastycznej materii, jak i te realistyczne, błędzić będą po lesie-świecie, poruszane przez jakiś złośliwy los.

⁴³² Por. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków – Wrocław 1984, s. 59: „Kreacja błazna, przez odwrotność, na minusowej skali odczytującego tajemnicę bytu, to ponadczasowa realizacja egzystencjalnej, tragicznej wizji świata i człowieka, zanurzonego w chaosie, umieszczonego na ostrej krawędzi bytu i niebytu, prawdy i fałszu, sensu i absurdu”.

⁴³³ I tak jak każdy ironizujący błazen Grabiec pada ofiarą ironii. W jego przypadku można mówić o ironii losu. Zakochana Gopłana, spełniając zachciankę Grabca, pośrednio przyczynia się przecież do jego śmierci.

⁴³⁴ Por. G. Reicher-Thonowa, dz. cyt., s. 165: „Realistyczna ironja okazuje się w stosunku Grabca do Goplany, gdzie jest wyraźne odbicie Spodka i Tytanji, choć kosmopolityczny typ humorystyczny został spolonizowany. W komedji angielskiej jest to tylko epizodem humorystycznym bez poważniejszych następstw, Słowackiemu zaś każde jego ironiczne światopogląd włączyć to w całą akcję, bo przecież Gopłana i jej miłość do Grabca pokierowały akcją i to ku katastrofie”. Zob. P. Oczko, *Gizela Reicher-Thonowa, zapomniana matka polskiej komparatystyki literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 101/1.

III.6.6. Ironia romantyczna

Najważniejszym komponentem scalającym wszystkie części *Balladyny* – ramę oraz pięć aktów – jest ironia romantyczna, tak bardzo nieakceptowana i nierozumiana przez współczesnych Słowackiemu. Tymczasem Ławski zauważa, że „wartość samych wartości nie daje się obronić bez ironicznego do nich dystansu. Bez ostrego, parodystycznego nakłucia, bez podważenia słowa przewrotnych kontrznaczeń owych samych słów fundamentalnych. W tym sensie każda wartość nosi ze sobą swe ironiczne *na wspak*. To nie jest cień rzeczy, idei, słowa i wartości, ale jeden z dwóch fundamentalnych wsporników: ich ironiczny fundament”⁴³⁵.

Ironia romantyczna funkcjonuje w literaturze jako zasada kreacyjna, polegająca na łączeniu w utworze różnorodnych konwencji artystycznych, nawet tych wzajemnie się wykluczających, na korelowaniu odmiennych estetyk, czego doskonałą egzemplifikacją jest przyodziana w patchworki *Balladyna* Juliusza Słowackiego. Zgodnie z założeniem Schlegla, widzącego w dziele literackim zminiaturyzowany kosmos, Słowacki kreuje dwie rzeczywistości: jedną zaprezentowaną w pięciu aktach tragedii i drugą ukazaną w *Epilogu*, demaskującą tę pierwszą jako iluzję dramatyczną. Poeta, zderzając pięcioaktową tragedię, uformowaną z różnorodnych komponentów estetycznych, z arcyironicznym teatralnym zakończeniem, obnaża kształt świata – tego prawdziwego. I jako tryumfujący pankreator, dysponent reguł artystycznych, podporządkowanych potędze wyobraźni, zrywa z twarzy ludzkich teatralne maski, by pokazać nagiego, prawdziwego człowieka, a nie istotę wpisującą się w określoną, raz na zawsze zdefiniowaną strukturę świata.

Autor *Balladyny* za pomocą ironii kwestionuje, rozbija, burzy utrwalone tradycją paradygmaty i sposoby opisywania uniwersum. W *Epilogu* dowodzi, że pełne poznanie nie jest możliwe, co przypieczętowuje za pomocą zabiegu autoironii. Możliwy natomiast jest „twórczy chaos”, ilustrujący permanentną kreację sensów oraz ich unicestwianie: „Wszelkie najwyższe prawdy są całkowicie trywialne, dlatego nic nie jest ważniejsze, aniżeli wyrażanie ich ciągle na nowo, a jeśli to tylko możliwe, w sposób coraz to bardziej paradoksalny tak, byśmy nie zapominali, że prawdy te istnieją i że nigdy nie będzie możliwe wyrażenie ich w ich całości”⁴³⁶.

⁴³⁵ J. Ławski, *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt. s. 43.

⁴³⁶ F. Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente 1-6*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988, t. 2, s. 237; cyt. za: A. Bowie, *From Romanticism To Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*, Routledge, New York 1997, s. 77.

Juliusz Słowacki podważa przecież stabilną wizję mikrokosmosu ze sprawiedliwym piorunem w roli głównej, wizję, którą sam wykreował w pięciu aktach tragedii. Stapiając w baśniowej *Balladynie* motyw szaleństwa, figurę błędzenia, różne odmiany ironii i tragizm z konwencją „teatru w teatrze”, nie tylko opowiada się za pluralizmem ukazującym wielostronność naszego doświadczania świata, tak charakterystycznym dla romantycznej filozofii egzystencji, ale podkreśla też względność poznania oraz potęgę poetyckiej wyobraźni⁴³⁷.

Słowacki przekonuje, że nowoczesny, wolny artysta podejmuje trud odkrywania prawdy o człowieku i otaczającym go świecie, angażując do tej epistemologicznej odysei własną imaginację, szybującą nad gmachem poetyk i gotowych interpretacji, zdolną do otworzenia się na wszystkie możliwe odczytania⁴³⁸. Unicestwiając, tylko pozornie pograża w chaosie ład świata – chociażby tego nadgoplańskiego, zdemaskowanego jako sztuczny, umowny, jedynie teatralny, bowiem „niszczycielska funkcja ironii (...) miała prowadzić do zbudowania nowego ładu, wyższego obrazu świata, do ugruntowania wyższej świadomości i samoświadomości poety oraz odbiorcy”⁴³⁹.

Słowacki maluje literacki kosmos w *Balladynie* za pomocą wielobarwnego pędzla. Konsoliduje go postać Goplany, której pojawienie się w I akcie dramatu daje impuls do zainicjowania większości wydarzeń rozwijających się niezgodnie z planami i intencjami wodnej nimfy. Wraz z jej wyłonieniem się z jeziora można mówić o motywie koła, które – w sposób symboliczny – ilustruje strukturę świata w tragedii nadgoplańskiej. Mobilność „wytryskającej z wody Goplany” (*B*, s. 25) powoduje, że na tafli jeziora pojawiają się wodne kręgi. O jasnych kołach „zwierciadlanego Gopła” (*B*, s. 85) pani jeziora wspomina też w akcie II, kiedy rozmawia z Balladyną – zbrodniarką. I w ostatniej odsłonie nimfa, unosząca się nad goplańskim lasem, prezentowana jest przez Pazię jako dziewczyna z rozwianymi włosami, układającymi się w „obrączki / Jasne jak słońce” (*B*, s. 85).

Koło, kręgi i promienie opisują literacką wizję patchworkowego kosmosu nadgoplańskiego, składającego się z polifonii genologiczno-estetycznej, ariostycznej kreacji

⁴³⁷ Zob. W. Kruszelnicki, „*Na powrót zadomowić się w świecie*”. *O romantyzmie jako filozofii sztuki życia (z krytycznym odniesieniem do myśli Nietzschego)*, dz. cyt., s. 38-39.

⁴³⁸ Zob. D. Dąbrowska, *Słowacki wobec Mickiewicza*, dz. cyt., s. 190: „Postawa ironiczna oraz kategoria wyobraźni jako nadrzędne w poetyce Słowackiego związane są z wielkim uwrażliwieniem poety na to wszystko, co jest konwencją, schematem literackim, co zatracą swą oryginalność traktowaną jako przejaw twórczych mocy autora. I tu znów wracam do literackich i kulturowych inspiracji. Często służą one poecie do swoistego prowokowania czytelnika, uświadamiania mu, że tkwi w określonych oczekiwaniach, a dotyczą one tego, co zna już dobrze, oswojonych form, skonwencjonalizowanych fabuł. Temu oswojeniu przeciwstawia poeta nagłe zwroty akcji, zaskoczenie wynikające z zupełnie innego poprowadzenia i wikłania znanych wątków”.

⁴³⁹ J. Ławski, *Wstęp*: J. Słowacki, *Horsztyński*, dz. cyt., s. XXVIII-XXIX.

świata przedstawionego, symbolicznych rekwizytów oraz polisemii językowej. Te wszystkie komponenty konsoliduje istotna cecha, jaką jest immanentna, zaszyfrowana w nich podwójność. Bohaterowie, rekwizyty, zdarzenia, symbole, obrazy, forma dramatu dają się rozpoznać w kategoriach tragiczno-ironicznych. Każdy element budujący leśno-jeziorne uniwersum ma dualną strukturę, ma dysonansowy charakter. Tragizm i pochłaniająca ów tragizm ironia, schodząc po kolejnych kręgach genologicznych, po promieniach konwencji, różnorodnych estetyk, obrazów i symbolicznego języka, spotykają się w jednym punkcie, którym jest ogarniająca wszystko, kreująca i unicestwiająca wyobraźnia poety.

„Ironiotragizm” funkcjonuje w *Balladynie* jako struktura „ontologiczna”, odzwierciedla sprzeczności rządzące światem dramatu Słowackiego, ale też tym realnym. Ilustruje pęknięcie bytu⁴⁴⁰, następnie jego rozpad, który skłania bohatera utworu i człowieka w ogóle do podjęcia działań mających doprowadzić ów byt do ponownego scalenia, zgodnie z zasadą permanentnego ruchu: „Tworząc sensory i rozbijając je, artysta romantyczny realizował zadanie sztuki, które przez estetyków niemieckich określone było jako ujawnianie *twórczego chaosu* natury, jej ciągłej ruchliwości, zmienności, rodzącej nieustannie *najwyższy ład*. Chcąc oddać ów *twórczy chaos*, literatura nie powinna pozostawać nieruchoma, lecz musi także rozbijać tworzone przez siebie sensory i gotowe obrazy, ciągle ponawiając wysiłek nowego nazywania świata”⁴⁴¹.

Autor *Balladyny* sugeruje, że sprzeczności są czymś naturalnym, stanowią konstytutywny element świata ludzkiego i całego kosmosu, dlatego takie postacie, jak Pustelnik czy Gopłana też popełniają błędy, choć przynależą przecież do wyższego wymiaru ontologicznego: on ze względu na umiejętność czytania w duszy ludzkiej, ona jako reprezentantka świata fantastycznego, zdolna do kreowania rzeczywistości za pomocą nadprzyrodzonych kompetencji. Dysonanse nie negują jednak Boskiego porządku, który został w dziele Słowackiego ocalony zarówno na płaszczyźnie symboli, jak i ironii właśnie.

Koło wizualizujące cały świat przedstawiony z bohaterami uczestniczącymi w nadgoplańskiej przygodzie, obejmujące kolaż estetyk, konwencji, form gatunkowych, obrazów, metafor symbolizuje Boską wszechmoc i potęgę demiurga. Transcendentalny Absolut objawia się w dziele Słowackiego poprzez pierwiastek duchowy zatopiony w wodach Gopła. Ten – ironicznie – przewrócony ład rzeczy i działań ludzkich poeta chce uporządko-

⁴⁴⁰ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 144.

⁴⁴¹ D. Siwicka, *Historia i ironia*, dz. cyt., s. 117. Por. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, dz. cyt., s. 60: „Aby zobaczyć porządek świata i obronić siebie (...) trzeba mu najpierw zaprzeczyć, stracić samego siebie w otchłań bezsensu, szaleństwa. Ale i to nie daje ukojenia, gdyż totalna negacja nie wyraża już niczego, człowiek zostaje uwięziony w bezsensie tak samo, jak niegdyś uwięziony był w murach pałacu Edypa czy Tezeusza”.

wać, dlatego ukazuje szybującą wodną nimfę „na szmatach niebieskiego płótna” (B, s. 210)⁴⁴². I w tym obrazie artysta słowa zderza pierwiastek tragiczny z ironicznym: odlot Goplany, która poplątawszy ludzkie losy, wymierza sobie karę wygnania. Świadkowie zdarzenia oceniają ją niejednoznacznie. Strażnik mówi, że widział odlatującą bladą jędzę, natomiast Paź wspomina o delikatnej dziewczynie. I ta podwójność w charakterystyce bohaterki potwierdza podstawową zasadę ontologiczną dramatu: pęknięcie bytu oraz polifonię interpretacyjną.

Demiurg Słowacki mocą swojej wyobraźni scala wykluczające się komponenty estetyczne i ontologiczne, porządkuje je za pomocą triumfującej ironii. „Ironia dla Słowackiego była tym rysem rzeczywistości, którego wydobywanie traktował jako warunek dotarcia do prawdy o świecie i do prawdziwych wartości. Bez tego zaś, jak sądził, niemożliwe jest określenie sposobu, w jaki człowiek zdolny jest uczestniczyć w tworzeniu historii”⁴⁴³. Poeta ocala świat wartości za pomocą ironicznego ładu, a ten nie pozwala na zastygnięcie, ciągle prowokuje do ruchu, czyli rozwoju.

III.7. Motywy biblijne

Balladyna jest tekstem, w którym stylizacje i aluzje biblijne są bardzo ważnym komponentem, odsłaniającym wielokształtne sensy dramatu. Warto też podkreślić, że motywy starotestamentowe i w końcu, choć w mniejszym stopniu, nowotestamentowe nie wysuwają się na pierwszy plan tekstu, ale mają duży wpływ na jego charakter, obrazują polifoniczny wymiar tragedii skłaniającej, a nawet obligującej do twórczych poszukiwań interpretacyjnych. Metoda, jaką obiera Juliusz Słowacki, polega na świadomym wikłaniu się w tradycje oraz konwencje literackie, ale tak, by – zgodnie z żywiołem ironii romantycznej – wykorzystać je przeciw nim samym, czyli zdemaskować, przenicować, sparafrazować, uwypuklając kreacjonistyczny charakter dzieła.

O fundamentalnym znaczeniu symboli i motywów rodem z *Biblii* w *Balladynie* właśnie pisali między innymi: Maria Janion, Włodzimierz Próchnicki, Jarosław Ławski, Katarzyna Ziemińska i Halina Krukowska⁴⁴⁴.

⁴⁴² Zob. E. Nowicka, *O metaforyze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 138-140. Autorka omawia istotę „metafory teatralnej”, analizując sekwencję z paludamentem, czyli – jak stwierdza badaczka – z „teatralnym *niebem* z przesuwającymi się na jego tle postaciami prezentowanego dramatu”.

⁴⁴³ D. Siwicka, *Historia i ironia*, dz. cyt., s. 118.

⁴⁴⁴ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980; W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005; K. Ziemińska, *Balladyna jako kobieca tragedia*

W końcu to sam Słowacki wskazał na możliwość religijnej interpretacji tekstu swego dramatu, przywołując w liście dedykacyjnym, który jest jego integralną częścią, pomimo że powstał w 1839 roku, liczne nawiązania biblijne. Odwołują się one wszystkie do jego spotkań z Krasińskim (poetą jakże zakorzenionym w chrześcijaństwie), pobytu w katolickich Włoszech i wreszcie – podróży na Wschód, do Egiptu, Ziemi Świętej, Syrii i Libanu⁴⁴⁵. Wymieńmy figurę poety-stwórcy, rodem ze *Starego Testamentu*, który mocą wyobraźni powołuje nowe światy, prawdziwsze od realnych („jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich” – *B*, s. 3), odsłaniające głębiną wiedzę o mechanizmach historii i zanurzonego w niej człowieka⁴⁴⁶. Wspomnijmy o obrazie pogańskich ruin Rzymu, które oświeśla Słowackiemu wiarą przewodnik przyjaciel Irydion: „(...) bo choć róże rosnące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy: to jednak jaśniej mi je oświecił ów duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Kolosseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła” (*B*, s. 5). Nasycone atmosferą przeżycia religijnego jest też zanotowane w liście wspomnienie pobytu na Wschodzie i powrotu z wojażu: „Księża wtenczas śpiewali hymn do Najświętszej Panny, a ja stałem z wlepionymi w ogień Etny oczyma, smutny, że mnie fala znów tylko do Europy odnosiła. Słuchaj w ciszy powietrznej, czy echo tego hymnu, który mi serce uciszał, nie drga dotąd w kryształowej atmosferze?” (*B*, s. 6). W końcu nad całym mitycznym, ironicznie przetworzonym sztafażem nawiązań biblijnych dominuje w liście i *Epilogu* figura poety-boga, kreatora, który rozmawia tylko z równym sobie mistrzem słowa, Irydionem-Krasińskim, a nie z tłumem: „ten, co w laurach chodzi,/ Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,/ Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,/ Piorun weń nie uderzył” (*B*, s. 231). Píše Słowacki: „Wszak darem to jest Boga, że my umiemy myśłą latać do siebie w odwiedziny” (*B*, s. 6). I darem Boga jest dar tworzenia nowych poetyckich światów, takich jak w *Balladynie*, przez poetę-demiurga, który szczerze i odważnie inkrustuje swe dzieło ironicznie i serio przetworzonymi motywami tak z *Nowego*, jak ze *Starego Testamentu*.

List dedykacyjny oraz dramaturgiczna struktura *Balladyny* wyznaczają płaszczyzny interpretacyjne tekstu, zwracają uwagę na jego wielogatunkowość, konteksty kulturowe

Juliusza Słowackiego, H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.

⁴⁴⁵ Zob. D. Kulczycka, *Obraz Ziemi Świętej w prozie polskiej doby romantyzmu*, Zielona Góra 2012; D. Kulczycka, *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia*, Zielona Góra 2013; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982; B. Czyż-Rkein, T. Rębelska-Atallah, *Juliusz Słowacki w Libanie. Historia i współczesność*, Warszawa 2003.

⁴⁴⁶ Zob. też: M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „ariostycznej”, „homerycznej” i „eschylowskiej”*, w: *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 87–123.

oraz topikę. Wśród różnych konwencjonalnych motywów i obrazów, podstawowych konstrukcji tematyczno-stylistycznych zaprezentowanych w „sielance zmieszanej z grozą”⁴⁴⁷, znajdziemy również te o biblijnej proveniencji. Do najważniejszych z nich należą topoty genezyjskie: motyw raju, kuszenia, upadku i wygnania oraz motywy nowotestamentowe, „często przetworzone, ironicznie skomentowane”⁴⁴⁸.

III.7.1. Motyw raju

Biblijny ogród w Edenie, stworzony przez Jahwe „dla szczęścia i nieśmiertelności”⁴⁴⁹ człowieka, symbolizuje bliskość Najwyższego, życie w „harmonii z całym stworzeniem”⁴⁵⁰ oraz nadzieję życia wiecznego. Jednak tę pozytywną optykę niweczy ludzka żądza poznania, kontestowanie Boskich nakazów i zakazów, zwierzę „bardziej przebiegłe niż wszystkie zwierzęta lądowe, które Pan Bóg stworzył” (Rdz 3,1)⁴⁵¹. Od momentu, w którym biblijna Ewa uległa manipulacjom diabelskim, a Adam – żonie, można mówić o skażonej przestrzeni arkadyjskiej.

Dychotomiczny wymiar raju funkcjonuje również w „romantycznej arabesce”⁴⁵² Słowackiego. Prostotę oraz jednoznaczność konotacyjną przestrzeni biblijnej, rozumianej w kategoriach dobro-zło (Bóg i jego akt kreacyjny – nieposłuszeństwo człowieka ulegającego podszeptom szatańskim), należy przeciwstawić „krajowi poetycznemu, nietkniętemu stopą ludzką, krajowi obszerniejszemu niż ta biedna ziemia, bo idealnemu”⁴⁵³.

Idylliczna natura oraz mitologia ludowa ze swoim antropologicznym komponentem – bohaterem z ludu – wpisują się w pole semantyczne motywu raju, zobrazowanego w „romantycznej, unikającej wyrazistości jednogatunkowej”⁴⁵⁴, formie. Słowacki, zgodnie z paradygmatem ironii romantycznej⁴⁵⁵, tworzy i burzy, zasłania i odkrywa, buduje mozaikę arkadyjską, na tle której umieszcza człowieka. Człowieka ujmowanego jako „walka

⁴⁴⁷ Zob. E. Csátó, *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: *Szkice o dramatach Słowackiego*, dz. cyt., s. 109.

⁴⁴⁸ J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowywanie i ekspresja ironii*, dz. cyt., s. 381.

⁴⁴⁹ A. Świderkówna, *Prawie wszystko o Biblii*, Warszawa 2002, s. 78.

⁴⁵⁰ Tamże.

⁴⁵¹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 4 popr., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Warszawa–Poznań 2009. Wszystkie cytaty pochodzą z niniejszego wydania.

⁴⁵² H. Krukowska, „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”*, dz. cyt., s. 157.

⁴⁵³ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990, s. 184.

⁴⁵⁴ H. Krukowska, dz. cyt., s. 158.

⁴⁵⁵ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, dz. cyt.

przeciwnie skierowanych sił”⁴⁵⁶, składającego się „głównie z napięcia, z nieskończonej przepaści pomiędzy tworzeniem i niszczeniem. Dlatego jego dzieła również muszą się wobec tych sił, które tworzą człowieka, zorientować. Świadomością owej przepaści, syntezą dwóch antytetycznych mocy, jest ironia, dla której budowanie może być wyposażone w aspekt burzenia, zaś burzenie – w aspekt tworzenia. Albowiem gest kreacji i gest unicestwienia są dwoma skrzydłami działania jako zasady istnienia”⁴⁵⁷.

Autor, na podstawie symboli biblijnych, powołuje w *Balladynie* do istnienia niby-raj. Budując przestrzeń literackiego Edenu, skupia swoją uwagę na plenerze ogrodu i lasu. W Księdze Ksiąg ogród Jahwe prezentowany jest z jednej strony jako raj ziemski zamieszkiwany przez pierwszych ludzi, funkcjonujący jako synonim bezgrzesznego prabytu ludzkości, a z drugiej – jako arena, która kusi niepowtarzalnym, idealnym pięknem i bogactwem. Biblijny Eden ma zaspokajać ludzkie potrzeby, również te estetyczne: „wywiódł z ziemi wszelkie drzewo piękne ku widzeniu i ku jedzeniu smaczne”, „Z Edenu zaś wypływała rzeka, aby nawadniać ów ogród”, „A złoto owej krainy jest wyborne; tam jest także wonna żywica i kamień czerwony” (Rdz 2,9a,10a,12).

Rajski ogród zniewalający człowieka piękną florą, zwraca na siebie uwagę dwoma drzewami rosnącymi pośrodku: drzewem życia oraz wiadomości dobrego i złego. Usytuowane w centrum skupiają myśli Ewy, przyciągają wzrok, nie pozwalają li tylko na delektowanie się ich pięknem. Kuszą i prowokują. Nic więc dziwnego, że żona Adama ulega podszeptom węża i łamie Boski zakaz. Ów dualny obraz biblijnego Edenu⁴⁵⁸ zaadaptowany został przez Juliusza Słowackiego w *Balladynie*. Jego dwie odmiany to: wymaginowany, gdyż funkcjonujący w świecie postaci fantastycznych, piękny ogród oraz realistyczny, ciemny las – jedno z miejsc akcji dramatu. Obie przestrzenie – zarówno ta „idealna”, jak i „przeklęta” – zostały wykreowane przez autora *Marii Stuart* w relacji do romantycznego mitu Natury⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

⁴⁵⁷ Tamże. Szturc odwołuje się do poglądów Novalisa, ukazującego człowieka jako istotę, którą współtworzą dwie skrajności – Bóg i diabeł. Idąc tym tropem, badacz omawia zależności między kreacją a destrukcją w dziele literackim, koncentrując się na istocie ironii. Słowacki prowadzący grę z czytelnikiem też łączy sprzeczności, wykorzystuje motyw tworzenia i unicestwienia na kilku płaszczyznach: burzy ramy gatunkowe tekstu, przetwarza motywy, toposy, kreuje bohatera, którego konstytuują antytetyczne pierwiastki.

⁴⁵⁸ Dualny obraz biblijnego raju zobrazowany został w Rdz 1–3. Z jednej strony raj jest miejscem pięknym, idealnym, przestrzenią, w której człowiek ma wszystko, z drugiej zaś – skażonym (grzech pierwszych ludzi). Por. K. Kościelniak, *Zło osobowe w Biblii. Egzegetyczne, historyczne, religioznawcze i kulturowe aspekty demonologii biblijnej*, Kraków 2002, s. 67–74; A. Swiderkówna, dz. cyt., s. 64–84.

⁴⁵⁹ Natura romantyczna jest strukturą niejednorodną, złożoną, skupiającą sprzeczności: z jednej strony to twór uporządkowany, wiecznie się odradzający, z drugiej – tragiczny, groźny, naznaczony śmiercią; to żywy i znaczący element świata, współodczuwający cierpienia postaci, stwarzający nastrój. Jest przewrotna, nieco

III.7.2. Obraz ogrodu

Goplana – „królowa fali” (*B*, s. 38), ale i całej natury – stwarza architektoniczny krajobraz nadgoplański, przypominający ogród ze względu na urozmaicony kwiatowy kobierzec: niezapominajki, bławatki, lilie, fiołki, nagietki, margerytki, róże i całe „wojska kwiatów” (*B*, s. 42). Flora partycypuje w kreowaniu wyimaginowanej przecież przestrzeni, co i rusz się zmieniającej, przetwarzanej: raz pięknej, sielankowej, innym razem – groźnej, krwawej. Ten idylliczny obraz niweczy jednak ciąg zbrodniczych wydarzeń i sama kreacja Goplany, mającej uosabiać „naturę, jej rokokowe piękno (...) i wrodzony jej porządek etyczny”⁴⁶⁰. Tymczasem „czarowna” (*B*, s. 26) pani jeziora ulega namiętności do pijanicy Grabca, zakochuje się w rubasznym człowieku z gminu, którego chce zatrzymać przy sobie, wykorzystując do tego ponadnaturalne predyspozycje. Popelnia przy tym cały wachlarz błędów: każe usidlić serce Kirkora i choć jest zainteresowana Grabkiem, to zapomina doprecyzować, w kim „pan czterowieżowy” ma się zakochać. Przemienia ukochanego w „króla dzwonkowego”, przyczyniając się do jego śmierci. Ostatecznie odlatuje, ukarana przez Boga:

Poplątałam ludzkie czyny
Tak, że Bogu mścicielowi
Trzeba wziąć grom i upuścić
Na ludzkie dzieła i winy.
[...]
Puszczajcie biedną wygnaną,
Kiedyś wam o mnie zaśpiewa
Piosenkę obca ptaszyna
Usiadłszy na gałązce płaczącego drzewa.

Bądźcie zdrowi! moja wina,
Że wygnana w północ lecę.

(*B*, s. 193)

Na domiar złego Goplana ma na swoich usługach nie tylko aniołki (a. V, w. 23), ale również sylfy (a. I, w. 565) i diabliki (a. III, w. 521). Raz liczy na Boską pomoc w swoich zabiegach kreacyjnych, innym razem – na diabelskie wsparcie. Cała jest jedną wielką sprzecznością wygnaną z raju. Jako uosobienie natury powinna dbać o harmonię, ład, winna się przyczyniać do ukonstytuowania porządku Bożego, wszak „dla romantyka świat był światem bożym, natura – naturą bożego świata”⁴⁶¹.

chimeryczna, stąd bierze się ambiwalentna postawa człowieka względem jej uroków. Por. M. Janion, *Kuźnia natury*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Seria II, Wrocław 1974.

⁴⁶⁰ M. Inglot, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. LXI.

⁴⁶¹ J. Trznadel, *Próżnia i ogród*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Seria III, Wrocław 1974, s. 330.

Diametralnie różnie ów ogród nadgoplański (*nota bene*, biblijny Eden też został usytuowany nad wodą, natchniony autor wymienia nazwy czterech rzek: Pizzon, Gichon, Chiddekel, Perat) postrzegają Chochlik i Skierka. Inaczej też oceniają swoją rusalkę. Według Skierki jest „królową”, piękną, eteryczną istotą, która angażuje wszystkie jego zmysły. Chochlik natomiast nazywa ją „jędzą”, „wiedźmą” zobowiązującą go do ciężkiej pracy. Skierka upaja się wonią, jaką roztacza nad jeziorem wyłaniająca się zeń Goplana, ulega jej czarowi, magii, pięknu:

Wytryska z wody Goplana;
Jak powiewny liść ajeru,
Lekko wiatrem kołysana;
Jak łabędź, kiedy rozwinie
Uśnieszony żagiel steru,
Kołysze się – waha – płynie.
I patrz! patrz! lekka i gibka,
Skoczyła z wody jak rybka,
Na niezabudek warkoczu
Wiesza się za białe rączki,
A stopą po fal przezroczu
Brylantowe iskry skrzesza.
Ach, czarowna!

(*B*, s. 25-26)

Goplanie towarzyszą jaskółki, które spoczywają na jej głowie, tworząc „wianek czarny jak hebany” (*B*, 26). Poeta gra w swojej baśniowej tragedii jaskółkowym rekwizytem. Przywołuje go w różnych konfiguracjach interpretacyjnych i symbolicznych. Słowo „jaskółka” pojawia się w tekście *Balladyny* kilkadziesiąt razy, Słowacki wkłada je w usta wielu bohaterów: Pustelnika, Kirkora, Wdowy, Skierki, Chochlika, Goplany.

Jaskółce przypisano wiele etykiet semantycznych – jest symbolem światła słonecznego, wczesnego ranka, wiosny, odrodzenia, zmartwychwstania, dobrej wróżby, pogody ducha, nadziei, pracowitości, pilności, miłości rodzicielskiej, płodności, szczęścia domowego, wolności, wędrówki i, przede wszystkim, zwiastunem, zapowiedzią czegoś⁴⁶².

Bohaterowie dramatu poety z Krzemieńca mówią o jaskółkach, wpisując się w dwoiście strukturę świata przedstawionego. Za każdym razem, niezależnie od tego, czy reprezentują świat fantastyczny czy realistyczny, odsyłają do tego samego desygnatu – zapowiedzi, drogowskazu:

Pustelnik:

Niechaj ci pierwsza jaskółka pokaże
Pod jaką belką gniazdo ulepiła

Kirkor:

⁴⁶² Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 119–121. Ciekawą analizę symboliki ptaków przedstawiła D. Kulczycka w swojej książce: „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*”: o symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego, Zielona Góra 2004.

Prowadź jaskółko (B, s. 19)
Chochlik:
 (...) Zwoływać jaskółki
 I uczyć budownictwa (B, s. 25)
Skierka:
 Czarne jaskółki biją w jezioro
 Tak, że się całe zwierciadło plami
 W tysiące krążków? (B, s. 24)
 [podkr. – E. Ś.]

Jaskółka „wypuszczona” przez Pustelnika ma doprowadzić Kirkora do ubogiej chaty Wdowy i wskazać mu żonę. Ten, nie przypuszczając nawet, jak wielki dramat zapowiada tor jaskółczy, stwierdza: „Prowadź, jaskółko!” (B, s. 19). Jaskółcze ruchy, o których wspominają postacie fantastyczne, odsyłają do wiosennych konotacji odrodzenia natury. Jeszcze w innym polu asocjacyjnym funkcjonują wspomniane ptaki w wypowiedzi Wdowy, która, rozżalona, konkluduje:

Ptaszki jaskółki nim pójda za morze,
 Stare, zgrzybiałe, biedne matki – duszą.
 Tak, tak, tak... ludzie prawdę mówić muszą.
 Żebrząc po świecie, piosenkę ułożę;
 Groszową piosenkę o jaskółkach czarnych,
 Co duszą matki – proszę! (B, s. 180-181)

Kwiaty, postacie fantastyczne, jaskółka – alegoria wiosny wpisują się w topos ogrodu odsyłającego do pozytywnych obszarów asocjacyjnych. Inaczej jest jednak w dziele romantycznego twórcy, poszukującego prawdy o uniwersum i człowieku, odsłaniającego tragizm bytu ludzkiego, wskazującego na ścieranie się w przestrzeni – zdawałoby się – ujarzmionej, uporządkowanej, wyselekcjonowanej i ogrodzonej⁴⁶³ sprzecznych pierwiastków.

III.7.3. Obraz lasu

Obraz rajy, oprócz wymaginowanego ogrodu zamieszkiwanego przez postacie fantastyczne, współtworzy las, w którym stoi chatka Pustelnika. Nieopodal znajdują się chatka matki Aliny, pole, aleja, most. To przestrzeń bohaterów realistycznych, egzystujących w świecie natury, która – mimo sielankowych kształtów – odbiega od ideału. Przecież las w *Balladynie* ma tragiczny wymiar, jest miejscem śmierci. Umiera w nim Alina, zamordowana przez burzycielkę moralnego ładu. Mimowolnym świadkiem zbrodni staje się Grabiec przemieniony w wierzbę. Goplana i Skierka – leśne duchy oraz Filon widzą na-

⁴⁶³ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 283.

rzędzie mordu, „rdzawe żelazo” (B, s. 79). Pasterz, „jako jedyny pozostały przy życiu świadek zbrodni, staje się w finale dramatu obrońcą i mścicielem niewinnej ofiary, głosem kolektywnego sumienia, który sprowadza karę”⁴⁶⁴. W lesie – wreszcie – podczas szalejącej burzy pojawia się uboga Wdowa oślepiąca przez „grom czerwony” (B, s. 180), w borze „na skrzypiącej gałęzi przed chatą” (B, s. 196) Goniec dostrzega powieszzonego Pustelnika i kraczącą wronę.

„Natura w *Balladynie rozpięta* jest między biegunami pozornej bukoliczności (akt I) a baśniową apokaliptyką ciemności w V akcie”⁴⁶⁵, zauważa Jarosław Ławski. A pomiędzy aktami osadzony zostaje obraz rajy podwójnie eksplorowanego, poddanego ironicznej chłości. Bukoliczność rozbrzmiewa paletą barw – zielonych, żółtych, fioletowych, białych, niebieskich, szafirowych, brązowych, o wyraźnie pozytywnych konotacjach, symfonią dźwięków, wonią zapachów i kubków smakowych. Apokaliptyczną krainę opisują kontrastowe kolory (czern–czerwień), ewokujące eschatologiczne skojarzenia. Przestrzeń rajy, jak w biblijnym Edenie, spazmatycznie się kurczy w swej sielankowości wraz z moralnym upadkiem ludzi wybierających pożydlivość.

Raj w *Balladynie*, stylizowany na ten biblijny, skupia w ironicznej soczewce sprzeczności: dobro – zło, ład – chaos, harmonia – dysharmonia. Jest wreszcie konstrukcją izotopową, łączącą kod tragiczny z ironicznym⁴⁶⁶.

Juliusz Słowacki bierze w ironiczny nawias toposy, symbole, stylizacje, aluzje, rekwizyty, emblematy. Bawi się nimi, przetwarza je, tworzy i unicestwia, maluje słowem poetyckim, a następnie – jednym muśnięciem pióra – niweluje, odwraca, modyfikuje, wykpiwa.

W całej zresztą twórczości poety można dostrzec artystyczną predylekcję do posługiwania się cudzym symbolem czy obrazem, wyrażanym *explicite* bądź *implicite*. Intertekstualne gry z autorami różnych epok, różnorodnych estetyk i tradycji obrazują cechę typowo romantyczną – poczucie wyższości artysty stwarzającego dzieło, twórcy przekonanego o swoich niezwykłych predyspozycjach kreacyjnych, prymat poety-ironisty. Autor *Balladyny* w *Epilogu* drwi przeciw z ocen krytyków maści wszelakiej:

Ten, co w laurach chodzi,
Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,

⁴⁶⁴ M. Inglot, dz. cyt., s. LII.

⁴⁶⁵ J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 387.

⁴⁶⁶ Por. W. Szturc, *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, dz. cyt., s. 247: „Mnogość kontekstów biograficznych i literackich (tekstowych) sprawia, że kompozycja tego dramatu zyskuje cechy tak zwanej konstrukcji izotopowej: akcja ma sens ze względu na mnogie punkty widzenia, na różne sposoby działania każdego bohatera z osobna”.

Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,
Piorun weń nie uderzył.

(B, s. 231)

Wawel, wykreowany na historyka-kronikarza, dyskutuje z Publicznością o istocie sztuki i jej twórcy-autorze, stwarzając przy tym ironiczny dystans.

III.7.4. Motyw kuszenia

Twórca *Balladyny*, przedstawiając pozornie idylliczną przestrzeń, świadomie gra toposem genezyjskim. Wprowadza do swojego tekstu również scenę kuszenia, prezentując ją w dwóch odsłonach, wyraźnie odsyłających do biblijnych realiów. Już w pierwszej scenie aktu I Pustelnik w rozmowie z Kirkorem przywołuje sposób pojawienia się biblijnej Ewy na ziemi⁴⁶⁷, udzielając „panu czterowieżowemu” niezbyt fortunnej rady:

Tylu ludzi biegło
Z pierścieniem ślubnym za marą wielkości,
A prawie wszyscy wzięli kość niezgody
Zamiast straconej z żebra swego kości.
Postąp inaczej – ty szlachetny, młody;
Niechaj ci pierwsza jaskółka pokaże,
Pod jaką belką gniazdo ulepiła.

(B, s. 18-19)

Ewa-Balladyna zostaje ostatecznie żoną Adama-Kirkora⁴⁶⁸. Zanim jednak do tego dojdzie, będzie poddana podwójnej próbie: raz obsadzona w roli kusicielki, innym razem – kuszona, potwierdzi funkcjonowanie wszechobecnego w utworze żywiołu ironii. Balladyna wabiąca szlachetnego pana (a. I, sc. 3) stosuje różne sztuczki, by go uwieść. Świadoma siły swojej kobiecości gra nią, nie rezygnując również z kokieterii. Wie, że rywalizując z siostrą o względy szlachcica, musi przedstawić siebie jako kobietę tajemniczą, godną męskiego zainteresowania. Balladyna nie rezygnuje też z manipulacji werbalnej. Zapytana przez Kirkora o to, czy go kocha, odpowiada:

Ach! ja ci nie powiem:
„Nie”... ale śmiem wymówić: Tak, panie” –
Może ty zgadniesz, choć będę milczała;
Zgadnij, rycerzu.

(B, s. 51)

Starsza córka Wdowy, w przeciwieństwie do Aliny, wykreowanej na *typ donna angelicata*, zapewnia go o swoim oddaniu. Próbuje oddziaływać na jego wyobraźnię, chce poruszyć jego zmysły:

⁴⁶⁷ „Wtedy to Pan sprawił, że mężczyzna pogrążył się w głębokim śnie, i gdy spał, wyjął jedno z jego żeber, a miejsce to zapelił ciałem. Po czym Pan Bóg z żebra, które wyjął z mężczyzny, zbudował niewiastę (Rdz 2,21–22a); w *Balladynie*: „Zamiast straconej z żebra swego kości” (B, s. 18).

⁴⁶⁸ Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 354–356.

O panie! jeśli w zamku są czeluście,
Z czeluści ogień bucha, a ty każesz
Wskoczyć – to wskoczę. Jeśli na odpuście
Książd nie rozgrzeszy, to wezmę na siebie
Śmiertelne grzechy, którymi się zmażesz.
Jeśli dzida będzie mierzyć w ciebie,
Stanę przed tobą i za ciebie zginę... (B, s. 52)

Siostra Aliny podaje Kirkorowi jabłko⁴⁶⁹, po które on sięgnie, ale nie wskutek dokonanego przez siebie wyboru. Choć szlachetny to jednak bardzo nijaki, naiwny, papierowy Kirkor posłucha „wybornej rady” (B, 52) Wdowy (*nota bene* to już kolejna rada, która przybliży bohatera do nieszczęścia):

Oto niech rankiem idą w las dziewczyny,
A każda weźmie dzbanek z czarnej gliny;
I niechaj malin szukają po lesie:
A która pierwsza dzban pełny przyniesie
Świeżych malinek, tę weźmiesz za żonę. (B, s. 55)

Juliusz Słowacki, przetwarzający motywy biblijne, odwróci role i w akcie III scenie trzeciej ukaże, jak Kirkor wystawi żonę na próbę. Za namową Pustelnika odsyła do zamku „zapieczętowaną skrzynię” (B, s. 121) z zakazem jej otwierania. Obaj chcą sprawdzić, czy Balladyna jest „wolna od wad matki Ewy” (B, s. 121). Druga odsłona sceny kuszenia obrazuje zmagania kochanki Kostryna z własnym sumieniem oraz pokusą awansu społecznego, uwolnienia się poprzez małżeństwo od rustykalnej przestrzeni, ciężkiej pracy w polu oraz nudnej matki i siostry. Bohaterka, niczym biblijna Ewa, jest kuszona przez węża-szatana ukrytego w ogrodzie-malinach.

Dopuszcza się ostatecznie „zbrodni archetypicznej”⁴⁷⁰, mordując Alinę, przypomina biblijnego Kaina, który nie oszczędza rodzzonego brata. Poeta, przetwarzający motywy biblijne, podporządkowujący je naczelnej zasadzie konstrukcyjnej utworu, ironii, przedstawia też wyraźne paralele pomiędzy tekstami. Abel, podobnie jak Alina, jest uosobieniem dobra, czystości, posłuszeństwa i oddania, natomiast Kain i Balladyna funkcjonują w dziełach jako ich przeciwieństwa. Balladyną i Kainem kieruje zazdrość – kobieta jest zazdrosna o świetlaną przyszłość siostry, natomiast syn Adama i Ewy o przychylność Jahwe. Oboje łamią Boskie prawo, a morderstwa popełniają na łonie natury (las–pole). I Balladyna, i Kain kłamią: żona Kirkora mówi, że Alina uciekła z „jakimś obdartym młokosem” (B, s. 91). Kain, zapytany przez Boga o to, gdzie jest Abel, odpowiada: „Nie wiem.

⁴⁶⁹ W biblijnym przedstawieniu raju nie ma mowy o jabłku ani jabłoni. Jabłko, będące częścią wyobrażeń o raju, przedostało się najprawdopodobniej do naszej psychiki pod wpływem sztuki. Por. A. Świderkówna, dz. cyt., s. 81.

⁴⁷⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 355.

Czyż jestem stróżem mego brata?” (Rdz 4,9). Oboje też naznaczeni są piętnem zbrodniarza, oboje opuszczają dotychczasowe miejsce pobytu. Kain „zamieszkał w kraju Nod, na wschód od Edenu”(Rdz 4,16). Balladyna zrywa „z plebejską przeszłością, z naturą i jej naiwnym światopoglądem”⁴⁷¹, przeprowadza się do zamku Kirkora.

III.7.5. Motyw upadku

Upadek biblijnego bohatera nie pociąga jednak za sobą tylu reperkusji co w przypadku tytułowej postaci dramatu Słowackiego. Balladyna, zniewolona przez własną ambicję i żądzę władzy, wejdzie na drogę – równię pochyłą, prowadzącą ją do klęski egzystencjalnej. I paradoksalnie w momencie, kiedy osiąga cel, upragniony tron, musi zapłacić najwyższą cenę za swe zbrodnie. Starsza córka Wdowy skrzętnie ukrywa w zanadru swojej duszy morderstwo, którego dopuściła się na siostrze. Syn wisielca, Kostryn, dowiaduje się prawdy o czarnym sercu kochanki dzięki temu, że „za pustelnika celą, za drzewami ukryty” (*B*, s. 144) słyszał „tajemniczą spowiedź” (*B*, s. 144) bohaterki dramatu. Alter ego żony Kirkora bierze też na siebie połowę strachu, tajemnic i rozpaczy Balladyny, by wspierać ją mężnie w trudnym życiowym boju. Bohaterka tragedii wspólnie z Kostrynem usuwać będzie kolejne przeszkody z drogi prowadzącej do zaszczytów, splendorów i władzy, dlatego mordują Gralona, Grabca, Pustelnika i Kirkora, udowodnią, że przyświeca im ten sam cel: tron. Niemalże jednocześnie siostra Aliny i jej sobowtór udadzą się na wieżę, w której spoczywa niczego niepodejrzewający Grabek, król dzwonekowy. Balladyna pozbawi dawnego kochanka życia, a Kostryn zniesie z wieży koronę. Prowadząc działania zmierzające ku przybliżeniu wizji przyszłości, potwierdzą braterstwo swoich dusz:

Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka, aż w tobie przeminie
Ta myśl... W powietrzu ją czuć... o! Kostrynie,
Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
Głośno, jak moje bije, gdy zarzynam. (*B*, s. 188)

„Piętno uchroni Kaina przed śmiercią, narodzi go do spełnienia się w kondycji upadłego człowieka”⁴⁷². Znamię zbrodniarki odbierze Balladynie spokój wewnętrzny, pewność siebie, wyzwoli w niej lęk, nad którym nie zdoła zapanować. Sprawí, że bohaterka po równi pochyłej zmierzać będzie na samo dno moralne.

⁴⁷¹ J. Ławski, dz. cyt., s. 354.

⁴⁷² Tamże, s. 356.

Balladyna doznaje konwulsyjnego bólu i związanego z nim lęku, cierpi więc cała jej osoba, zarówno ciało, jak i dusza. Kochanka Kostryna „słyszy głosy płaczące” (*B*, s. 166), swoje „trwożne” (*B*, s. 145) myśli, doświadcza też wyrzutów sumienia, choć nie są one tak intensywne, jak strach przed karą. Nie ulega jednak wątpliwości, że jej dusza lęka się: „(...) – Rankiem głos sumnienia nudzi, / Nad wieczorem dręczy i przeraża, / A nocą ze snu okropnego budzi...” (*B*, s. 106), „Ta rana ciebie piekielnym zarzewiem / Pali... ha?...” (*B*, s. 128).

Kondycję egzystencjalną bohaterki wyznacza płaszczyzna lęku, na który skazała siebie, dokonując zbrodni na Alinie, później Grabcu, Gralonie, Kostrynie. Żona Kirkora lęka się o samą siebie, o swój byt, los, dlatego morduje. Agresja, której ulega Balladyna, jest swoistym antidotum na lęk. „W agresji bowiem człowiek wychodzi z lękowej pozycji zaszczucia i maksymalnego skurczenia się własnej czasoprzestrzeni, ze wściekłością i rozpaczą uderza w świat otaczający. Zniszczenie jakiegoś fragmentu tego świata przynosi mu ulgę i poczucie, że jest zwycięzcą, że nie tylko klęska jest jego przeznaczeniem”⁴⁷³.

Motyw biblijnego upadku Adama i Ewy, przenicowany w romantycznej tragedii Słowackiego, odsyła do świata imaginacji poety, do jego niczym nieograniczonego królestwa wyobraźni. Zabiegi stylistyczne, aluzje literackie, topoty, las rajskich motywów włączone w nadgoplańską rzeczywistość są jak owoce, „które wydają drzewa ręką ludzi szczepione” (*B*, s. 3), ręką genialnego artysty biorącego w ironiczny nawias całą arkadyjską przestrzeń.

III.7. 6. Motyw wygnania

Balladyna-Ewa-Kain odżegnuje się od przeszłości, choć obecność matki w zamku ciągle o niej przypomina. Spalenie chaty miało raz na zawsze oddzielić przeszłość od teraźniejszości i utworzyć bohaterce drogę ku szczęściu, spełnieniu. Tymczasem „natura zbrodnią pogwałcona” (*B*, s. 85), mści się, nie pozwala Balladynie „używać... pańskich uczyć się uśmiechów / I być jak ludzie, którym spadło z nieba / Ogromne szczęście...” (*B*, s. 105-106).

Bohaterka, wyrzuciwszy siebie poza nawias etyczny, egzystuje w ciemnej przestrzeni, która wyzwala w niej nieujarzmione niczym siły, niespożyte pokłady energii i mocy wewnętrznej, popychające do działania, do przekraczania zakreślonych granic. Matkę wy-

⁴⁷³ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 292.

rzuca z zamku nocą, Grabka morduje w ciemnościach, wokół siebie dostrzega „ciemne powietrze” (B, s. 184), słyszy „echa grobowych rozwalin” (B, s. 172) i boi się dnia, światłości:

Jak to? już dzień? Boże!
Jak biała światłość...

(B, s. 189)

Piętno zbrodniarza odbiera jej spokój wewnętrzny, „czarna wstążka” utrudnia egzystencję, życie zgodnie z zasadą „jakby nie było Boga” (B, 76), nie jest możliwe. W rezultacie Balladyna nieświadomie inicjuje działania tragicznej heteroteli, niszczącej jej plany⁴⁷⁴, skazuje siebie na wygnanie z raju. Bohaterka „podeptawszy (...) prawo, sama je wkrótce uosobi, a osiągnąwszy władzę – obróci ją przeciwko sobie. Ustanowiwszy zaś granicę między przeszłością a przyszłością, dojrzeje do uznania swojej winy i stanie w obliczu kary”⁴⁷⁵.

Adam i Ewa wygnani z raju zdobywają nową, niezwykle pragmatyczną wiedzę o człowieku, jego ograniczeniach, słabościach, pysze i lęku. Balladyna – wygnana z raju moralnego – żyje w permanentnym strachu aż do sprawiedliwego wyroku, który feruje na siebie, kończąc tym samym konwulsyjną egzystencję.

III.7.7. Motywy nowotestamentowe

W *Balladynie* występuje też wiele odniesień nowotestamentowych. Ewangeliczne rekwizyty i emblematy, apokaliptyczne ciemności, męczeńska odsłona kresu życia Matki-Wdowy to kolejny przykład stylizacji biblijnej wpisanej w dzieło Juliusza Słowackiego, zwłaszcza w V akt dramatu. Poeta zestawia ze sobą dwie Golgoty, Chrystusową i matczyną, poprzedzając je scenami sądu. Jezus, zdradzony przez Judasza, zostaje pojmany i przyprowadzony najpierw przed oblicze arcykapłanów oraz całego Sanhedrynu, potem Piłata; matka Aliny staje przed tronem, na którym zasiada królowa – Balladyna. I stara matka, i Jezus niewiele mówią, zwłaszcza wtedy, gdy pytania dotyczą spraw fundamentalnych. Oboje milczą, by ocalić ład moralny, wyższy porządek. W *Ewangeliach* czytamy: „Nic nie odpowiadasz na to, co oni zeznają przeciwko tobie? Lecz Jezus milczał” (Mt 26,63) i „On jednak nie odpowiedział mu na żadne pytanie, tak że namiestnik bardzo się zdziwił” (Mt 27,14), a w *Balladynie*:

⁴⁷⁴ Por. K. Ziemińska, dz. cyt., s. 458.

⁴⁷⁵ K. Ziemińska, dz. cyt., s. 458.

I nic nie wydała?
Umarła cicho...

(B, s. 227)

Chrystus, skazany przez Piłata na śmierć, dźwiga krzyż samotności, poniżenia, upokorzenia, odrzucenia przez najbliższych (Piotr trzykrotnie zapiera się swego Mistrza), Wdowa wypędzona z zamku przez córkę, która mówi: „Ja ciebie nie znam...” (B, s. 160), umiera w męczarniach: „Już zdjęta z żelaznego drąga” (B, s. 226).

Drzewo hańby, na którym kona Chrystus, stanowi zapowiedź nowego życia w Zmartwychwstałym; śmierć hieratycznej kobiety, ukazywanej jako *mater dolorosa*, obwieszcza tryumf miłości nad nienawiścią, ludzkiej wielkości nad ludzką małością, dobra nad złem. Otwiera na przestrzeń prawdy, sprawiedliwości, ocala porządek moralny, tę „spoistość” Boskiej rzeczywistości.

Obraz agonii matki Balladyny odsyła zarówno do ewangelicznych, jak i apokaliptycznych asocjacji. Słowacki porównuje przecież tortury, jakim zostaje poddana kobieta, do tych Chrystusowych, mówiąc jednocześnie o przeraźliwym dźwięku trąb oraz zapadającej ciemności:

Jak ją kat położył
Na tortur kleszczach, to oczy zawarła;
A patrząc na nią, kto by się pobożył,
Że to kościany Chrystus był bez ducha.
Każda kosteczka wywiędła i sucha
Przez rozciągniętą skórę wyglądała
Prosząc o litość...

(B, s. 227)

Słowacki apokaliptyzując finał dramatu, po raz kolejny prowokuje odbiorcę do poetyckiej refleksji oraz intelektualnej gry.

Poeta gestem ironisty ogarnia świat przedstawiony *Balladyny*, niweluje „rusztowanie” tradycyjnych dramatów, bawi się tragiczno-komiczną strukturą ludzkiego świata, miesza różne porządki motywacyjne, narusza społeczne przekonania, estetyczne *decorum* i konwencje literackie, gra toposami biblijnymi.

Tę ironiczną zabawę autor dramatu zapowiada już w liście dedykacyjnym, konsekwentnie realizuje w pięciu aktach i domyka w *Epilogu*. Wirtuoz słowa, architekt struktury eklektycznej podejmuje grę ze światem, z motywami, aluzjami, a nawet z samym Bogiem, któremu – we własnym mniemaniu – dorównuje na płaszczyźnie kompetencji kreacyjnych. Autor *Balladyny* tworzy widowisko w myśl założeń ironii romantycznej, rozumianej jako: sposób tworzenia, postawa twórcy, wyraz filozofii twórczości⁴⁷⁶. Do swego przedstawienia zaprasza aktorów z biblijnej sceny: Adama, Ewę, Abła, Kaina, węża, by zmierzyć się

⁴⁷⁶ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt.

z tajemnicą Boskiego planu, ukazać dychotomiczną kondycję człowieka, obnażyć niedoskonałości świata, wreszcie – by zdemaskować fikcyjny charakter kreowanego literackiego świata.

ROZDZIAŁ IV. WIELOGATUNKOWA FORMA

BALLADYNY

„(...) *Balladyna* jako dramat romantyczny jest i tragedią, i komedią, i baśnią, i przewrotną grą w Szekspira, ale zarazem okazuje się w swej dramatycznej strukturze czymś wykraczającym poza gatunki, w ramach których ujmowali ją Janion i Weintraub”¹. A wachlarz gatunków wymienionych przez Halinę Krukowską można przecież uzupełnić o balladę, epopeję, tragedię ironiczną, dramat historiozoficzny, bajkę, ludową przypowieść, burleskę, tragikomedję, a także antyballadę czy antybaśń². Jednak ta teoretycznoliteracka zabawa w genologiczną multiplikację nie prowadzi bynajmniej do finalnego i definitywnego rozstrzygnięcia, bowiem *Balladyna* wymyka się jednoznaczному przyporządkowaniu gatunkowemu³.

IV.1. Romantyczna arabeska

Dzieło Słowackiego jest przede wszystkim formą dramatyczną negującą sztywne podziały genologiczne, ale afirmującą pojęcie ciągłości strukturalnej. Według Ireneusza Opackiego, ciągłość strukturalna „jest dla genologii pojęciem centralnym, ono tworzy zręby systemu, od niego zależy postać tego systemu. Ciągłość strukturalna w sensie utrzymania cech stałych prowadzi do systemu opartego na rozróżnianiu tych cech. Ciągłość w sensie stopniowej, ale zmieniającej postać gatunku ewolucji prowadzi do systemu opartego nie na wyróżnikach stałych cech strukturalnych gatunku, lecz na historycznej ciągłości

¹ H. Krukowska, „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”*, dz. cyt., s. 155.

² Por. A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja” studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 229-230: „Była *Balladyna* kwalifikowana jako baśń dramatyczna, ale i anty-baśń zarazem, widziano w niej udramatyzowaną epopeję, lecz sam poeta sugerował, iż to raczej nowożytna epopeja Ariosta, pełna dystansu do antycznego wzorca stanowi właściwy kontekst jego dzieła. Twierdzono wreszcie, że jest *Balladyna* dramatem historyczno-politycznym, ale jakże łatwo dla takiej wykładni znaleźć kontrapunkt w postaci ostentacyjnej literackości przedstawionego w dziele świata”.

³ F. Schlegel w *Liście o powieści* także kwestionuje sztywne podziały gatunkowe: „A potem zapomniała Pani o swoim zdaniu lub zeń zrezygnowała i zechciała twierdzić, że wszystkie te podziały do niczego nie prowadzą, że istnieje tylko jedna poezja i wszystko zależy wyłącznie od tego, czy coś jest piękne (...) – Pani wie, co ja myślę o klasyfikacjach, które są w obiegu” – zob. F. Schlegel, *List o powieści*, dz. cyt., s. 168. Por. C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1990, z. 2.

nurtu gatunkowego. Oba te ujęcia są całkowicie różne, bo oba wynikają z odmiennych, niemal przeciwnych sobie teorii dzieła literackiego”⁴.

Słowacki odrzucając założenia klasycystycznej normatywności genologicznej, określa *Balladynę* mianem tragedii w pięciu aktach, dając badaczom i krytykom literatury czy teatru asumpt do tworzenia tekstów, artykułów i rozpraw, których głównym celem staje się konfrontowanie założeń tragedii jako gatunku z kształtem artystycznym dzieła. Komparacja ta – w wielu przypadkach – prowadzi do nielogicznej konstatacji, ponieważ wywiezionej jedynie z „wyróżników stałych cech strukturalnych gatunku”⁵, jakoby *Balladyna* to nie tragedia, ale baśń, ballada czy po prostu dramat romantyczny⁶. W istocie swej dzieło Słowackiego jest „wielogatunkową syntezą”⁷ o skomplikowanej, złożonej formie, za pomocą której poeta podkreśla przede wszystkim znaczenie kwestii ontologicznych, na plan dalszy odsuwając zjawisko pojęciowości.

Autor *Beniowskiego*, jak sądzę, w imię hasła swobody twórczej i oryginalności dzieła artystycznego, wyzyskuje synkretyzm estetyczny oraz rodzajowo-gatunkowy⁸ do zilustrowania struktury świata i człowieka, którą dobrze oddawałaby metafora drzewa – sym-

⁴ I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 4, s. 357.

⁵ Tamże.

⁶ Wojciech Kalaga uważa, że każdy tekst literacki podlega „ontologicznemu przymusowi relacji do tego, co zastane: charakter tych relacji opisują zakorzenione w kulturze pojęcia decydujące o naszym postrzeganiu tożsamości przedmiotów i topografii świata, w szczególności zaś kategorie podobieństwa i różnicy, bliskości i oddalenia. Nieodwołalnie wpisany w układ relacji, nowy tekst jest jednocześnie afirmacją i alternacją tekstu już funkcjonującego, grą powtórzenia i różnicy, w którą równolegle wplata się Nietzscheańska gra poddania i wolności: megatekst lokalnej tradycji wciela się w rolę hegemonu dyktującego warunki i sposoby istnienia, tekst nowo powstały jest służą przetrwania: pokornym lub niepokornym, konwencjonalnym lub awangardowym. Wtrącony w przestrzeń kultury tekst określają trzy zasadnicze parametry: po pierwsze, podobieństwo do tekstów uprzednich, pozwalające wpisać się w ciągłość, po drugie, różnica określająca jego indywidualność oraz, po trzecie, napięcie między podobieństwem a różnicą, decydujące o usytuowaniu tekstu w uniwersum tekstowym” – W. Kalaga, *Genologia nomadyczna: gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4, s. 178.

⁷ Zapożyczam się u Henryka Markiewicza – zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 166. Por. A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 367: „Dramat był w dobie romantyzmu formą wyjątkowo podatną na wszelkiego typu synkretyzm gatunkowy. Uznawany przez romantyków za końcowe ogniwo, najdoskonalsze stadium w dziejach literatury miał scalić dokonania wsześniejszych epok, tym samym miał się stać syntezą rozwijających się w nich rodzajów literackich: liryki i epiki. Myśl o dramacie jako syntezie rodzajowej nie pozostawała jedynie teoretycznoliterackim postulatem romantycznej krytyki. Twórcy rzeczywiście wcielili tę myśl w życie i to w skali dalece wykraczającej poza granice krytycznoliterackich czy autointerpretacyjnych konceptualizacji problemu. Dlatego nie sposób dokonać opisu formy dramatu romantycznego nie uwzględniając takich zjawisk jak liryczność czy epickość dramatu. Zarówno bowiem gatunki liryczne, jaki i epickie, a także już typowo romantyczne gatunki mieszane (np. ballada, powieść poetycka, poemat dygresyjny itd.) współkształtują formę dramatu”.

⁸ Por. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., s. 166: „W okresie romantyzmu (...) następuje ostateczny rozkład dotychczasowego systemu. Zarówno praktyka twórcza, jak i manifesty programowe obalają istniejące reguły, burzą hierarchie gatunków, zrywają z ich czystością, kształtują utwory będące wielogatunkowymi syntezami, zacierają granice między rodzajami literackimi (epizacja dramatu, dramatyzacja eposu), a nawet między literaturą a innymi sferami twórczości duchowej”. Por. J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: *Dzieło, język tradycja*, Warszawa 1974, s. 31-32.

bolu życia – składającego się z trzech części: korzenia, pnia oraz korony. Ta pionowa forma morfologiczna wizualizując, przybliża jednocześnie istotę arabskiej konfiguracji *Balladyny*, czyli kunsztownie uporządkowanego zamętu i symetrię sprzeczności⁹.

Tak jak system korzeniowy rozrastający się pod ziemią przyczynia się do podtrzymania elementarnych czynności życiowych drzewostanu, tak w dramacie Słowackiego apolog i *Epilog* stanowią fundament i ramę całego utworu. Już w liście dedykowanym Zygmuntovi Krasieńskiemu poeta wyjaśnia, że *Balladyna* jest wielogatunkową strukturą dramatyczną, na którą składają się między innymi takie gatunki literackie, jak: baśń, ballada, legenda, poemat, komedia, tragedia. Natomiast niepodzielną władzę nad całą arabską formą sprawuje demiurg gloryfikujący poezję mówiącą „wszystkimi gatunkami”¹⁰.

O nadrzędnej roli poezji w apologu świadczą: motyw harfy, adresat listu – artysta słowa oraz skorelowana z nimi warstwa leksykalna, odsyłająca do procesu twórczego: „łamiące się fale”, „pieśni”, „śpiewał”, „śpiewak”, „najpiękniejszy rapsod”, „powiastka o falach i harfiarzu”, „poemat w rodzaju Ariosta”, „tworzę fantastyczną legendę”, „echo tego hymnu”, „podług praw boskich. W *Epilogu* zaś Słowacki eksponuje motyw pióra, mówi o gałązce laurowej i akcie kreacyjnym – o komponowaniu trenów.

Obie struktury podmiotowe, tworzące ramę kompozycyjną nadgoplańskiego dramatu, spaja figura artysty, który manifestuje swoją obecność w dziele, ujawnia w nim meandry procesu twórczego, podporządkowanego jedynej regule – niezależnej i niczym nieskrępowanej wyobraźni poety, unicestwiającej i demaskującej w *Epilogu* iluzję dramatyczną. Kreator myśli i słowa, zaszczepiając na gruncie symbolicznych korzeni drzewa, pod postacią synkretyzmu gatunkowego, „dziesięć tysięcy celów – i tyleż prawie narzędzi”¹¹, powołuje do istnienia nadgoplański świat zamknięty w pięciu aktach tragedii i dziewiętnastu scenach. Jego życiodajnym źródłem staje się nieprzewidywalna fantazja artysty, który w swoim polifonicznym i wieloznacznym tekście-drzewie konstruuje metaforyczny trzon dendrologiczny oraz ariostycznie spletaną koronę.

⁹ Schlegel w *Liście o powieści* tak właśnie nazywa arabską: „ten kunsztownie uporządkowany zamęt, ta podniecająca symetria sprzeczności, to cudowne, wieczne następstwo entuzjazmu i ironii” – F. Schlegel, *List o powieści*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, dz. cyt., s. 160-170. Arabeska jest formą łączącą wykluczające się pierwiastki tj. komizm, tragizm, powaga, groteska, fantastyka, baśniowość, ironia.

¹⁰ H. Krukowska, *Balladyna Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny...*, dz. cyt. s. 157. Badaczka w rozprawie podkreśla, że poezja, według Schlegla, obejmuje wszystkie gatunki. Jako wyższa kategoria, której celem jest duchowy ogląd świata, musi wznosić się „ponad określony gatunkowo punkt widzenia, zawsze jakoś prozaizujący i ograniczający potencję poznawczą poezji i swobodę twórcy” – tamże.

¹¹ *List do Zygmunta Krasieńskiego z 3-4 lipca 1843 r.*, dz. cyt., s. 11.

Akt pierwszy i drugi składają się na pień podtrzymujący wielogatunkową formę dramatyczną *Balladyny*. Jego rola jest fundamentalna, bowiem z jednej strony utrzymuje koronę, z drugiej przewodzi wodę. Metaforycznie rzecz ujmując, można powiedzieć, że Słowacki, tworząc ów wertykalnie ukierunkowany pień, zbudowany na tragicznych i niby-tragicznych fundamentach, szkicuje obraz uniwersum, w którym ścierają się pierwiastki tragiczne z komicznymi, tragiczne z groteskowymi, żart i błazenada, realne i idealne. Gra przeciwieństw potwierdza, iż „rzeczywistość rozgrywa się, tworzy w napięciu pomiędzy skrajnościami, które wzajemnie się określają i nawzajem warunkują własne istnienie”¹². I tak skonstruowana jest nadgoplańska tragedia Słowackiego, zwłaszcza jej dwa pierwsze akty ilustrujące pozorną sprzeczność: tragedia staje się, jak zapisuje poeta w liście do matki z 18 grudnia 1834 roku, „niby tragedią”.

Świat przedstawiony w dwóch pierwszych aktach, zgodnie ze Schleglowskim postulatem mówienia za pomocą przeciwieństw, ma charakter dysonansowy: las – woda, profanum – sacrum, dół – góra, powierzchnia – głębia, postacie realistyczne – postacie fantastyczne, *Balladyna* – *Alina*, tragizm – komizm w kreacji bohaterów, takich jak: *Kirkor*, *Pustelnik* czy *Filon*¹³. Poeta, konstruując stabilny, dwuaktowy trzon swojej tragedii, nie wyzyskuje jeszcze wszystkich form arabskich. Pozwala symbolicznemu pniowi przewodzić wodę do rozłożystej korony, rozbłyskującej różnorodnością estetyczno-gatunkową. Na tym etapie zadowala się melodią baśniowo-balladową, wzbogaconą o zapowiedź tragicznego dźwięku, bowiem przede wszystkim te struktury genologiczne wybrzmiewają w dwóch pierwszych aktach romantycznego tekstu. Arabską strategię Słowacki wykorzysta dopiero w kolejnych trzech aktach, które będą się mieniły genologicznymi odcieniami.

Leśno-jeziorny kompleks z dwiema chatami (*Pustelnika* i *Wdowy*), stanowiący tło dla wydarzeń rozgrywających się w dwóch pierwszych aktach, odsyła do malowniczej krainy ukształtowanej w duchu balladowym, o czym zresztą informował sam autor w liście do matki: „Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał,

¹² K. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, „Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2010, nr 3 (45), s. 96-97: „W Schleglowskim projekcie estetycznym celem twórczości artystycznej staje się takie przedstawienie, by przeciwieństwo: przedstawiający – to, co przedstawiane, przestało być nieprzewycięzalną przeszkodą, by zetknięcie członów tego przeciwieństwa dało dzieło będące organiczną, żywą całością. Nie dąży się tutaj do zniwelowania przeciwieństw, lecz właśnie do pokazania ich współdziałania. Takie myślenie o sztuce nieustannie przekłada się na pojmowanie tego, kim jest człowiek i jakie jest jego miejsce w świecie”.

¹³ Por. F. Schlegel, *Fragmety*, dz. cyt., s. 133: „Kto ma zmysł do nieskończoności i wie, co chce z nim zrobić, ten widzi w niej wytwór wiecznie rozdzielających i miesających się sił, o swoich ideałach myśli przynajmniej chemicznie, a gdy wyraża się zdecydowanie, to mówi samymi sprzecznościami”.

przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy”¹⁴. Natomiast w innej epistole, również adresowanej do Salomei z Januszeńskich Słowackiej, akcentuje, że nadgoplańska tragedia to utwór, który „bawi jak baśń, a zarazem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy”¹⁵.

Kształt *Balladyny* oraz liczne epistolarne wyjaśnienia poety potwierdzają, że Słowacki zabiera głos w sprawach teorii gatunków, że zajmuje stanowisko wobec zastanej tradycji literackiej, zastanych konwencji estetycznych i tekstów już istniejących, czyniąc swoją „baśń-balladę-tragedię” swoistą metawypowiedzią teoretyczną w zakresie genologii: „Wtrącony w przestrzeń kultury tekst określają trzy zasadnicze parametry: po pierwsze, podobieństwo do tekstów uprzednich, pozwalające wpisać się w ciągłość, po drugie, różnica określająca jego indywidualność oraz, po trzecie, napięcie między podobieństwem a różnicą, decydujące o usytuowaniu tekstu w uniwersum tekstowym (...). Tekst nie może wymknąć się grze: bez powtórzenia utraciłby komunikatywność, bez różnicy byłby jedynie plagiatem”¹⁶.

Słowacki, poprzez prowokacyjnie brzmiący podtytuł „tragedia w pięciu aktach”, odsyła do pojęcia ciągłości strukturalnej, sugerując konieczność podjęcia dyskursu na płaszczyźnie genologicznej¹⁷. Pierwsze dwa akty dzieła, eksponujące pierwiastki tragiczno-komiczne, czyli niby-tragiczne i demonstrujące baśniowo-balladowy wymiar utworu, określają jego podstawową cechę dystynktywną, budując jednocześnie napięcie między podobieństwem i *differentia specifica*. Poeta nie chce przecież sankcjonować stałych cech gatunkowych tragedii, czego zupełnie nie pojmuje Stanisław Ropelewski¹⁸, ale podkreśla znaczenie historycznej ciągłości nurtu gatunkowego, który ewoluuje i podlega metamorfom determinowanym przez różne czynniki¹⁹. I *Balladyna* jest taką właśnie genologiczną

¹⁴ List do matki z 18 grudnia 1834 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 273.

¹⁵ List do matki z lutego 1845 r., tamże, s. 80.

¹⁶ W. Kalaga, *Genologia nomadyczna...*, dz. cyt., s. 178.

¹⁷ Według Brigitte Schultze, określenie gatunkowe „tragedia” zapowiada aktualizację innego wymiaru tematu „król na jeden dzień”. Innego niż u Baryki we wczesnobarokowej komedii *Z chłopca król* czy w rokokowej komedii *Król w kraju rozkoszy* Franciszka Zabłockiego, czy też w dramacie *Kłopoty panów* Franciszka Bohomolca. Różnica polega na tym, że Słowacki swoją *Balladyną* potwierdza wielowarstwowość tradycji tematu i wskazuje na potężny ładunek fantastyki i ironii, obracając jednocześnie komizm w tragizm – zob. B. Schultze, „*Z chłopca król*”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, dz. cyt., s. 241-244.

¹⁸ Zob. S. Ropelewski, dz. cyt., s. 83: „Nie jest to tragedia grecka ani szekspirowska, a ni z tych wyrodzona niemiecka: w całej książce (wyjawszy przedmowy) nie widać nawet życzenia ze strony poety, aby to była tragedia polska; powiedzielibyśmy, że jest arabską, ale jak się z tak awanturniczej definicji wytłumaczyć? Czy arabska co do form? W literaturze arabskiej nie ma nic podobnego do dramatu; czy arabska co do ducha? Tegośmy nie dostrzegli; a potem, dobrze powiedzieć dla pocieszenia autora, byłoby to jedną śmiesznością więcej w poemacie, napisanym, aby przedhistoryczne dzieje Polski rozjaśnić. *Balladyna* jest tragedia, jakiej drugiej nie ma, nie było i nie będzie”.

¹⁹ Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 164: „W gatunku zachowują się wciąż żywotne elementy archaiki. (...) Gatunek zawsze pozostaje tenże, a nie taki

egzemplifikacją, w której Słowacki podporządkowuje wielogatunkową formę dramatu zagadnieniom ontologicznym. One z kolei nabierają wyrazistości w połączeniu z niejednorodną i skomplikowaną strukturą utworu.

W ten sposób romantyczny poeta opisuje w swojej tragedii nadgoplańskie uniwersum, które – jak w soczewce – skupia kształt rzeczywistego kosmosu, ugruntowanego również na grze nieskończoności ze skończonością, bowiem „człowiek jest częścią rzeczywistości, która wciąż tworzy się w zmienności przeciwieństw, ponadto jest istotą, która sobie ową wieczną zmienność uświadamia i potrafi ją świadomie współtworzyć, czerpiąc z własnych sił, umiejętności, doświadczeń oraz ze śladów nieskończoności, jakie nosi w sobie”²⁰, co oddaje symbolika drzewa, skupiającego w swoich trzech elementach swoiste *tragelaphos*.

Najbardziej okazałą częścią drzewa jest korona, która rozrasta się w *Balladynie* do trzech kolejnych aktów, obejmujących łącznie 14 scen. Akt trzeci i czwarty mają po pięć sekwencji rozgrywających się albo w lesie, albo w zamku. Taka symetria robi wrażenie zwłaszcza w tekście, który gra dysonansową zasadą uporządkowanego chaosu, będącego – według Schlegla – najwyższym wyobrażeniem piękna²¹. Symetryczności w zakresie tej samej liczby scen oraz dwóch symbolicznych miejsc akcji dopełniają jeszcze motywy labiryntu i szaleństwa, które ilustrują artystyczną zasadę powtórzeń oraz opisują strukturę świata przedstawionego. Bohaterowie, współtworzący to literackie widowisko, dotykają i świata baśni, i balladowych przestrzeni, i zanurzają się w epeicznym żywiole, i wędrują gotyckimi komnatami zamkowymi. Natomiast ostatni akt, czterocłonowy, wieńczący romantyczną arabeskę, prezentuje przestrzeń zarówno zamkniętą, jak i otwartą²².

sam, zawsze jest stary i nowy jednocześnie. (...) Gatunek żyje terazniejszością, ale zawsze pamięta swoje dzieje (...). Gatunek to reprezentant twórczej pamięci w procesie rozwoju literatury”.

²⁰ Tamże, s. 98.

²¹ Por. Z. Krasieński, *List do K. Gaszyńskiego z 20 listopada 18309 roku*, w: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 207-208. Krasieński dostrzega w chaosie stan przejściowy między epoką pogaństwa i chrześcijaństwa: „Czy myślisz, że się nie odbywały rzeczywiście takie chaoty sprzeczności, bójki lub mieszaniny mitologii i teologii w czasach, kiedy grzmot Peruna u słowiańskich, młot Thora u germańskich plemion padał przed krzyżem? (...) Dlaczegoż poeta nie może poetycznie prawdy takiego stanu wyrażać? Czemuż nie ma tworzyć postaci na pół chrześcijańskich, na pół barbarzyńskich, kiedy ludzie, którzy wówczas żyli, w całej prawdzie terazniejszości swojej takowymi byli? (...) Bo nic zupełnie nie wymiera, wszędzie śmierć zlewa się z życiem, przeszłość z terazniejszością. Tej prawdy uzmysłowieniem jest *Balladyna*”. Por. M. Kalinowska, *Wokół listów dedykacyjnych...*, dz. cyt., s. 43: „*Balladyna* jest dla Krasieńskiego utworem o świecie chaosu: moralnego, cywilizacyjnego, religijnego, wreszcie – estetycznego”; por. M. Bizior, *Pułapka bezkarności zła w „Balladynie”*, dz. cyt. s. 121: „Na chaos jako podstawę świata *Balladyny* wskazywał sam Słowacki w swoim liście dedykacyjnym, podkreślając, że ma to być świat artystycznej wyobraźni, kwestionujący obowiązujące normy i wyśmiewający ludzki porządek”.

²² Przestrzeń otwartą sygnalizują następujące krótkie opisy: „poranek na leśnej łące”, „tuman mgły rannej, oświecony tęczą” (scena pierwsza), „pod murami Gnezna wał” (scena druga). Przestrzeń zamknięta to: „namiot *Balladyny*” (scena trzecia), „sala królewska w Gneznie – tron w głębi” (scena czwarta).

Poszczególne miejsca akcji ukazane w aktach: III, IV oraz V – ilustrują piękno różnorodności gatunkowej, która ogniskuje się w symbolice ariostycznie splecionej korony. I jednocześnie sankcjonują prawo suwerennego twórcy do zestawiania odmiennych konwencji estetycznych oraz form genologicznych w organiczną całość, co najpełniej oddaje metafora pawiego ogona – kolorowego i połyskliwego: „widziałem dwa chodzące pawie na folwarku” (B, s. 155) czy motyw tęczy: „przyżywa tuman mgły rannej, oświecony tęcią; spod bramy kolorów wychodzi Goplana” (B, s. 192).

Ów pawi ogon gatunkowo-estetyczny, rozpościerający się na tle antropomorficznej natury, barwią różne desenie, przede wszystkim baśniowy oraz balladowy, ale także legendowy, komiczny, tragiczny, dramatyczno-ironiczny czy epeiczny. Fantastyczne postacie duszków, przemierzające leśną łąkę oraz Goplana unosząca się na nieboskłonie, tworzą *sensu stricto* baśniową fakturę. Sam tytuł natomiast „przywołuje (...) transkulturowy i polski kontekst epoki: rolę ballady i innych form poezji ludowej w okresie preromantyzmu i romantyzmu oraz miejsce ballady w dramacie polskiego dojrzałego romantyzmu”²³. Typowe dla ballady są także motywy: opuszczenia bezpiecznego miejsca, figura krzywdziciela czy „kontrast osób aktywnych i pasywnych oraz charakterystyczny popęd głównej postaci ku określonym miejscom i działaniom”²⁴. Jednak kreacja Kirkora, szlachetnego rycerza walczącego o przywrócenie ładu w królestwie i ponoszącego klęskę, a także obraz powieszzonego Pustelnika, za jednym pociągnięciem pędzla, unicestwiają ten baśniowy klimat ostatniego aktu *Balladyny*. Słowacki uderza w antybaśniowy i antyballadowy ton, dowodząc zwycięstwa zła nad dobrem, choć w ostatniej scenie dramatu, próbując zaprowadzić porządek moralny za pomocą karzącego pioruna, uśmierca zbrodniarkę²⁵. Tragiczny ton, wzbogacony o baśniowy motyw połowy królestwa, którą otrzymać ma tzw. stronnik, oraz o gotyckiego truciciela, ma jednakowoż charakter efemeryczny, tuż po nim zza kurtyny wyłania się ironiczny apendyks, zwany *Epilogiem*.

Korona tekstu-drzewa *Balladyny*, połyskująca barwami genologiczno-estetycznej tęczy, unosi się nad dwoma typami przestrzeni: otwartą, symbolizującą świat nieskończony, wielogłosowy, duchowy, metafizyczny i zamkniętą, obrazującą to, co skończone, fizyczne, realistyczne, ujęte w ściśle określonej formie. Zależność między tymi dwoma obszarami można zwizualizować na podstawie relacji: leśna łąka – namiot, w którym przebywa sio-

²³ B. Schultze, „Z chłopu król”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce, dz. cyt., s. 243.

²⁴ Tamże: „Słowacki miał pełną świadomość odniesień gatunkowych do ballady, co wynika np. z jednego z listów pisanych w 1834 r. do matki. Na balladę wskazują ponadto relacje między tytułem sztuki a samym tematem” – s. 244.

²⁵ Zakończenie, w którym zdemaskowana zostaje wina, po czym zbrodniarz zostaje ukarany śmiercią, ma wydźwięk balladowy.

stra Aliny w scenie trzeciej aktu piątego. *Balladyna*, jako skończona całość ujęta w ramy kompozycyjne, staje się metaforyczną konstrukcją prowokującą zarówno badaczy literatury, jak i czytelników do wielu interpretacji – różnobarwnych jak leśna łąka nad Gopłem²⁶.

Do namiotu, w którym *Balladyna* przedzie szatę królewską, wchodzi wiele osób: stara kobieta, żołnierz, goniec, Kostryn, posłowie z Gniezna, a nawet lud. Tę ludzką mozaikę charakteryzuje zasada przeciwieństw, która – w sposób symboliczny – oddaje barwność i wielowymiarowość świata nie tylko literackiego, ale przede wszystkim rzeczywistego. Sprzeczności określają też różnorodność gatunkową dzieła Słowackiego, będącego tragicznym i niby-tragicznym, baśniowym i antybaśniowym, balladowym i antyballadowym artefaktem wzbogaconym o ironiczny komponent.

Słowacki, unikając wyrazistości gatunkowej w *Balladynie*, zwraca uwagę na inny wymiar swojego nebularnego dzieła. Za pomocą metafory drzewa – wertykalnej formy – konstruuje świat artystyczny, który w sensie szerszym „przedstawia życie kosmosu, jego gęstość, wzrost, bujność, rodzenie i odradzanie się”²⁷. Korzenie, pień oraz splątane gałęzie korony obrazują ludzkie uniwersum podporządkowane rzeczywistości absolutnej, metafizycznej. Trzy elementy metafory (drzewa) wskazują na egzystencjalny wymiar ludzkiej skończoności i nieskończoności. Niewidoczne kłacze stanowi fundament świata, ów Boski pierwiastek, pień – określa empiryczne ramy świata, a górująca nad nim korona, najbardziej barwna, połyskująca, odbijająca światło słoneczne czy księżycowe, motywuje człowieka do aktywności, do przekraczania tego, co dane, do twórczego kształtowania siebie, własnego człowieczeństwa.

IV.2. Genologiczny projekt Słowackiego

Schleglowski projekt *Bildung* nabiera w *Balladynie* szczególnego znaczenia, bowiem skomplikowana genologiczna forma nadgoplańskiej tragedii pobudza znawców przedmiotu i zwykłych czytelników do nazywania jej kształtu, inspiruje do twórczego działania: „Dlatego i dzieło sztuki jest właśnie najdoskonalsze, jeśli jest wyrazem poszukiwania (...)

²⁶ Zob. M. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło...*, dz. cyt., s. 102: „Zarówno dzieło artysty, jak i to, kim jest i co czyni człowiek, pozostaje skończone, gdyż powstaje dzięki określonym, empirycznym warunkom i jest przez owe warunki zapośredniczone. Równocześnie jednak dzięki samemu swemu zaistnieniu może prowokować nieskończoność możliwych odpowiedzi, interpretacji, działań, lub budzić przecucie podstawowej jedności czy niekończącego się ruchu ludzkiego ducha. Zawsze jest też jakoś odniesione do tego, co idealne. Sam ruch kształtowania jest więc wpisywaniem się i rozwijaniem nieskończonego biegu uniwersum”.

²⁷ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 114. Autor opisuje symboliczne znaczenie drzewa w tradycji, religii i mitologii. Za Eliadem konstatuje, że jest ono symbolem rzeczywistości absolutnej, swoistym centrum świata.

jak najszerszej syntezy, która równocześnie uwytatnia różnorodność własnych składników. Owo poszukiwanie jedności, w której wszystko ma swoje miejsce, przejawia się między innymi w koncepcji poezji uniwersalnej²⁸.

Wielogatunkowa, arabeskowa struktura *Balladyny* jest znakiem-hieroglifem, świadectwem kontaktu artysty z duszą wszechświata²⁹. Słowacki kreuje w dziele rzeczywistość mieniającą się wieloma barwami, rzeczywistość, która kieruje ku perspektywie nieskończoności zobrazowanej w symbolice drzewa – osi uniwersum. To ono, w symbolicznie splecionej koronie, skupia gatunkowe zawilości, estetyczne komponenty i konwencje artystyczne, współtworząc ów piękny chaos. „Chaos zaś jest tym, co jeszcze niedotknięte ludzką porządkującą świadomością, co jest niewyczerpanym materiałem kształtowania. Najwyższe piękno jest więc źródłem tego, co jest; jest początkiem tworzenia, wezwaniem. Jest pełnią, która zawiera w sobie nieskończone możliwości, prowokuje dalszy ruch kształtowania. Ów wyjściowy piękny chaos jest właśnie tym, co daje możliwość rozwoju, pobudza do nadawania kształtu, podjęcia twórczego działania. Piękno jest tym, co płodne³⁰”.

Autor *Balladyny* świadomie gra arabeskową formą, która staje się synonimem ontologicznej różnorodności. Jej immanentnymi komponentami są antynomie tkwiące w naturze człowieka i kosmosu. I tylko za pomocą wybrzmiewających w tekście genologiczno-estetycznych dysonansów można zobrazować wielostronność ludzkiego doświadczenia świata oraz względność jego poznania, co nie zwalnia prawdziwego artysty z obowiązku partycypowania w strukturze zmiennego uniwersum, w jego dynamicznej, stale dziejącej się opowieści.

Słowacki, zderzając ze sobą piękno i brzydotę, dobro i zło, prawdę i fałsz, baśń i antybaśń, komizm i tragizm, realistyczne i fantastyczne, wyznacza artyście rolę poszukującego „najgłębszej syntezy jedności, która równocześnie otwiera nieskończoność i nie niszczy wielowymiarowego widzenia, staje się alegorią-symboliem życia ludzkiego w ogóle³¹”.

Dla poety baśniowy świat literacki stanowi jedynie egzemplifikację praw rządzących rzeczywistym kosmosem ludzkim – heterogenicznym, zmiennym, niezwykle dynamicznym. Artystyczna próba opisanie takiego złożonego uniwersum obliguje więc twórcę do

²⁸ M. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło...*, dz. cyt., s. 110. Por. M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, dz. cyt. s. 109-110. Badaczka nazywa dzieła Słowackiego rozproszonymi, fragmentarycznymi, wielowariantowymi, mówi o ich zatartych granicach, o nadpisywaniu, zmienianiu. Podkreśla, że są one „w ciągłym ruchu”, uniemożliwiającym jednoznaczną edycję i lekturę.

²⁹ Por. J. Dembińska-Pawelec, „*W drzewach*” *Adama Zagajewskiego*, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Katowice 1993, s. 167.

³⁰ M. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło...*, dz. cyt., s. 111. Autorka relacjonuje tu punkt widzenia Schlegla na temat piękna tkwiącego w chaosie.

³¹ Tamże, s. 110.

zanegowania usankcjonowanego paradygmatu gatunków. Słowacki powołuje do istnienia nebularne dzieło – *Balladynę* – w którym rezygnuje z obrysu klarownych granic genologicznych. Mocą twórczej wyobraźni spaja estetyczne antynomie, idealne z realnym oraz nieskończone ze skończonym, zbliżając się tym samym do kategorii piękna polegającego na poznawaniu istoty bytu³².

Na ten kierunek interpretacji wskazywał już Słowacki w liście dedykacyjnym, w którym obok Homera pojawia się Ariosto i – w podtekście też – Szekspir. Paradygmat antyczny i poezja religijna spotykają się w jednym miejscu – w synkretycznym apologu łączącym „elementy listu otwartego, przedmowy, inwokacji i argumentu dramatycznego”³³. A osoba duchowego „kochanka” – Zygmunta Krasińskiego łączy te wszystkie płaszczyzny kulturowe³⁴.

³² Według Schlegla, „piękno jest znakiem dążenia do nieskończonej całości, podobnie jak to, co prawdziwe i dobre w swoich przejawach, jest pośrednikiem między tym, co skończone i nieskończone. Piękno *wzbudza poczucie nieskończonej pełni życia*. W tym sensie jest *jednym z pierwotnych sposobów działania ludzkiego ducha; nie tylko konieczną fikcją, ale także faktem wiecznym i transcendentalnym*. Wydaje się więc, że aktywnemu kształtowaniu siebie niejako z konieczności towarzyszy piękno” – zob. M. Chodarczewicz, dz. cyt., s. 111.

³³ A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 129.

³⁴ Warto zauważyć, że Zygmunt Krasiński w *Irydionie* i *Nie-Boskiej komedii* wykorzystuje metatekstową ramę. Wstępy do *Nie-Boskiej komedii* mają charakter synkretyczny – charakteryzuje je wielość poetyk, estetyk oraz konwencji, a także zróżnicowane są w sensie genologicznym.

ROZDZIAŁ V. CZŁOWIEK W *BALLADYNIE*

V.1. Kobieta

Panteon postaci kobiecych w *Balladynie* otwiera i zamyka tytułowa bohaterka dramatu. Ona – jako jedyna dynamiczna postać kobieca w tekście – ma decydujący wpływ na rozwój wydarzeń. Żona Kirkora wpisuje się w poczet niezłomnych heroin romantycznych, jest okazem niezwykle skomplikowanym w swojej strukturze, złożonym, intrygującym. To osobowość żądna poznania oraz złąkniona transgresywnych działań ukierunkowanych na rozbijanie wyobrażeń o jednorodności uniwersum. W jej cieniu istnieją dwie inne postacie: Matka-Wdowa oraz siostra Balladyny – naiwna Alina. Ich literacki byt zdeterminowany jest przez decyzje i działania kochanki Kostryna, która aranżuje sceny w teatrze życia. Z jednej strony tytułowa bohaterka daje się poznać jako zdecydowana, silna, władcza kobieta, bardziej męska od męskich postaci dramatu Słowackiego. Z drugiej strony Balladyna uciekająca przed własną kobiecością, szukająca schronienia w pancerzu męskiego logosu¹, zalękniona, cierpiąca, zawieszona w próżni ontologicznej, wydobywa na jaw prawdę o kobiecie, którą charakteryzuje także słabość i emocjonalny armagedon.

V.1.1. Wieloosobowy teatr *Balladyny*

Edward Csató zauważa, że Juliusz Słowacki w *Balladynie* posługuje się kategorią gry, całemu utworowi przyprawia „ariostyczny uśmiech” i bawi się literacką ironią. Receptcja dzieła poprzez ariostyczne ujęcie oraz ironię romantyczną pozwala badaczowi stwierdzić, iż utwór dedykowany „poecie ruin” jest „wyrafinowaną opowieścią o śmiesznych i smutnych wydarzeniach, splątanych w bajeczny kalejdoskop i skłaniających do zastanowienia przez to, że ten kalejdoskop okazuje się tak bardzo podobny do życia”².

Ironiczne wariacje ulokowane w dramacie są kluczem interpretacyjnym prowadzącym do odkrycia wyższych układów znaczeniowych. Słowacki świadomie i celowo igra z tradycją, z utartymi motywami, przywołuje fantastyczne przygody, przemiany, cuda i perypetie. Autor *Balladyny* przesyła ironiczny uśmiech swoim postaciom: Filonowi, stworzonemu na kochanka Goplany, Grabcowi – królowi dzwonkowemu, Goplanie,

¹ Według Junga, logos to zasada ojcowska, która walczy o to, by wyzwolić się z nieświadomości.

² Edward Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego*, dz. cyt., s. 91.

zwiewnej, eterycznej, kochającej zwykłego pijanicę, ale także Wdowie, Pustelnikowi, Kirkorowi, Alinie wykreowanej na idealną żonę hrabiego Kirkora³. Tę metodę, na podstawie której funkcjonuje akcja dramatu, określa Kleiner mianem „kaprysu przypadku”⁴, będącego jednocześnie zasadą świata. Według Kubackiego natomiast, fabuła *Balladyny* przypomina „konwencjonalny sztafaż, który pozwala ponawiać na sobie dygresje stanowiące istotny miąższ dzieła”⁵.

Słowacki, ironizując, bawiąc się, uśmiechając się ironicznie, inicjuje zarazem grę z odbiorcą. Do tej zabawy literackiej umiejętnie angażuje czytelnika, kusząc go niezwykłą kreacją romantycznej heroiny – Balladyny. O ile Kirkor, Wdowa, Alina, Pustelnik, Gopłana, Chochlik, Skierka, Grabiec uwikłani zostali przez poetę z Krzemieńca w pajęczynę przypadku, nielogiczności jako prawidła stałego, o tyle postać Balladyny jest manifestacją możliwości kreacyjnych Słowackiego, a sama ironia stanowi środek będący instrumentem dochodzenia do prawdy. Można powiedzieć, że tak jak autor dramatu króluje nad swoim dziełem, tak siostra Aliny panuje nad niektórymi elementami świata przedstawionego utworu.

„Ironia, która oznacza świat podwójnie, jest (...) świadomością faktu, że sam człowiek jest podwójnie przez los oznaczony, że gra i reżyseruje swe przedstawienie, że jest tym, który warunkuje, ale i tym, który jest warunkowany, że skłonny jest uznać swe najgłębsze tajemnice za skarb indywidualności i że niczego tak chętnie nie pokazuje jak wnętrza szkatułki”⁶. Taka właśnie definicja ironii romantycznej została wpisana w *Balladynę*. Juliusz Słowacki, tworząc wieloosobowy teatr *Balladyny*, dokonuje „absolutyzacji ironii”⁷ rozumianej jako zasada twórcza (*principium creationis*). Czyni główną bohaterkę dzieła aktorką i reżyserem zarazem, pozwala jej wpisywać się w spektrum ról oraz narzucać innym swoje uwagi reżyserskie. Poczynania żony Kirkora są także wielogłosową opowieścią „ja” kobiety romantycznej, która kreuje „teatr duszy”, próbując zaprezentować wielość różnych „ja” sprzęgniętych w jednym⁸.

³ Zob. E. Csató, dz. cyt., s. 95.

⁴ Zob. tamże, s. 96.

⁵ Tamże, 94-95.

⁶ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, dz. cyt., s. 165.

⁷ Tamże, s. 80: „Absolutyzacja ironii, zarówno jako problemu filozoficznego, jak i problemu z dziedziny twórczości, dokonała się w pismach estetycznych i wykładach Adama Müllera (...). Ironia była dlań *objawieniem wolności sztuki albo ludzkości*, co w języku Müllera oznaczało *boską wolność Ducha, bez której nie mogło być mowy o odczuwaniu i tworzeniu prawdziwej wielkości oraz piękna*. Bez ironii nie byłoby tragizmu i komizmu ani dającego rzeczywistości jej właściwy wizerunek – zespolenia tych kategorii”.

⁸ Zob. M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, dz. cyt., s. 77.

V.1.1.1. Teatr ról

Balladyna jest tą bohaterką, która aranżuje sceny w teatrze życia, ma również ambicję teatralizować świat przedstawiony, w którym partycypuje, który podporządkowuje sobie jak reżyser adaptujący swoje spostrzeżenia, koncepty dla potrzeb sceny teatralnej. Protagonistka jest „motorem akcji oraz czynnikiem determinującym dla innych postaci przemiany sytuacji”⁹.

Bohaterka wykreowana przez autora *Mazepy* odgrywa zarówno role czysto ludzkie: córki, siostry, żony, kochanki, kobiety, jak i społeczne: chłopki, szlachcianki, królowej¹⁰. W każdym przypadku nie potrafi utrzymać się w „obsadzonej” roli, ma pretensje o kompetencje inscenizatorskie i bardzo umiejętnie je formułuje. Charakteryzuje ją wielka moc, będąca sumą predyspozycji aktorskich, teatralizowania życia i wywierania presji na pozostałe osoby uczestniczące w spektaklu pod tytułem *Komedia ludzka*. Balladyna, jak każda kobieta romantyczna, świadomie nadaje swojemu bytowi wymiar wielopoziomowości i walczy o swoje „ja” indywidualne, o wyzwolenie go z granic precyzyjnych określeń. Kochanka Kostryna nie potrafi być po prostu jedną Balladyną, w przeciwieństwie do posągowej Aliny odgrywa różne role, przywdziewa różne kostiumy, maski, wpisuje się w wielowymiarową przestrzeń. Żona Kirkora gra w inność, kreuje w sobie „aktorstwo wewnętrzne”¹¹.

V.1.1.2. Rola córki

Z pełną pasją, całkowitym zaangażowaniem odgrywa Balladyna rolę córki. Tworzy ją we wszystkich aktach dzieła i za każdym razem siostra Aliny wydaje się inna, ewoluuje w swojej roli. Wraz z metamorfozą duchową, emocjonalną protagonistki innych kształtów nabiera też przestrzeń sceniczna dramatu. W scenie trzeciej aktu I Balladyna ukazuje się w całej swej niezwyklej teatralnej okazałości. Wchodzi na scenę (chata Wdowy) i już zaczyna grać. Wyraźnie wyróżnia się wśród osób przebywających w wiejskiej chacie, jej ekspresja aktorska wychodzi na plan pierwszy. Na wiadomość o „tarkocie na rozłogu” (*B*, s. 44) automatycznie przybiera pozę, wykonuje teatralne gesty, szuka grzebienia, wyraża swoją ekstazę potencjalną innością przy pomocy potoku werbalnego, któremu towarzyszą

⁹ M. Masłowski, *Koncept roli w dramatach Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3, s. 69.

¹⁰ Por. tamże, s. 70.

¹¹ Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 81.

literackie środki ekspresji: zdania urywane, wykrzyknikowe, pytające. Relacja córka – matka nie jest tu istotna. Trudno też określić uczucia, jakimi Balladyna darzy Wdowę, ponieważ siostra Aliny uczestniczy w dialogu pozornym, nie angażuje się w rozmowy rodzinne dotyczące codziennego stylu życia. Jest córką żyjącą obok, ukierunkowaną na siebie, swoją wielość, zajmującą się wyłącznie osobistym „ja”. Prezentując siebie, przybiera różne pozy, udaje, ponieważ jej żywiołem jest gra właśnie. Po mistrzowsku okazuje swoje przywiązanie do matki i siostry, zapewniając Kirkora: „Prócz matki, siostry, wszystko ci poświęcę” (B, s. 54). Protagonistka bawi się wyśmianiem wtedy, gdy „zmienia” twarz, kostium, gdy nie musi być taka sama, gdy może grać przed Wdową, Aliną.

Ludzka rola córki nabiera kształtów w scenie drugiej aktu II. Balladyna informuje matkę o wyrodnym charakterze Aliny, która – zgodnie z kłamstwem kochanki Kostryna – uciekła z „jakimś obdartym młokosem” (B, s. 91). Znudzona życiem wiejskim starsza córka Wdowy realizuje się na płaszczyźnie gry aktorskiej. Drwi sobie z bólu matki, odgrywa kolejną rolę, manipuluje uczuciami staruszki, którą próbuje wciągnąć do swojego teatru:

Balladyna:

Mój Boże!

I tak zasmucić!...

Wdowa:

O! i tak zasmucić!...

Balladyna:

Zasmucić matkę starą!... [podkr. – E. Ś.]

(B, s. 91-92)

Balladyna poraża czytelnika siłą oddziaływania na pozostałych bohaterów dramatu. Gra i reżyseruje swe przedstawienie, zapraszając do niego innych i narzucając im – tak jak matce – nawet kwestie słowne. Ekstensja roli córki postępuje wraz z rozwojem wydarzeń, rozszerza się po każdej scenie, po każdym akcie. Apogeum swoje osiąga w zamku Kirkora, gdy Balladyna – ubrana w „bogată szatę” (B, s. 105) – przebywa w „sali pysznej” (B, s. 105). Kulminacja roli córki ma miejsce właśnie w tej przestrzeni, gdyż „zamek wskazuje przede wszystkim na swoją teatralność, jest teatralną dekoracją, przestrzeń sceniczna – przede wszystkim sceną. Wszystko, co się tutaj dzieje, staje się teatrem, teatralnym widowiskiem”¹², w którym pierwsze skrzypce gra Balladyna. Zamek dodatkowo wyzwala w niej wrodzone zdolności aktorskie oraz inscenizatorskie. W tym oto wnętrzu kochanka Kostryna wydaje swojej matce apodyktyczne polecenia:

Odprawić ten wóz!

Różaniec

Mów lepiej, matko.

(B, s. 113)

¹² J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 55.

Tutaj z pełną precyzją i profesjonalizmem gra, nakłada maskę bladej twarzy. Jest świadoma swego aktorstwa, ponieważ obawia się, że przegra ono w zderzeniu z prawdą, życiem:

Mieszam się – bladną... Ja się kiedyś zdradzę
Przed matką, mężem... Wszystko się urzekło
Na moją zgubę.

(*B*, s. 117)

Balladyna „rozwija się” też w roli córki, a duży wpływ na jej transformacje teatralne mają komnaty zamku. To właśnie przestrzeń sceniczna wyzwala w bohaterce drzemiące namiętności, prowokuje do aktywności i kreatywności. Moc zamku, jego osobliwa aura potęguje w żonie Kirkora grę w inność. Córka nie nazywa już Wdowy matką, lecz „wiedźmą”, „żebraczką”, wstydzi się jej wyglądu i wiejskich korzeni. Wyrzeka się ostatecznie matki, wyrzuca ją z zamku, skazuje na śmiertelną moc piorunów oraz rozszałej burzy. Bohaterka wykreowana przez Słowackiego gra swoją rolę, chce w niej wytrwać do końca, dlatego musi być konsekwentna, musi uciekać do przodu, jak zauważył Michał Masłowski¹³.

V.1.1.3. Rola siostry

Z rolą siostry Balladyna nie może się uporać nawet po śmierci Aliny. Jest skazana na bycie w roli do końca, bowiem pamięć o dokonanym mordzie nie daje jej ani spokoju, ani wytchnienia. Pamięć jest też elementem stałym w zmiennym „ja” kochanki Kostryna. Marta Piwińska twierdzi, że „była ona ratunkiem i udręczeniem romantyków. Więc obdarzają swoich bohaterów prawdziwie zdumiewającą pamięcią”¹⁴. Ta zasada estetyki romantycznej pomaga też Balladynie trwać w roli i w dalszym ciągu teatralizować to, czego się dotknie. Jest kategorią konstytuującą żonę Kirkora, podkreślającą jej permanentne bycie w drodze, w roli oraz pozwalającą na uchwycenie ewidentnych cech różniących obie siostry. O ile Alina zadziwia czytelnika anielskością, subtelnością, dobrocią, gołębią życzliwością i wrażliwością, o tyle Balladyna zachwyca predylekcją ku wydawaniu poleceń inscenizatorskich. Już w scenie trzeciej aktu I starsza córka, podekscytowana inną od codziennej nudy sytuacją, reżyseruje¹⁵:

¹³ Zob. M. Masłowski, dz. cyt., s. 70.

¹⁴ M. Piwińska, dz. cyt., s. 76.

¹⁵ Zob. w kontekście formuły teatralności Słowackiego: Z. Przychodniak, *Juliusz Słowacki i teatralne konwencje*, w: *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 44: „Dodatkową, szczególną cechą (...) jest u Słowackiego swoista marionetkowość postaci, teatralna metaforyczność, która bohaterom nadaje status

Ach, lampę zaświeć... ach lampę... co żywo...
(...)
Niech siostra otworzy...

(*B*, s. 45)

Nawet w scenie mordu, pełnej powagi i okrucieństwa, kochanka Kostryna prowadzi grę ze swoją naiwną siostrą:

Balladyna:

Gdybym cię, siostró – zabiła...

Alina:

Co też ty mówisz?...

Balladyna:

Daj mi te maliny!... [podkr. – E.Ś.]

(*B*, s. 73-74)

Balladyna prowokuje „dziecinnie naigrawającą się” (*B*, s. 75) Alinę do wejścia w rolę, do jakiegokolwiek działania, do oporu, do zaprezentowania siebie. Alina jednak pozostaje tą schematyczną postacią, niezdolną do teatralnych gestów, przyjmowania pozy. Kochanka Grabca natomiast, świadoma swoich pragnień, marzeń i założonego celu, zapuszcza się w czarny gąszcz swojej roli niedobrej, zbrodniczej siostry. Nakazuje, z pełną stanowczością osoby teatralizującej przedstawienie życiowe: „połóż się na ziemi... / Połóż!...ha!” (*B*, s. 75) i zabija. Następnie, po zbrodniczym procederze, nakłada na swoją twarz jedną z wielu masek i zmierza do domu po należną nagrodę. Wcześniej jednak musi stawić czoło roli, którą tworzy, odgrywa przed sobą i światem. Goplana natomiast nie ułatwia przyszłej żonie Kirkora bytu życiowego, mówi do morderczyni „siostry głosem” (*B*, s. 82). „Zwycięzcy” ucieka wciąż do przodu, przyjmuje kolejne pozy, „wbiega na scenę obłąkana” (*B*, s. 82) :

Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
Krzyczę: „Zabita – zabita – zabita!”
Drzewa wołają: „Gdzie jest siostra twoja?”
Chciałam krew obmyć... z błękitnego źródła
Patrzała twarz jej biała i milcząca...
O... gdzie ja przyszła?... to wierzbą płacząca...
Ta sama... gdzie ja... Siostra moja!... żywa!...

(*B*, s. 82)

Balladynie ciągle towarzyszy pejzaż przyrody, jednak „nie jest on podporządkowany zasadzie paralelizmu zachowań człowieka i natury”¹⁶, jak w utworach Szekspira. „W dramatach Słowackiego ten związek miewa charakter obustronnej projekcji, przyroda żyje, przekształca się zależnie nie tylko od pór dnia, roku, od pogody – lecz również pod wpływem fenomenów duchowych, takich jak emanacje jakichś działań nadprzyrodzonych czy

kukielek, sztucznych bytów, poddanych woli reżysera-demiurga, niepodzielnie panującego nad wpisany w ramę ironiczną mikrokosmosem teatralnym”.

¹⁶ A. Kowalczykowska, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 211.

nawet stany psychiczne, emanujące z postaci dramatów”¹⁷. Kowalczykowa podkreśla, że taki sam przecież chruśniak malinowy w oczach bohaterek (Aliny i Balladyny) wygląda diametralnie różnie. Czysta, nieskalana Alina postrzega go lirycznie i różowo, natomiast starsza córka Wdowy widzi maliny „czerwone by krew” (B, s. 77) , „maliny jak węże” (B, s. 71).

Pejzaż przyrody, ukazany w dziele Słowackiego, ma charakter otwarty „w dal ku odległemu horyzontowi i otwarty ku górze – ku niebiosom i przecinającym je chmurom, gwiazdom, światłu księżyca”¹⁸, tak jak otwarta jest na kolejne role główna bohaterka dramatu. Balladyna zainspirowana potęgą natury zechce jej dorównać w możliwościach kreacyjnych i też pobiec w dal „ku odległemu horyzontowi”. W tym celu, aby do końca dobrze odegrać swoją rolę, zakłada kolejną maskę, na której – obok bladej twarzy – widnieje „uśmiech hardy” (B, s. 98). Dodatkowym emblematem jest krwawa plama, którą przykrywa czarną wstążką, na znak żałoby po siostrze – kolejny element w grze Balladyny.

V.1.1.4. Rola żony¹⁹

Balladyna w każdej z odgrywanych przez siebie ról jest naturalna i przekonująca. Służy wielości „ja” w jednym z całą pasją i miłością do sztuki aktorskiej. W roli żony Kirkora osiągnęła niemalże szczyt ekspresji człowieka stworzonego do bycia na scenie. Płacze na zawołanie, rzuca się odjeżdżającemu Kirkorowi na szyję, gromi go, przeklina, eksploatuje cały teatr zachowań miłosnych, aby zatrzymać męża przy sobie. Odwołuje się do wszelkich możliwych sposobów, aby sprowokować ukochanego do pozostania w zamku:

Balladyna

Odjeżdżasz! ach, ja nieszczęsna!

Kirkor

Na Boga! Nie płacz, najmilsza...

Balladyna

(rzucając się na szyję)

Gdzie jedziesz? Mężu... ja ciebie nie puszczę!

Balladyna

Bogdaj ogień gromu

Bóg rzucił tobie przed konia podkową;

Może piorunem twój koń przerażony,

Piorunem w bramę powróci zamkową.

Więc ty na długo chcesz zaniechać żony?

Kirkor

¹⁷ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 211.

¹⁸ Tamże, s. 210.

¹⁹ Zob. w kontekście: romantyzm a małżeństwo: M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984; A. Lisak, *Miłość kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.

Za trzy dni wrócę...

Balladyna

Czyś ty kiedy liczył,

Ile w dniu godzin? ile chwil w godzinach? [podkr. – E.Ś.]

(*B*, s. 107-108)

Gdy sztuczki teatralne nie przynoszą pożądaných rezultatów, Balladyna po prostu żyje, czyli gra dalej. Jest nawet w stanie posłać odjeżdżającemu mężowi teatralny uśmiech.

Tragedią Balladyny nie jest to, że Kirkor wyjeżdża, ale to, iż nie będzie już mogła odgrywać, pod nieobecność męża, roli żony. Z tego też powodu prowokuje nowe sytuacje, byleby tylko utrzymać się w roli, która jest jej siłą życiową, strawą duchową. Zostaje kochanką Kostryna, z którym „prędko poznała się spojrzeniem” (*B*, s. 112), a swoją rolę żony intensyfikuje, poddaje kolejnym wstrząsom. Niedobra córka nie jest pokorną żoną, podporządkowującą się mężowi, nie przestrzega nakazów i zakazów Kirkora, a przysłane dary są tego najlepszym przykładem. Perfekcyjnie – jak zwykle – za to gra Po wylanej na Gralona czarze agresji, zmieniając całkowicie ton, mówi:

(...) oto złotówka czerwona,
Weź ją i przepij albo przegraj w kości,
I goń za panem; powiedz, że go czekam
Z niecierpliwością, że lzy po nim ronię;
Że jedwabiami złotymi wywlekam
Szarfę dla niego.

(*B*, s. 149)

V.1.1.5. Rola kochanki

Rola kochanki sprzęgła się organicznie z rolą żony. Sam Kirkor, pozostawiając świeżo poślubioną małżonkę, przyczynił się do tego, że Balladyna odnalazła zarazem bratnią duszę i kochanka. Kolejna rola jest dla bohaterki wyzwaniem, impulsem do zaprezentowania swoich zdolności, do odbycia wędrówki „poznającego siebie i tworzącego się w tym poznaniu *ja* przez własne *ja wewnętrzne*, gdzie są zawarte wszystkie racje, czyścice, piekła nowoczesnego człowieka”²⁰. Kostryn – kochanek wyzwala w siostrze Aliny grę aktorską, ale także swoją postawą skłania ją do działań inscenizatorskich. Sala w zamku Kirkora też otacza grającą Balladynę swoją ponurą aurą, zamek „wyzolowany ze świata”²¹, spowity fosą jest jak samotna wyspa²² – scena, na której żona Kirkora może grać i gra.

Wielopostaciowość, teatr ról Balladyny wiąże się z motywem kłamstwa, oszustwa, zdrady i mordu. „Bohater zdradza, bo jest zdradzony. W skłamanym świecie posługuje się

²⁰ M. Piwińska, dz. cyt., s. 79.

²¹ A. Kowalczykowska, dz. cyt., s. 200.

²² Zob. tamże.

maską i przebraniem”²³. Kochanka Kostryna została zdradzona przez męża, który zostawił ją samą w ponurym zamku. Oszukuje, zdradza i morduje, ponieważ musi rozwijać się w roli, przechodzić z jednej w drugą i tak aż do końca, do sprawiedliwego pioruna²⁴. Jej materią jest powłoka teatralna, a budulcem – kreacja, poza, gra. Namawia do niej nie tylko siebie, ale teatralizując wszystko wokół, wciąga pazurami do spektaklu życiowego również innych. Podczas uczty, która, *nota bene*, jest rodzajem „teatru w teatrze”, mówi: „Bądźcie weseli” (*B*, s. 158), czyli grajcie, pozujcie, włożcie maski, bądźcie radośni, choć sytuacja zupełnie temu nie sprzyja. W tej samej scenie, po wypędzeniu matki, także sugeruje grę – zabawę:

Czemuście smutni? Wszak pod uczy koniec
Ludzie szczebiocą, co język przyniesie.
A wy milczycie jak w zamczysku zbroja? (B, s. 162)

Scena uczty stanowi egemplifikację aktorskiej natury Balladyny, jej podstawowej zasady, której protagonistka hołduje: permanentnej grze teatralnej, nieustającej kreacji. Scena pierwsza aktu IV jest mistrzowskim osiągnięciem, kulminacją wielości „ja” w jednym. Widać Balladynę odgrywającą kilka ról naraz: siostry, córki, żony, kochanki. „Jęk ze świata/Umarłych” (*B*, s. 166), który słyszy niedobra córka, sprawia, że Balladyna musi powrócić do roli siostry. Kochanka Kostryna jest zdominowana przez Chochlikowską grę na flecie, „zmięszane głosy w powietrzu” (*B*, s. 167) oraz smutną pieśń wiejską:

Śpiew
Obie kocha pan;
Obie wzięły dzban;
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze.
Cha!... cha!... (B, s. 167-168)

Słowa piosenki są ewidentną aluzją do zbrodniczego procederu Balladyny i jednocześnie impulsem determinującym bohaterkę do wejścia w rolę. Niezlomna i stanowcza, uzbraja siebie w męską odwagę żelaznej damy i nakazuje Chochlikowi: „Proszę, graj...” (*B*, s. 168). Do gry wciąga nie tylko tegoż Chochlika, ale również Kostryna, któremu nakazuje bacznie obserwować twarze zebranych. Balladyna pragnie wejść jeszcze raz w rolę

²³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 99.

²⁴ Zob. w kontekście teatralnego widowiska: E. Nowicka, *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki teatralny*, dz. cyt., s. 140: „uznawany za kluczowy dla moralnej wymowy dramatu epizod z królową, która brnie w pogłębiającym się samorozpoznaniu do ostatecznego wyroku, został więc ulokowany między teatralnym paludamentem a burzącym teatralną fikcję *Epilogiem*. Moralne znaczenie tej sceny nie zostaje jednak osłabione, lecz uzyskuje dodatkowy wymiar w przeświadczeniu, że los objawia się poprzez wszelkie okoliczności, także takie, które należą do teatralnego udawania. Fatum daje o sobie znać różnymi drogami i przedstawia się człowiekowi w nader różnych postaciach. Wypada przyznać rację Włodzimierzowi Szturcowi, że to zasadniczy temat *Balladyny*, znakomicie objawiający się w niepewności, czy piorun, który zabił bohaterkę wypadł z dłoni karzącego Boga, czy spłynął z teatralnego paludamentu”.

siostry i odegrać ją po mistrzowsku, bez żadnych potknięć i upadków. Wykorzystuje w tym celu cały repertuar środków teatralnych, od gestu, pozy („grafini mdleje” – *B*, s. 169) poprzez maskę (bladość twarzy) do teatralnego upadku: „O! umieram!” (*B*, s. 173). Kostryn-kochanek uczestniczy, oczywiście, w aktorskiej scenie zainscenizowanej przez starszą córkę Wdowy:

Balladyna

O! umieram!

Kostryn

Wody!... hej, wody!... Ja szaty rozdieram,

Lejcie tu na pierś – niech służebne wnidą.

(*B*, s. 173)

Kostryn, wciągnięty w pajęczynę rozgrywek Balladyny ze światem, też musi grać. Walka między protagonistką a niemieckim księciem przybiera na sile. Bratnie dusze próbują siebie zwalczyć, przyświeca im ten sam cel: korona. W tym samym też momencie udają się na wieżę, by zamordować Grabca i przejąć symbol najwyższej władzy. Doskonałsza w grze i zbrodni Balladyna, uprzedza Kostryna, rozszyfrowuje też jego czarne mordercze myśli. Następnie gra przed kochankiem: „mdło mi! mdło mi! mdło mi!” (*B*, s. 189), wymuszając na nim konkretne działanie:

Skończ także ze starcem,

Co mieszka w celi – a nas tylko dwoje

Będzie wiedziało.

(*B*, s. 189)

W akcie V rola kochanki dobiega końca. Balladyna postanawia definitywnie zakończyć grę z rycerzem. Przemieszcza się wraz z nim z zamku do namiotu, zmienia maskę, nakładając hełm zakrywający twarz. Następnie przygotowuje teatralną scenę śmierci Kostryna, bawiąc się jego brakiem przezorności i łatwowiernością. Spektakl rozgrywa się na oczach czytelnika, a Balladyna, oczywiście, jest reżyserem:

Czyń, co ja czynię. Nie lękam się jadu

W chlebie poddanych. Choćby miasto żyta

Użyli łusek żelaznego gadu,

Smaczną ci będzie żelazem zdobyta

Bułka... Jedz, proszę... trzeba ludziom wierzyć.

A teraz kaźcie z tryjulfem uderzyć

W trąby zwycięskie.

(*B*, s. 207)

Balladyna ma co świętować: zostaje królową, zamyka „przeszłość w grobach”, bo wie, że pokonała Kostryna. Ostatni raz oprze się na kochanku (to kolejny teatralny gest) i wyjdzie z namiotu, by zasiąść na tronie w Gnieźnie²⁵.

²⁵ Elżbieta Nowicka zauważa, że „uczestnictwo i patrzeć to podstawowe doświadczenia, poprzez które objawia się świadomość teatralna postaci dramatów Słowackiego” – tejże, *O metaforze teatralnej w drama-*

V.1.1.6. Rola kobiety

Kolejną ludzką rolą Balladyny jest bycie w roli kobiety. Córka Wdowy to niewiasta niepospolita, jest z tych, co się rodzą władcami, jest romantyczną heroiną, panią władczą i silną, konsekwentnie zmierzającą do odegrania głównej roli. Balladyna jako kobieta skupia w sobie kilka ról: córki, siostry, żony, kochanki. I w tej wielości, wielowymiarowości daje upust swojej teatralnej „strukturze podmiotowej”. Kobieca, czyli tajemnicza, wyrafinowana, pociągająca, elegancka, zmysłowa, teatralna Balladyna aranżuje sceny w teatrze życia. W swojej odysei zmierzającej do multiplikacji i ekstensji ról osiąga apogeum ekspresji aktorskiej. Wspaniale kokietuje Kirkora, zapytującego ją o to, czy go kocha. Bawiąc się i grając jednocześnie, odpowiada:

Ach! Ja ci nie powiem:
„Nie”... ale nie śmiem wymówić: „Tak, panie” –
Może ty zgadniesz, choć będę milczała;
Zgadnij, rycerzu. (B, s. 51)

Balladyna karmi się grą, teatralizowaniem ludzkiej egzystencji, swoją niejednoznacznością, tajemniczością. Na życzenie Kirkora rozszerza swoją rolę kochającej kobiety i zapewnia „pana czterowieżowego” (B, s. 10) o miłości, pisze w wyobraźni jednocześnie scenariusz miłosny: skok do buchających czeluści piekielnych, przyjęcie na siebie śmiertelnych grzechów. Bohaterka dramatu raz po raz przybiera pozy, ma upodobanie do gestu teatralnego:

Czegoż wzdychasz?... i coś niby blade
Usteczka ściskasz?... (B, s. 89)

Żona Kirkora korzysta z maskarady²⁶, błazenady, przebiera się, przywdziewa chłopską suknię, następnie zrzuca ją na rzecz szlacheckiej, a potem znacznie dostojniejszej – królewskiej. Swoje „aktorstwo wewnętrzne” podkreśla ciągłą zmianą masek, kostiumów. Balladynę wyróżnia teatralność zachowań, na zawołanie – niejako – potrafi być blada, drżąca, mdlejąca, uśmiechnięta, załamana, słaba, krucha, mężna, rycerska, zbrodniczka, bezwzględna i sprawiedliwa. W swoich rolach doświadcza też głębi różnorodnych uczuć: nudy, zniechęcenia, załamania, zadowolenia, nienawiści. Balladyna tworzy wielogłosową

tach Słowackiego, dz. cyt., s. 134-135. W kontekście tych słów warto spojrzeć na Balladynę, która „wie, że gra” i „wie, że ogląda grę”.

²⁶ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975; A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000; B. Schultze, „Z chłopów król”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, dz. cyt.

kobietą opowieść „ja”, które ma zamiar wyzwolić z granic określenia, pomnaża je przez jego rozerwanie na kilka części, kilka ról.

V.1.1.7. Role społeczne – chłopka

Balladyna, podobnie jak jej matka oraz siostra przynależą do nizin społecznych, do ludu²⁷. Są zwykłymi chłopkami mieszkającymi w wiejskiej chacie i ciężko pracującymi na swoje utrzymanie. Scena trzecia aktu I prezentuje powrót bohaterek do domu po ciężkim wysiłku fizycznym. Ich praca obejmuje cały dzień, od rana do wieczora przebywały na „poletku”, zajmując się pokosiem żniwa. Atrybutem Balladyny – chłopki jest ów nieszczęsny sierp, który bardzo szybko zamienia na grzebień, przygotowując się do spotkania z Grabcem. Grzebień jako przyrząd toaletowy wskazuje także na tęsknotę starszej córki Wdowy za innym, pozawiejskim światem. Wraz z tym emblematem, który siostra Aliny dzierży w dłoni, pojawia się Kirkor, „pan czterowieżowy” (B, s. 10). Roznieca on w sercu Balladyny iskrę nadziei na odmianę, być może, nawet na oderwanie się od wiejskich, prymitywnych korzeni. To pragnienie pogłębia także sama matka sióstr, mówiąc:

Zawsze ja myślę, że wam Bóg zapłaci
Bogatym mężem... a kto wie? a może
Już o was słyhać na królewskim dworze? (B, s. 43)

Wiejska Balladyna ma szansę na inne życie, pod warunkiem, że wygra zawody w malinobraniu, że zostanie żoną Kirkora. Zadanie, choć niezbyt skomplikowane, jest trudne, bowiem kochanka Grabca, gardząca prowincjonalnym życiem, nie nabrała doświadczenia w zbieraniu owoców leśnych. Alina, przeciwnie, zrodzona do prostej, rustykalnej egzystencji, przystosowała się i do prac polowych, i tych „leśnych”. Starsza córka Wdowy nie zamierza jednak się poddać, wychodzi z założenia, że szczęście należy „złowić”. Tak też czyni, bierze dzban, nóż i wychodzi do lasu. Sprowokowana przez Alinę, zaczyna grać i wszystko wokół siebie teatralizować. Spoglądając na bór, nie widzi przestrzeni realistycznej, lecz tę przesiąkniętą własną imaginacją: „a niebo jakie zapalone/ jak krew” (B, s. 70). Dostrzega krwawe słońce i zbyt czerwone maliny, których nie jest w stanie zbierać. „Kąsające żądła wymówek” (B, s. 72), padające z ust młodszej siostry, sprawiają, że bohaterka wykreowana przez Słowackiego nie potrafi być sobą i wchodzi w rolę,

²⁷ Zob. A. Kowalczykowska, *Bywanie w teatrze a dramaturpia*, w: *tejże, Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 212: „Częściej niż dwór przestrzeń sceniczną dramatów Słowackiego organizuje chata. Zawsze (z jednym tylko wyjątkiem) widać ją tylko z zewnątrz. Wśród gór, pól lub lasów, zawsze jest pośród natury, przestrzeni otwartej i przyjaznej”. Zob. także: F. Ziejka, *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984; *Historia chłopów polskich*, t. 2: *Okres zaborów*, red. S. Inglot, Warszawa 1972.

nakłada maskę i uruchamia mimikę: bladą, siną, białą twarz i przycięte usta. Następnie przechodzi do wydawania teatralnych, inscenizatorskich poleceń. Chcąc „złowić” szczęście, musi przecież odmienić rzeczywistość. „*Ze wzrastającym pomieszaniem*” (B, s. 73) więc teatralizuje:

Balladyna

Gdybym cię, siostró, zabiła...

Alina

Co też ty mówisz?...

Balladyna

Daj mi te maliny!... [podkr. – E. Ś.]

(B, s. 73-74)

Po dokonanej zbrodni Balladyna, nie zrzucając teatralnej maski: „sina, okropnie blada, z rozpuszczonym włosiem” (B, s. 81) , „*wbiega na scenę obląkana*” (B, s. 82). Od tej pory nie pozbędzie się już teatralnych rekwizytów, bowiem jej siłą życiodajną, motorem wszelkich poczynań stanie się gra. Bohaterka dramatu zmieniać będzie tylko role, wcielać się w nowe, coraz doskonalsze, prowadzące ku splendorowi, honorom, błyskotkom. Po raz ostatni zobaczy ganek ocieniony lipą, ławkę przed chatą ze słomianym dachem, po raz ostatni wejdzie do prymitywnej chaty i odegra rolę chłopki, by zamienić ją już niedługo na rolę szlachcianki – hrabiny²⁸.

V.1.1.8. Rola hrabiny

Balladyna wciela się w nową postać, zaczyna odgrywać inną rolę, jest żoną Kirkora. Mieszka w zamku, zdobi ją bogata szata i czarna wstążka na czole – symbol nie tylko zbrodni, ale swoisty łącznik z dawnym światem, od którego się odgradza. Córka Wdowy osiągnęła swój cel, teraz powinna jedynie: „używać... pańskich uczyć się uśmiechów / I być jako ludzie, którym spadło z nieba / Ogromne szczęście” (B, s. 105-106). Niestety, słowa Kirkora o wyjeździe wytrącają ją z równowagi, Balladyna błogosławi męża i przeklina jednocześnie. Pozostawiona samej sobie w pustym pięknym zamku, odczuwa faustyczne nienasycenie, faustyczny niepokój. Na dodatek wiejskie spalone korzenie cudownie odżyły i zaczynają prześladować Balladynę, która nie jest już chłopką, lecz „grabiną”. Wyniosła żona Kirkora, nie chcąc w żaden sposób zetknąć się z dawnym światem, nakazuje odprawić „drabiniasty wóz” (B, s. 114) wraz z „chłopianką” (B, s. 113), starą Barbarą.

²⁸ E. Owczarz, *W zaczarowanym kręgu salonów : o przestrzeni salonu w polskich powieściach o arystokracji*, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski i J. Speina, Toruń, 1993; J. Czyż, *Tożsamość postaci literackich: kilka spostrzeżeń dotyczących Hrabiego*, „Pisma Humanistyczne” 2003, z. 5.

Z tego samego powodu odseparowuje matkę, którą zamyka w „ciupie” (B, s. 116) „na wieży” (B, s. 116). Wdowa – jako prosta kobieta, nieznająca zasad etykiety szlacheckiej – przypomina bohaterce wstydliwą kartę z życiorysu: plebejskie pochodzenie, chatę, dawne życie i zbrodnię.

Balladyna, choć jest panią zamku, prawowitą małżonką hrabiego, musi ciągle udowodniać, kim jest i dbać o to, by nie spotkał jej los podobny królowej kwiatów, o której wspomina Kostryń:

Przebacz mi, grabini.
Królowa kwiatów na próżno obwini
Chłopianki ulów, że koło niej brzęczą. (B, s. 120)

Niemiecki książę namawia też tym samym kochankę do ciągłej gry, która, *nota bene*, jest domeną siostry Aliny, jej egzystencjalnym pokarmem, boską ambrozją, niebiańskim nektarem:

Albo się obwin niewidzialną tęczą
Przed ludzi okiem; albo znoś cierpliwie
Nasze wejrzenia... (B, s. 120)

Byt Balladyny – „szlachcianki” nie jest usłany różami. Kobieta musi mierzyć się z marami przeszłości: z Aliną, natrętną matką wciąż czegoś się domagającą. Nawet w trakcie wybornej uczty w zamkowej sali Kirkora kochanka Kostryna nie może uwolnić się od kompleksu minionego czasu. Proste pytanie szlachcica o herb wprawia bohaterkę w zakłopotanie. Z opresji ratuje ją niemiecki książę, kłamiący jak z nut: „Pani! wszak byłaś / Księżniczką możnej Trebizonty” (B, s. 156-157). Siostra Aliny szybko podchwytuje kłamstwo i dopowiada:

Wuj nielitościwy
Wygnał mię z państwa, zagrabił dzielnicę.
Przez niego bracia moi królewice
Zamordowani.
Ach, ja szczęśliwsza, ja uniosłam życie;
Lecz matka moja! – Matkę moją, panie,
Zamurowano w pałacu framudze. (B, s. 157)

Na nieszczęście Balladyny przy stole siedzi Grabiec – król dzwonnkowy, który drwiąc, mówi: „Proszę! Co to za dziwy! / Kto by uwierzył” (B, s. 157), za kulisą natomiast słyhać głos matki, którą rzekomo zamurowano. Wdowa ośmieszając córkę, prowokuje ją do kolejnej gry, pozy. Siostra Aliny wypiera się matki, nazywając staruszkę „żebraczką wściekłą” (B, s. 160), potem „wiedźmą” (B, s. 161). Cały czas przy tym gra:

Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?
Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?
Ja ciebie nie znam...

Czy wy ją znacie, panowie? powiedzcie,
Co to za wiedźma?

(*B*, s. 160-161)

Po dramatycznym epizodzie z matką, wygnaną z zamku na rozkaz córki, zjawia się Goniec z zaskakującymi wiadomościami. Informuje, że Kirkor mógł zostać królem, ale zrezygnował z tego dostojęstwa, bowiem został „stworzony do ciszy wiejskiej i prostoty” (*B*, s. 164) po tym, jak „zniżył szczeblem godność grafa pojawiając się w małżeństwo / zamiast jakiej królowej ubogą chłopiankę” (*B*, s. 164). Balladyna, raniona w samo serce, jest zobligowana do dalszej gry, dlatego wykrzykuje: „Niegodne kłamstwo! Kłamstwo! To kłamstwo!...” (*B*, s. 165).

Motywy kłamstwa i zbrodni łączy się organicznie z postawą grafini, która musi dzielnie stawić czoło sytuacji. Zdeterminowana została do mówienia nieprawdy, duch Aliny natomiast wyzwala w Balladynie grę:

Czułam cię dawno w powietrzu – a teraz
Widzę. – Jak błyszczą oczy twoje – biała!
Ja się nie lękam – widzisz – ale ty się
Nie zbliżaj do mnie...

(*B*, s. 172)

Żonie Kirkora jest zbyt ciasno w gorsecie hrabiny, okoliczności zewnętrzne też ją prowokują do zmiany roli, dlatego bohaterka po raz kolejny ucieknie do przodu, ku ostatniemu już wcieleniu – królowej. Cel swój osiągnie dzięki zbrodniczej metodzie, którą potwórzy. Dopuści się morderstwa na dawnym kochanku, aby przejąć koronę. Zbrodni dokonana natomiast, posługując się nożem, tym samym rekwizytem teatralnym, który pomógł jej wspiąć się na schody zamku Kirkora. „Wysadzona” z roli hrabiny, sięga po ten wiejski emblemat, ponieważ czuje się wyalienowana ze środowiska, usunięta z roli, którą odgrywa (warto dodać, że Gralona uśmierciła mieczem, tak jak na osobę z wyższej sfery społecznej przystało).

V.1.1.9. Rola królowej

Tragedią siostry Aliny jest, według Masłowskiego, „fałszywa koncepcja roli. Balladyna szuka rozszerzenia ról, ich ekstensji, zamiast skupić się na rozwoju duchowym wewnątrz ról”²⁹. Tragiczny wymiar egzystencji bohaterki dramatu ma jednak charakter bardziej złożony. Balladyna, tworząc wieloosobowy teatr ról, nie potrafi w żadnej z nich się odnaleźć, ciągle wybiega w przyszłość, przybiera maski, gnana romantycznym nienasyce-

²⁹ M. Masłowski, dz. cyt., s. 70.

niem. Marta Piwińska twierdzi, że „człowiek romantyczny sam czuł się *między* kolebką a grobem, między starymi a nowymi czasy. Czuł się często niewygodnie: *za wcześnie* i *za późno* na jakieś określone czasy (...). Był *pierwszy*, ale pierwszy w terażniejszości, w owym rozdzierającym *między*. I jako taki – jako zawieszony *między* prywatnym początkiem a końcem oraz między czasami historycznymi – istniał jako jedno pasmo katastrof i zmartwychwstań, jako paradoksalna trwałość w zmienności, która własną zmiennością i pamięcią, czynem i tradycją opiera się czasowi”³⁰ – jak bohaterka *Balladyny*.

Ostatnią swoją rolę córka Wdowy odegrała, można powiedzieć, perfekcyjnie, z pełnym profesjonalizmem i ludzką szlachetnością. Jej postanowienie o zerwaniu z przeszłością każe niemalże chylić czoło przed sprawiedliwością, którą chce się wykazać:

Ja o sławę
Nie dbam, a wyższa teraz nad sąd ludu,
Będę, czym dawno byłabym, zrodzona
Pod inną gwiazdą. (B, s. 214)

Siostra Aliny nakazuje też uhonorować ciało grafa Kirkora, a potem zamierza zająć się obowiązkami spoczywającymi na królowej. Trzykrotnie wydaje na siebie wyrok śmierci i w zasadzie nie teatralizuje rzeczywistości, nie gra, stara się być naturalna, obiektywna i sprawiedliwa, nie kłamie, nie tuszuje. Raz tylko, być może z przyzwyczajenia, wykonuje teatralny gest, krzyżąc: „wody” (B, s. 226). Ściąga na siebie sprawiedliwy piorun, o mocy którego przestrzegali Pustelnik:

Może ci włosy kołtunami zwełni,
Potem zabije nie wypowiedaną
Ogniem niebieskim... Biada! Jutro rano
Na murach zamku ujrzysz Boga palec. (B, s. 130)

„W istocie, kiedy jej (*Balladyny*) role ludzkie staną przed nią w scenie sądu, gdzie jako królowa musi wydać publiczny werdykt *in absentia*, pozostaje jej tylko potępienie własnych zbrodni, a więc skazanie samej siebie. Niebo zajmie się wykonaniem wyroku. Logika ostatniej roli zamyka ją w sytuacji bez wyjścia: królowa musi osądzić zbrodnie, a więc osądzić się sama. Jak król Edyp (...). Logika roli utożsamia się z arbitrażem Nieba”³¹ – konstatuje Masłowski.

Balladynę wyróżnia „aktorstwo wewnętrzne”, jest osobą, która teatralizuje rzeczywistość, korzysta z maskarady, przebiera się, zmienia kostiumy, przywdziewa maski i wykonuje różnorodne gesty. Wieloosobowy teatr żony Kirkora podkreśla jej wielość różnych „ja” w jednym, rozszczepienie na role ludzkie i społeczne. Owa wielość prowadzi też ku

³⁰ M. Piwińska, dz. cyt., s. 78.

³¹ M. Masłowski, dz. cyt., s. 70.

wielopoziomowości życia Balladyny, do wielogłosowej opowieści „ja” wyzwolonego z ograniczeń³². Choć bohaterka odegra wiele ról, to i tak jej dramatyczna maskarada nie odkryje przed czytelnikiem prawdziwego „ja” tej kobiety romantycznej. Tajemniczość jest bowiem „cechą bohatera romantyzmu i wszystko, czego się on dotknie, zaraża tajemniczością”³³, zauważa Piwińska. Dodaje również, że dusze bohatera i autora jednocześnie są starannie skrywane, a „sama osobowość staje się przedmiotem poszukiwań, tropienia i śledzenia. Z kostiumu aż nazbyt widocznego przenosimy uwagę na niewidzialną twarz”³⁴. Rzeczywiście Balladyna „ma parę ról (...), spełnia kilka losów, nosi kilka kostiumów, ma parę dusz. I rzadko wiemy, które imię jest prawdziwe, które przybrane i która prawda jest prawdziwa”³⁵. Najprawdziwsze staje się jednak to, że bohaterka jest rozdarta „na tych wiele ról i że jest tajemnicą”³⁶.

V.1.1.2. Teatr duszy

Balladyna jest romantyczną heroiną, którą charakteryzują indywidualne rysy, predyspozycje zarówno psychiczne, jak i moralne, skłonności psychologiczne, właściwa jej percepcja i światopogląd. Bohaterka wykreowana przez Juliusza Słowackiego tworzy wieloosobowy teatr ról, którym oddaje się z całą pasją i poświęceniem. Odgrywa nie tylko role ludzkie i społeczne, ale aranżuje do aktorskiej gry również duszę podzieloną na wiele części.

Siostra Aliny, jak każdy bohater epoki romantyzmu, „balansuje na krawędzi przeciwnie skierowanych sił”³⁷. Jej podstawową kategorią ontologiczną jest „pęknięcie bytu, życie w sferze prabólu”³⁸, zauważa Włodzimierz Szturc w *Ironii romantycznej*. To właśnie praból egzystencjalny zmusza Balladynę do „ciągłej twórczości i odsłania w człowieku wiecznie aktywny chaos, ponad poświadczenia racjonalne i empirię wynosi intuicję, oczywistość faktów obiektywnych przesłania przekonaniem o nadrzędności subiektywnych, często hipostazowanych, projekcji”³⁹.

³² Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. 78-79.

³³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 82.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 83.

³⁶ Zob. tamże.

³⁷ W. Szturc, dz. cyt., s. 144.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

Żona Kirkora jest istotą zawieszoną w próżni ontologicznej, stąd jej pomysł na teatralizowanie rzeczywistości, na permanentną odyseję. Autor dzieła, kreując taką bohaterkę, która – jako jedyna – przyciąga uwagę wytrawnego czytelnika, celowo odwołuje się do kategorii poetycko-filozoficznej, jaką jest ironia romantyczna. Ta zasada literacka pozwala Słowackiemu ukazać dominację artysty nad materiałem, tworzonym dziełem poprzez igranie przyjętymi konwencjami, swobodę łączenia skłóconych estetycznie i etycznie pierwiastków: wzniosłych i niskich, tragicznych i komicznych, realistycznych i cudownych, literackich i ludowych. „W refleksji nad tą stroną ironicznego procesu tworzenia najwybitniejszą próbą sformułowania stanowiska jest list do Zygmunta Krasieńskiego stanowiący apolog do *Balladyny*. Czytany wraz z *Epilogiem* – stanowi wspaniałe ogarnięcie idei dominacji”⁴⁰. Spostrzeżenie badacza podkreśla poetycką stronę ironii romantycznej, owo *principium creationis*: „zdolność segregacji materiału, będąca już przecież jego interpretacją, miała służyć i temu, by odczuć owego ducha wolności zezwalającego dalej nie tylko kompilować różne źródła, ale i je przekształcać”⁴¹, tak jak to uczynił Słowacki, łącząc „ariostyczny uśmiech” z motywami szekspirowskimi i poetyką romantyczną. Filozoficzny aspekt ironii romantycznej, w rozumieniu Szturca, jest „rodzajem wykładu z dziedziny ontologii, wedle której istotna dwudzielność bytu stanowi podstawę tworzenia bytów literackich”⁴².

Słowacki, dokonując w *Balladynie* „absolutyzacji ironii”⁴³, nie chce tylko zmanifestować swoich możliwości kreacyjnych, ale także poprzez ten „instrument literacki” pragnie dojść do prawdy. Swoim doświadczeniom w docieraniu do prawdy poddaje heroinę romantyczną – Balladynę. Kochanka Kostryna prezentuje czytelnikowi swój osobisty teatr, teatr duszy rozdartej pomiędzy sprzeczne jakości, między różne „ja” w jednym. Główną bohaterkę dramatu, poświęconego „poecie ruin”, wyróżnia jedno „ja”, które pojawia się, w zależności od potrzeb, w dwóch, trzech postaciach. Balladyna ma obok siebie alter ego⁴⁴ (Kostryna), anioła (Alinę) i diabła (siebie – księżniczkę kłamstwa, mroku, ciemności). Owe „uzewnętrznienia” są nią – Balladyną odgrywającą jednocześnie kilka ról. Jej wielo-

⁴⁰ Tamże, s. 143.

⁴¹ Tamże, s. 142-143.

⁴² Tamże, s. 75.

⁴³ Tamże, s. 80. Według Tiecka, ironia „mogła *pochodzić z tego, co wyższe*, mogła być objawieniem jakiejś boskiej mocy lub absolutnego rozpoznania świata (...). Tieck ujmował ironię także jako *intelektualny środek* umożliwiający realizację zamierzeń twórczych”. I wreszcie „jako fantazyjną grę starymi tematami i formami literackimi” – zob. W. Szturc, dz. cyt., s. 82-83.

⁴⁴ Maria Janion w *Obronie Balladyny* zauważa, że tytułowa bohaterka dramatu ma „swego *upiora*, swoją drugą istotę”. Tym „upiozem”, nazywanym przez badaczkę także „sobowtorem”, jest, jej zdaniem, Alina (zob. M. Janion, dz. cyt., s. 135-136).

warstwowa osobowość poddaje się pokusie permanentnej gry, pokusie zabawy w wieloosobowy teatr duszy.

Alter ego Balladyny

Kostrzyn, dowódca warty zamkowej, staje się powiernikiem Balladyny oraz jej świata wewnętrznego. Łączy ich w zasadzie „obcość”; zarówno księżę niemiecki, jak i siostra Aliny znajdują się w nie swoim zamku, zostali oderwani od wcześniejszego życia, przyzwyczajęń. Kostrzyn wyznaje:

Jak biedny ptaszek spod płonących dachów
W lot się puściłem... dziś obcy... nieznanym
Własnej ojczyźnie – sługa w obcym kraju; (B, s. 111)

Balladyna w zasadzie też jest „cudzoziemcem” w domu Kirkora. Nie zna zasad obowiązujących w grupie szlacheckiej, mąż nie zdążył zapoznać żony z niuansami egzystencji pałacowej, z dworską etykietą. Wychowana w prymitywnej rustykalnej chacie, czuje przytrażenie, dlatego pożąda bratniej duszy, którą szybko odnajduje w osobie Kostryna. Człowiek ten, podobnie jak sama Balladyna, opanował grę aktorską, potrafi przybierać pozy, maski i nade wszystko bawić się grą:

Jak to – ta potwora
Mlekiem poiła twoje usta śliczne?
Ach nie!... Ta chyba bogini niebieska,
Co na błękitny łań drogi mleczne,
Tak, że się każda białych piersi łożka
W gwiazdę mieniła i dziś ludziom płonie;
Ta sama chyba na śnieżnym łonie
Ukołysała ciebie... (B, s. 118)

Nic dziwnego, że Kostrzyn, teatralizując rzeczywistość, odnajduje samego siebie, stanowi w końcu *alter ego* Balladyny, mistrzyni teatralnej. Dwoje bohaterów łączy nie tylko wyalienowanie ze środowiska, osamotnienie, ekspresja aktorska, ale też umiejętność tworzenia wokół siebie aury tajemniczości. Starsza córka Wdowy skrzętnie ukrywa w zanzardzu swojej duszy morderstwo, którego dopuściła się na siostrze. Syn księżęcy, Kostrzyn, jak na sobowtórówką konstrukcję⁴⁵ przystało, dowiaduje się prawdy o czarnym sercu ko-

⁴⁵ Zob. D. Samborska-Kukuć, *Narcyz w masce tragicznej. Sobowtór jako eksterioryzacja duszy w opowiadaniu Leo Belmonta „Tamten człowiek”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3. Autorka w artykule zwraca uwagę na znaczenie pojęcia, jego proveniencję oraz ich funkcję w dziele: „Literackie sobowtóry (*homo duplex, alter ego*), służące alegoryzacji treści poważnych, a nawet wzniosłych, wykreowała wyobrażenia romantyczna, czerpiąca nierzadko z ludowych podań i legend. Już sama nazwa „sobowtór” sugeruje replikę, zdwojenie, odwrotność, drugą stronę, budzi skojarzenia z wtórnością, czymś gorszym od pierwowzoru, wskazuje na

chanki dzięki temu, że „za pustelnika całą, za drzewami ukryty” (B, s. 144) słyszał „tajemniczą spowiedź” (B, s. 144) bohaterki dramatu. *Alter ego* żony Kirkora bierze też na siebie połowę strachu, tajemnic i rozpacz Balladyny, by wspierać ją mężnie w trudnym życiowym boju. Bohaterka tragedii wspólnie z Kostrynem usuwać będzie kolejne przeszkody z drogi prowadzącej do szczytów, splendorów i władzy. W tym celu zamordują Gralona, Grabca, Pustelnika i Kirkora, udowodnią, że przyświeca im ten sam cel: tron. Niemalże jednocześnie siostra Aliny i jej sobowtór udadzą się na wieżę, w której spoczywa niczego niepodejrzewający Grabek, król dzwonek. Balladyna pozbawi dawnego kochanka życia, a Kostryń zniesie z wieży koronę. Prowadząc działania zmierzające ku przybliżeniu wizji przyszłości, potwierdzą braterstwo swoich dusz:

Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka, aż w tobie przeminie
Ta myśl... W powietrzu ją czuć... o! Kostrynie,
Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
Głośno, jak moje bije, gdy zarzynam. (B, s. 198)

Balladyna, która jest główną reżyserką przedstawienia, decyduje o tym, kto wystąpi na scenie. Scenariusz przez nią opracowany nie przewidział już więcej miejsca dla aktora – Kostryna. Uśmiercony sobowtór schodzi z desek teatralnych, misja powiernika dobiegła końca, *alter ego* opuszcza scenę dziejową.

Anioł

Kolejną inkarnacją „ja” wewnętrznego Balladyny jest jej siostra, Alina. Towarzyszy ona głównej bohaterce dramatu na kilku płaszczyznach, odkrywając jednocześnie przed czytelnikiem skomplikowane, złożone oblicze „ja” duchowego żony Kirkora. Żyjąca Alina ukazuje antypodyczność uczuć i pragnień kochanki Kostryna, jej czarne wnętrze⁴⁶. Martwa

reproduktywność tworu, na jego odmianę, drugą wersję, dzieło naśladowcze. Pojęcie „sobowtór” oznacza duplikat jakiejś istoty, identyczny zewnętrznie, a antagonistyczny pod względem osobowości, lub odnosi się do niewyjaśnionego współlistnienia dwu ekwiwalentnych postaci; określa również odbicie m.in. w zwierciadle, jak też z uwagi na identyczność kształtu - odwzorowanie we własnym cieniu. Odbicia te pojmowane są, w zależności od typu przekazu, w znaczeniu i dosłownym, i metaforycznym” – s. 121. Zob. także: M. Janion, *Romantyzm polski wśród europejskich*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 52: „Romantyczna antropologia odczuwała wyjątkowo silnie i artykułowała wyjątkowo dobitnie (...) ludzką potrzebę sobowtóra. Konieczność rozdwojenia i pojednania (...) stanowi efekt takiej swoistej *dualistyczno-monistycznej świadomości*”.

⁴⁶ Por. M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 136: „Alina jest właśnie uosobieniem tego, co *dobre* w duszy Balladyny, i dlatego musi ona ją zniszczyć przed wstąpieniem na swoją drogę *życia bez Boga*, i dlatego ma przy sobie nóż – *na węża w malinach*. Sens jest przecież ten sam, co u innych pisarzy romantycznych drążących problem zła: dwie dusze – co najmniej dwie, dodajmy – mieszkają w jednym człowieku”.

Alina, nieżyjąca podkreśla swoistą anielskość protagonistki, zmierzającej makiawelicznym traktem do wyznaczonego celu.

Istota ludzka, jak zauważa Włodzimierz Szturc, ujmowana jest „jako walka przeciw- nie skierowanych sił – składa się zatem głównie z napięcia, z nieskończonej przepaści pomiędzy tworzeniem i niszczeniem”⁴⁷. Balladyna, rzeczywiście, ma „coś z czynu Mefistofelesa i coś z czynu Boga. Tworzenie i burzenie, zasłanianie i odkrywanie”⁴⁸ są budulcem konstytuującym jej tożsamość, osobowość. Teatr duszy bohaterki dramatu Słowackiego obejmuje szerokie i nieskończone przestrzenie: od nieba poprzez ziemię ku piekłu. Anielskość Balladyny to jej świat wewnętrzny, wrażliwe sumienie permanentnie zagłuszane i permanentnie dręczące siostrę Aliny:

Wszystkie mi włosy przesiękły sumnieniem
I ciągną nazad, wstając z głowy...
(...)
Precz! Precz. – Odkąd zaczęły kwitnąć białe róże
Z czerwonymi plamami?... Wynieście te kosze...
(...)
(...) Rankiem głos sumnienia nudzi,
Nad wieczorami dręczy i przeraża,
A nocą ze snu okropnego budzi...
(...)
(...) – Zazdroścę tej, co dzisiaj rano
Mną była.

(B, s. 82; 95; s. 106; 145)

Powyższe cytaty uwypuklają kondycję duchową żony Kirkora, zakorzenione w niej pierwiastki dobra. Okrutną Balladynę stać jednak na anielskość, to w jej teatralnej duszy toczy się „walka przeciwnie skierowanych sił”⁴⁹. Bohaterka utworu przeżywa wewnętrzne katusze po każdym przestępstwie, po wykroczeniu moralnym, zbrodni. Jej serce nie uległo „stwardnieniu”⁵⁰. Starsza córka Wdowy nie straciła „zdolności przeżywania rozpaczliwego, przyjaznego uśmiechu osoby nieznanego, śpiewu ptaka, kruchości żdźbła trawy, nie stała się obojętna wobec życia, nie straciła nadziei, iż będzie mogła wybrać dobro”⁵¹. To przecież Balladyna, której atrybutami mają być: korona, jabłko, berło, postanawia zerwać z niechlubną przeszłością i „być sprawiedliwą” (B, s. 215). Na drogę dobra próbuje wkroczyć poprzez konkretny czyn: pragnie uhonorować ciało grafa Kirkora, swojego męża, a przeszłość „zamknąć w grobach” (B, s. 214). Chce zacząć „nowe” życie od dobrych

⁴⁷ W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

⁴⁸ W. Szturc, s. 159.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ *Stwardniałe serce* to znaczy niezdolne do rozróżniania dobra i zła. Zob. E. Fromm, *Serce człowieka: jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, Warszawa – Kraków 1996, s. 150.

⁵¹ Tamże, s. 150.

uczynków („Każcie wojennym brańcom rozkuć pęta, / Zastawić stoły na rynkach stolicy / I dawać co dnia dla żebraków strawę” – *B*, s. 214) i sprawiedliwych sądów⁵².

Diabelskość⁵³ Balladyny

Novalis wychodzi z założenia, że „diabeł i Bóg to dwie skrajności, z których powstaje człowiek; (...) diabeł jest siłą niszczącą, Bóg tworzącą siłą”⁵⁴. Nie ma więc niczego niezrozumiałego w kreacji literackiej Balladyny, która jest anielska i szatańska jednocześnie. Jej diabelskość polega na transgresyjnym wdzieraniu się w przestrzeń ciemną. „Złe serce” (*B*, s. 37) kochanki Kostryna, jak zauważa Goplana, prowadzi ją ku kolejnym mordom, ku złu, ku naruszaniu Boskiego ładu, ku egzystencji bez Boga.

Balladyna, tworząc dobro i multiplikując zło oraz ukazując swoje „ja” w postaci sobowtórowej⁵⁵, szkicuje przede wszystkim szerokie spektrum teatralnych możliwości zakorzenionych w jej strukturze aktorskiej. Wieloosobowy teatr ról i teatr duszy bohaterki wskazują na złożoność wewnętrzną siostry Aliny. Kochanka Kostryna odegrała kilka ról, przywdziała kilka kostiumów, „nie ma jednak jednej, wyraźnej twarzy nawet dla siebie (...) szuka siebie, goni, tworzy”⁵⁶, teatralizuje.

Juliusz Słowacki, świadomy tego, że „syntezą dwóch antytetycznych mocy”⁵⁷ jest ironia, z literacką premedytacją odwołuje się do niej, wyznając tym samym „jakby programową niejednoznaczność”⁵⁸ samej Balladyny-bohaterki, jak i całego dzieła:

Ironista wystąpić może raz jako ten, który tworzy, a raz jako ten, który burzy. W swoim dziele prezentuje się jako jego autor, zatem twórca, ale i jako jego krytyk, polemista, surowy oponent. Tworzy iluzję, by ją zakwestionować, i kwestionuje prawdy, by budować iluzję posiadania systemu, w imię którego burzy i oponuje. Wszelka jednoznaczność jest zatem uchylona, nawet wbrew deklaracjom teoretycznym, które właśnie jednoznaczności w wartościowaniu dzieł się domagają. Taka właśnie *gra* z czytelnikiem, który jest pierwszą ofiarą niezborności teorii i praktyki ironistów, ma swój stary rodowód: pojawia się przecież zawsze

⁵² Por. M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 136: „Gdy *chłopianka* staje się królową, gdy spływa na nią sakra urzędu królewskiego, gdy ma sprawować są jako swe najwyższe posłannictwo królewskie, wtedy Balladyna, która przedtem zdobywając władzę była tylko wolą – teraz wciela w siebie prawo. I prawo wydaje wyrok na wolę”.

⁵³ Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 110: „Celem, o jaki zabiega diabeł, jest uwstecznienie wszystkiego bądź zatrzymanie na poziomie jak najniższym – w sferze fragmentaryzacji, różności i nieciągłości. *Arcanum* to ma związek z dziedzina instynktową, z pragnieniem jako namiętnością, we wszystkich jej postaciach, z kunsztami magicznymi, nieładem i przewrotnością”.

⁵⁴ Cytuję za: W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

⁵⁵ Por. M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 135-136.

⁵⁶ M. Piwińska, dz. cyt., s. 85.

⁵⁷ W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

⁵⁸ Tamże.

tam, gdzie autor apeluje do czytelników (...), by uznali prawdziwość przedstawionej im fikcji, by uznali ją za świat w pełni wartościowy⁵⁹.

Balladyna prezentująca się na scenie życia w kilku odsłonach, odgrywająca wiele ról, Balladyna anielsko-demoniczna, odsłania przed czytelnikami pejzaż ludzkiej duszy narażonej na manichejskie zmagania.

V. 1.2. Zalękniona Balladyna

Lęk i strach są zjawiskami ontologicznymi, ściśle związanymi z ludzką egzystencją, stanowią one niezbędny komponent naszego bytu. „Mają to samo źródło ontologiczne, lecz w rzeczywistości nie są tym samym”⁶⁰. Strachowi towarzyszy konkretny określony przedmiot, z którym można podjąć walkę, by go unicestwić, a przynajmniej zdominować, pomniejszając jednocześnie zagrożenie, jakie ze sobą niesie. Paul Tillich dodaje też, że inną formą ataku może być wprowadzenie przedmiotu strachu w zasięg naszej samoafirmacji⁶¹. Inaczej nasze działania wyglądają w przypadku lęku, który nie ma przedmiotu, czy raczej, mówiąc paradoksalnie, „jego przedmiotem jest negacja każdego przedmiotu”⁶². Człowiek odczuwający lęk jest bezradny, ponieważ nie potrafi sprecyzować przyczyn swojego niepokoju wewnętrznego, nie jest w stanie wskazać przedmiotu wywołującego w nim ten stan. Lękający się ma poczucie zagrożenia „nicością”, traci orientację, charakteryzują go reakcje pozbawione intencjonalności⁶³, trudne do wyjaśnienia w kategoriach rozumowych.

Granice między strachem a lękiem często okazują się płynne i trudne do uchwycenia, ponieważ są to pojęcia, które zawierają się jedno w drugim.

Strach kluje żądłem, a lęk ma tendencje do przeradzania się w strach. Strach polega na baniu się czegoś: bólu, odrzucenia przez jakąś osobę czy grupę, utraty czegoś lub kogoś, momentu śmierci. W przewidywaniu groźby zawartej w tych sytuacjach przerażająca jest nie sama ich negatywność ujawniająca się podmiotowi, lecz lęk związany z możliwymi implikacjami owej negatywności⁶⁴.

Lęk, według Antoniego Kępińskiego, jest uczuciem łączącym się z naszą przeszłością, z oczekiwaniem tego, co ma nastąpić: „jest to krystalizacja uczuć w toku zmagania

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ P. Tillich, *Męstwo bycia*, tłum. H. Bednarek, Poznań 1994, s. 42. Źródłem lęku i strachu, według Tillicha, jest świadomość swojego niebytu, świadomość własnej skończoności.

⁶¹ Samoafirmacja – u Spinozy – jest partycypowaniem w samoafirmacji Boskiej, uczestniczeniem duszy w mocy Boskiej; to dążność do zachowania siebie, do potwierdzenia istoty ludzkiego bytu. Tillich natomiast zauważa, iż jest ona wpisywaniem się indywidualnego „ja” w kosmiczną strukturę bytu.

⁶² P. Tillich, dz. cyt., s. 43.

⁶³ Intencjonalność, według Tillicha, to umiejętność odniesienia się do rozumnych treści poznania lub woli.

⁶⁴ P. Tillich, dz. cyt., s. 44.

człowieka ze światem i byciem, starcia osoby z bytem i istnieniem”⁶⁵. Martin Heidegger zwraca uwagę na fenomen lęku, czyli „drzemiące możliwości położonego bycia – w świecie, przy czym lękanie się odsłania zagrożenie bytu oraz jestestwa w bycie”⁶⁶. Zjawisko to jest więc swoistym „obwarowaniem wobec zagrożeń, przyczyną rozpadu osobowości”⁶⁷, to stan uczuć człowieka obcującego i zmagającego się z zagrożeniami świata, a nade wszystko z własnym istnieniem. Z lękiem łączy się także nieokreślony niepokój, który „jest przeżyciem związanym z faktem istnienia i występuje u każdego człowieka, zwłaszcza w sytuacjach, w których trzeba wyjść ze zwykłych automatyzmów życiowych i szukać nowej drogi”(Tillich)⁶⁸.

Przywołane definicje w swojej warstwie semantycznej zwracają uwagę na konstytutywny czynnik, a mianowicie egzystencjalny wymiar lęku. Lęk przecież przynależy do egzystencji, która jest głównym motorem wyzwalamym w człowieku ten szczególny rodzaj strachu. Biorąc pod uwagę wzajemne konotacje pojęć: lęk, niepokój, strach oraz typologię lęku zaproponowaną przez Tillicha, zwrócę uwagę na trzy wymiary tego odczucia:

- lęk duchowy, czyli wewnętrzną pustkę,
- lęk ontyczny, czyli lęk przed losem i przyszłością,
- lęk moralny, czyli strach przed karą i potępieniem.

V.1.2.1. Lęk duchowy

Balladyna jest bohaterką, która doświadcza wewnętrznej pustki, brakuje jej duchowego centrum, umożliwiającego życie pełne i przede wszystkim twórcze. Główną przyczyną takiego stanu rzeczy jest nuda, która zdominowała życie siostry Aliny. Nudzającej się bohaterce świat jawi się jako miejsce niepełne, ułomne, pozbawione istoty.

Prócz nudy, ciągłego nienasycenia to obcość i brak zakorzenienia w świecie przekształcają życie romantycznej heroiny w rodzaj przekleństwa, skazując ją jednocześnie na samotność i wyobcowanie. Starsza córka Wdowy lęka się, choć próbuje ten stan ducha ukryć i dlatego poszukuje powiernika. I znajduje go w osobie podstępного Kostryna.

Niemówność wpisania „ja” w kosmiczną strukturę bytu sprawia, że zamiast samoafirmacji Balladyna wybiera grę, by w ten właśnie sposób przezwyciężyć lęk metafizycz-

⁶⁵ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 9.

⁶⁶ P. Tillich, dz. cyt., s. 9.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ P. Tillich, dz. cyt., s. 18.

ny. Nieokreślony niepokój, owo napięcie wewnętrzne mobilizuje bohaterkę do działań teatralnych. I chociaż wieloosobowy teatr ról odegrała bohaterka po mistrzowsku, choć zaprezentowała szerokie spektrum teatralnych możliwości, zakorzenionych w jej strukturze aktorskiej, to nie uwolniły one kochanki Kostryna od dręczącego ją lęku. Siostra Aliny, jak bohater epoki romantyzmu, „balansuje na krawędzi przeciwnie skierowanych sił, żyje w sferze praból”⁶⁹. I to właśnie praból egzystencjalny zmusza Balladynę do „ciągłej twórczości i odsłania w człowieku wiecznie aktywny chaos, ponad poświadczenia racjonalne i empirię wynosi intuicję, oczywistość faktów obiektywnych przesłania przekonaniem o nadrzędności subiektywnych, często hipostazowanych, projekcji”⁷⁰.

Żona Kirkora jest istotą zawieszoną w próżni ontologicznej, stąd jej pomysł na teatralizowanie rzeczywistości, na teatralną odyseję. Działania te mają jej pomóc w wyzwoleniu się od lęku. Słowa, które Goplana skierowała do zbrodniarki, wycisnęły piętno na całym jej życiu:

Lękaj się drzewa!
Lękaj się kwiatu!
Każda lilija albo róża biała,
I na ślubie, i po ślubie
Będzie plamami szkarłatu
Na wszystkich liściach czerwona.
Idź... weź ten dzbanek... ja ciebie nie zgubię.
Ale natura, zbrodnią pogwałcona,
Mścić się będzie - idź do chaty!

(B, s. 85)

Balladyna usycha „wiecznie tajemnicy męką” (B, s. 85), sukcesywnie realizuje swój plan i ostatecznie, po usunięciu licznych przeszkód, osiąga szczyt: zostaje królową. Drapieżność popchnęła ją ku transgresji, bohaterka wykreowana przez Słowackiego chciała przekroczyć swój los, co doprowadziło ją do autodestrukcji, wyrażonej w słowach sprawiedliwego wyroku: „Winna jest śmierci” (B, s. 221).

W walce egzystencjalnej zbrodniarka poniosła klęskę, ponieważ postanowiła żyć tak, „jakby nie było Boga” (B, s. 76), odrzuciła duchowe centrum. Chodziła po świecie „obłąkana jakąś rozpaczą” (B, s. 82), *ze wzrastającym pomięszaniem* (B, s. 73), nie żyła w harmonii ani z rodziną, ani ze swoim światem wewnętrznym, tą instancją, która świadczy o naszej autentyczności. Błądziła w żywiole piękna, prawdy i dobra⁷¹, doznała śmierci duchowej, co przepowiedział jej Pustelnik:

Milcz, zbrodniarko! teraz my się znamy
Do głębi serca.... Niechaj z tego trądu

⁶⁹ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 144.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 113-190.

Lęgną się w mózgu gryzące robaki,
W sumnieniu węże; niech kąsają wiecznie,
Aż umrzesz wewnątrz, a zgniłymi znaki
Okryta, chodzić będziesz jako żywe
Trupy... precz! precz! precz!

(B, s. 129-130)

V.1.2.2. Lęk moralny

Strach Balladyny wynika ze znajomości przedmiotu wywołującego lęk moralny. Córka Wdowy dopuściła się zbrodni na siostrze, by zdobyć szlachecki tytuł, by przenieść się z chaty do zamku. Niestety, krwawa plama, jak przepowiedział Pustelnik, „kąsa wiecznie” (B, s. 129). Bohaterka, wybierając życie w kłamstwie, odrzucając normę moralną, skazuje siebie na permanentne egzystowanie w lęku metafizycznym. Doprowadza do „rozszerzenia świadomości”⁷², dokonując tym samym bolesnego podziału w swoim świecie wewnętrznym. Niedobra córka musi egzystować jakby na dwóch płaszczyznach, czuwając nieustannie, by ich nie pomieszać. Wykreowała „ja-dla-siebie” i „ja-dla-innych”⁷³.

„ja-dla-siebie”

Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
Krzyczę: „Zabita – zabita - zabita!”
Drzewa wołają: „Gdzie jest siostra twoja?”
Chciałam krew obmyć... z błękitnego zdroja
Patrzała twarz jej blada i milcząca...

(B, s. 82)

„ja-dla-innych”

Ach, przewidziałam dawno, że tak będzie.
Jakiś obdarty młokos chodził wszędzie
Za tą dziewczyną, szeptał jej do ucha.
Napominałam. - Wiesz, jak ona słucha
Kazań siostry... i dziś ... z nim uciekła.

(B, s. 91)

Józef Tischner w *Filozofii dramatu* przekonuje, że „ja-dla-siebie” łączy się z podmiotem dialogu prawdomówności, zaś „ja-dla-innych” wchodzi w relację z podmiotem dialogu kłamstwa⁷⁴. Rzeczywiście, zbrodnicza królowa prowadzi podwójny dialog, aby zamaskować prawdę. Trzeba jednak przyznać, że Balladyna umie kłamać: zbudowała dwie sceny i umiejętnie przechodziła z jednej na drugą. Gdy przebywała w przestrzeni swojego dramatu, eksponowała swoje prawdziwe „ja”, niezakłamane. Otwarcie wówczas stwierdzała, że jej dusza wypełniona jest „trwożnymi myślami” (B, s. 145). Postawa protagonistki

⁷² Tamże, s. 150.

⁷³ Zob. J. Tischner, dz. cyt., s. 150.

⁷⁴ Tamże.

zmieniała się diametralnie, gdy kochanka Kostryna wchodziła na deski „sceny-dla-innych” i zaczynała grać. Porażona pustką duchową, dała się uwikłać w grę.

Motyw kłamstwa i zbrodni złączył się organicznie z postawą „grafini”, która przekraczając próg zamku Kirkora, zdeterminowana została do ciągłej gry pozorów, udawania, nakładania coraz to innych masek.

Życie w kłamstwie wymaga wielkiego „heroizmu” i bardzo rzadko mijający się z prawdą zbrodniarz jest w stanie wytrwać w fałszu do końca. Balladyna z wielkim zapalem rzuca się na głębokie wody, chce stworzyć nowy świat doznań, a zapomnieć o tym, który zamykają zawody w malinobranii. Im bardziej jednak morderczyni zaciera ślady, tym bardziej się one mnożą, wprowadzając jednocześnie siostrę Aliny do ciemnego lasu lęku. Czerwona plama na czole, symbol mordu, nie chce zniknąć, „jak rubiny (...) pięknie sobie świeci” (B, 93), a widzą ją ci, których Balladyna pragnie oszukać: matka i Kirkor. Bohaterka doświadcza nieustannego niepokoju kłamcy, wie, że musi być czujna, ma też wrażenie, iż wszyscy śledzą jej poczynania i zagląдают nawet do wnętrza, chcąc poznać jego tajemnice:

Piekkło!

Mieszam się – bladnę... Ja się kiedyś zdradzę

Przed matką, mężem... Wszystko się urzekło

Na moją zgubę. Ludzie jako szpaki

Uczone mowy, przez okropną władzę

Sprawiedliwości, nie myśląc o mowie,

Tak mówią, jakoby tajnymi szlaki

Dążyli ciągle w głąb serca..

(B, s. 117)

Bohaterka dramatu dedykowanego „poecie ruin” odczuwa lęk przed prawdą, przed jej ujawnieniem, dlatego ratunek widzi w kłamstwie. W istocie żona Kirkora zanurzyła się w nieprawdzie i długo w niej tkwiła, okłamywała wszystkich wokół: matkę, przekonując ją o nikczemnym charakterze Aliny, Kirkora, ślubując mu miłość i wierność, Grabca, udając przed nim panią zamku, Kostryna – powiernika czarnych myśli, którego ostatecznie podstępnie uśmierciła. Jakże żalosna jest Balladyna zakłamująca świat, a przede wszystkim swoje „jestestwo wewnętrzne”⁷⁵.

Destrukcyjny lęk moralny jest równie okrutny i bezwzględny jak starsza córka Wdowy, nie daje zbrodniarce wytchnienia, wciąga pazurami w przestrzeń zmultiplikowanego strachu⁷⁶. Lęk przed winą, której się dopuściła, a zwłaszcza przed ujawnieniem

⁷⁵ M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, dz. cyt., s. 76.

⁷⁶ Por. I. E. Rusek, *Ciemna strona istnienia, czyli czarne serce i zatruty umysł. „Lilla Weneda” i „Balladyna” Juliusza Słowackiego*, „Kwartalnik Opolski” 2015, z. 1, s. 13: „Balladyna egzystuje w stanie nieustannego napięcia. Emocje te znajdują wyraz w jej obliczu, które u ludzi złych – jak pisał Schopenhauer – nosi

prawdy, przybiera różne kształty: od niepokoju i bojaźni poprzez przerażenie po grozę: „Szukałam okiem przerażonym w tłumie / kogoś” (B, s. 112), „O! biedneż wy, myśli, / Jak dzieci nierozumne cieniów się lękacie” (B, s. 144), „Gdyby te dary, gdyby nie przerażona / myśl” (B, s. 146).

Tytułowa bohaterka tragedii, działając jednocześnie na obu płaszczyznach: „ja-dla-siebie” i „ja-dla-innych”, nie jest w stanie konsekwentnie się w nich rozwijać. Zdominowana przez strach i niepokój zaprzecza sobie, mówiąc: „ja się nie lękam” (B, 187), innym razem: „Ja tak trwożliwa, że nawet w ogrodzie / Po jabłko z drzewa upadłe nie sięgam” (B, s. 148). Ekspresja lęku też podkreśla tę niekonsekwencję Balladyny. Mężna „grafini” drży, wstaje z pomięszaniem, ze wzrastającym pomięszaniem (B, s. 73), robi się blada⁷⁷, nie może opanować swoich reakcji, a zwłaszcza huśtawki nastrojów. Trzydniowy wyjazd dopiero co poślubionego męża postrzega w kategoriach największej tragedii, jaka mogła ją spotkać.

Balladyny sposób na życie, czyli odrzucenie Boga, faustyczne nienasycenie, przekraczanie norm moralnych, drapieżność względem losu, pustka wewnętrzna, nieustanne aktorstwo prowadzi ją ku jednemu – ku lękowi metafizycznemu, moralnemu, którego nie jest w stanie wyeliminować, tak jak to czyniła z istnieniem ludzkim. Okazuje się, że nawet najbardziej wyrafinowany zbrodniarz, wyrafinowana zbrodniarka nie będzie w stanie odnieść zwycięstwa nad sferą etyczną. Chaos moralny, na który zdecydowała się starsza córka Wdowy, wyzwolił w niej aktywność w postaci gry aktorskiej, kolejnych zbrodni, ale ostatecznie pogrążył ją w bólu egzystencjalnym, lęku metafizycznym i duchowym. Przewrotna też okazała się ewolucja lęku: od zewnątrzności do świata wewnętrznego morderczyni. Początkowo przecież Balladyna obawiała się osób trzecich, w każdym widziała wroga, dlatego niewygodnych ludzi z zimną krwią pozbawiała daru życia. Z czasem strach przed światem zewnętrznym przerodził się w lęk moralny, skierował się ku jej wnętrzu. Przerażone głosy, zjawa Aliny, „echa grobowych rozwalin” (B, s. 172) to nic innego, jak

piętno wewnętrznego cierpienia”, dlatego przechadzając się po pysznych salach zamku wystrojona w bogate szaty, nie może ani na chwilę zaznać spokoju.

⁷⁷ Zob. I. E. Rusek, *Ciemna strona istnienia, czyli czarne serce i zatruty umysł. „Lilla Weneda” i „Balladyna” Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 12: „Dlatego twarz Balladyny, pozbawiona uczuć i emocji maska, jest jak oblicze żywego trupa, którym powoli się staje, a przypisywany jej kolor blady czy wręcz siny wskazuje na bliski związek ze sferą śmierci, z przestrzenią nieistnienia (...). Balladyna jest martwa za życia, ponieważ zgodnie z założeniami filozofa [Schopenhauera – E. Ś.] każdy akt woli (chcenie, pragnienie, nienawiść itp.) znajduje swoje odzwierciedlenie w budowie fizycznej, co oznacza, że silnie negatywne uczucia mają moc przeobrażania ludzi w monstra. Takie znamiona nosi żona Lecha, Gwinona, lecz przede wszystkim Balladyna. Jest potworna nie tylko dlatego, że potworne są jej zbrodnie, lecz z tej prostej przyczyny, że przestaje być człowiekiem. Jej piekło na tym właśnie polega, jej największa zbrodnia właśnie tego dotyczy – zabicia człowieka w sobie.

konkretny przykład stanu lękowego samej bohaterki. Także wyrok, który wydała na zbrodniarkę-królową, jest próbą – być może – niwelowania bólu, wydostawania się z chaosu etycznego.

V.1.2.3. Lęk ontyczny

Trzecim rodzajem lęku, z którym Balladyna musiała się zmierzyć, jest lęk przed przyszłością, losem. Tego typu obawa dręczy zapewne każdego człowieka. Bohaterka dramatu jednak doświadcza uczucia niepewności intensywniej z tego powodu, że boi się konsekwencji swoich działań. Zbrodnia „malinowa” nie chce odejść w zapomnienie, stale towarzyszy siostrze Aliny, skazując ją na zwielokrotnione katusze.

Zła córka nie poddaje się łatwo, dąży do przewyciężenia lęku, który odbiera jej radość egzystencjalną, nie pozwala na szczęśliwe życie w zamkowych komnatach. Dlatego podejmuje ekspansję w świat, chcąc zapomnieć o męczącej jej duszę przeszłości, rzutuje w przyszłość⁷⁸. Jak zauważył Kępiński, „człowiek idąc w przyszłość nie może wyzbyć się swego bagażu przeszłości. Bagaż ten niejednokrotnie hamuje go w jego ekspansji w świat otaczający, tzn. w czasoprzestrzeń przed nim się otwierającą”⁷⁹. Balladyna chciałaby jednym ruchem ręki oddzielić ciemną przeszłość od terażniejszości i rozpocząć wymarzone zdobywanie świata. W tym celu podejmuje trójfazową aktywność obejmującą plan, realizację i bilans⁸⁰. Badacz zwraca uwagę na koloryt emocjonalny każdej z faz. Według twórcy teorii metabolizmu informacyjnego, planowanie łączy się bezpośrednio z nadzieją i lękiem przyszłości. Uczuć podobnych doznaje Balladyna, która „w tarkocie na rozłogu” (*B*, s. 44) i w zawodach w malinobraniu dojrzała przynajmniej cień szansy. Z tego też powodu dopuściła się zbrodni, wierząc, że przyszłość, którą sobie wykreuje, będzie diametralnie różnić się od rustykalnej nudy.

Nadzieja Balladyny na inne życie zrodziła się w ciemnym lesie, w przestrzeni korespondującej z czarnym wnętrzem bohaterki. Tutaj też siostra Aliny rozważa swoją przyszłość: „gdybym cię, siostrzo, zabiła” (*B*, s. 73), zgodnie ze spostrzeżeniem Kępińskiego, wychodzącego z założenia, iż faza planowania opiera się na antycypowaniu, wybieganiu w przyszłość. Nadzieja bohaterki wchodzi w interferencję z lękiem, niedookreślonym nie-

⁷⁸ Zob. A. Kępiński, dz. cyt., s. 19.

⁷⁹ Tamże, s. 11.

⁸⁰ Zob. tamże, s. 86-91.

pokojem. Okrutna Balladyna, mordując siostrę, wypowiada słowa: „I ja się boję” (*B*, s. 75), odkrywając przed Aliną i czytelnikiem swój stan ducha.

„W drugiej fazie aktywności nie jest ważne to, co było i co będzie, ale to, co jest. Człowiek wtedy rzutuje się przede wszystkim w przestrzeni, a nie w czasie. Zwycięza i jest zwyciężany. Podnieca go samo działanie, walka z oporem środowiska. W tej dopiero fazie odczuwa się cały smak życia. Marzenia bowiem o przyszłości i wspomnienia przeszłości są tylko cieniem rzeczywistości, czymś na kształt snu. Prawdziwą rzeczywistość odczuwa się tylko w drugiej fazie aktywności⁸¹. I Balladyna, chociaż spowita lękiem, dokonuje ekspansji w otaczający ją świat, by odnieść nad nim zwycięstwo. Nie chcąc dać się zdominować strachowi przed losem, przyszłością, tym, co ją czeka, traktuje ludzi instrumentalnie:

Uprzedmiotowanie świata sprawia, że nasz stosunek do niego staje się manipulacyjny, trzeba na niego tak działać, by nam nie szkodził, doprowadzić go do tego, by jak pokonany wróg podniósł ręce do góry. Uczucie skrępowania i obezwładnienia, które przeżywa się w lęku, przerzuci się w ten sposób na wroga. Zwycięstwo bowiem polega na tym, że nękający nas lęk zostaje przekazany wrogowi, sytuacja się odwraca, teraz on nas się boi⁸².

Bohaterce udało się zapanować nad przestrzenią, stopniowo przecież przekraczała granice stanowe: od chłopskiej chaty poprzez hrabiowski zamek Kirkora *po salę królewską w Gnieźnie i tron w jej głębi* (*B*, s. 207). Trudniej było córce Wdowy okiełznać czas, zwłaszcza ten przeszły, który wywoływał w niej lęk i przypominał jednocześnie czyn zbrodniczy. Bohaterka chce odgrodzić się niezniszczalnym murem od czasu minionego, dlatego jest bezwzględna w swoich posunięciach życiowych, w destrukcji tradycyjnych wzorców. Nie oszczędza siostry, matki, męża, kochanka i innych, którzy stają na jej drodze i próbują pokrzyżować plany. Jest okrutna, zimna, ale konsekwentna, przecież postanowiła zapanować nad przyszłością i skupić się na studiowaniu swojego wnętrza. Postawiła na „indywidualne odkrycie”, na egocentryczną grę o własne szczęście. By osiągnąć zamierzony cel, wyrzeka się matki, niszczy plebejskie korzenie, mając nadzieję na uśmiercenie przeszłości. Ta – niestety – odradza się jak feniks z popiołów i atakuje całą swoją mocą. Przerazona Balladyna słyszy „echa grobowych rozwalin” (*B*, s. 172), widzi *cień biały Aliny z dzbankiem malin na głowie* (*B*, s. 172). Zależniona, spustoszona wewnętrznie, pozbawiona oparcia duchowego, wypowiada znamienne słowa:

(...)- Niech mi jaki człowiek
Da rękę – ja się boję – [podkr. –E. Ś.] (*B*, s. 172)

⁸¹ A. Kępiński, dz. cyt., s. 100.

⁸² A. tamże, s. 281.

Nie chce jednak wskrzeszenia siostry, co proponują jej Goplana i Pustelnik, ponieważ raz na zawsze pragnie odgrodzić się terażniejszością od przeszłych mar. Balladyna w swoim działaniu nie przewidziała prymarnej egzystencjalnej zasady mówiącej, iż przeszłość, przyszłość i terażniejszość są ze sobą ściśle sprzężone, jedno z drugim wchodzi niejako w reakcję łańcuskową. To niedopatrzenie przyczyniło się do pogłębienia lęku bohaterki. Tragiczną postacią wydaje się żona Kirkora, gdy bytuje w lęku przeszłym, terażniejszym i pomimo aktywności nie jest w stanie zdystansować się do strachu, niepokoju. Jeszcze większe przerażenie wywołuje przyszłość i jej, stojący pod znakiem zapytania, kształt. Siostra Aliny, pomimo wszystko, koncentruje się na zdobywaniu przyszłości, pragnie korony. Miał więc rację Tischner twierdząc, że „ten, kto się lęka, nie chce już jabłka, ale całej jabłoni”⁸³. Antidotum na obezwładniający lęk widzi też żona Kirkora w osobie Kostryna, w bratniej duszy. Obsesyjne pragnienie władzy, korony, faustyczne nienasycenie sprawiają jednak, że niezbyt długo może Balladyna cieszyć się oparciem w niemieckim księciu. Podstępny rywal zaczyna jej zagrażać, musi go więc zamordować i znów zostaje sama. Myli się też, mówiąc: „już przeszłość zamknięta w grobach” (*B*, s. 214), licząc na to, że „połowa jabłka (...) zgniła i czarna jadem” (*B*, s. 214) odchodzi w zapomnienie.

Lęk przed losem opanował bohaterkę, a ostatecznie obezwładnił, zacieśnił swój krąg i odkształcił zniekształcony obraz rzeczywistości. Balladyna czuła się przytłoczona przez zagrażającą jej czasoprzestrzeń. Wtedy wstąpiła w trzecią fazę, którą Kępiński nazywa bilansem. Dokonała trzykrotnego podsumowania swego życia: „Winna jest śmierci” (*B*, s. 221). „Immoralistka poddaje się z własnej woli i z własnego wyboru prawu moralnemu”⁸⁴, jak zauważa Maria Janion, ale czyni tak nie tylko w momencie ferowania wyroków. Już wcześniej zalękniona Balladyna wyraziła tęsknotę za czystością, moralnością, którą odrzuciła, postanawiając żyć tak, „jakby nie było Boga” (*B*, s. 76). Po mordzie dokonany na Grabcu mówi:

Przynieś mi światła; niech światło zobaczy,
Jak ja okropnie muszę być czerwona (...)
Świecy! – mój cały zamek za błysk świecy! (B, s. 185-186)

I chociaż Michał Bałucki porównuje kochankę Kostryna do „ciemnej chmury oświeconej krwawymi błyskami zbrodni”⁸⁵, nazywa „kobietą-potworem”, zabójczynią i truciicielką, to jest ona przede wszystkim istotą lękającą się siebie i świata. Mimo że „(...) jedna myśl ją opanowała, niemiłosierna, pustosząca wszystko na drodze swego przechodu. Po-

⁸³ J. Tischner, dz. cyt., s. 238.

⁸⁴ M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 138.

⁸⁵ M. Bałucki, *Kobiety dramatów Słowackiego*, Kraków 1867, s. 15.

siąść koronę, panować, precz odrzucić przeszłość jak jedną połowę jabłka zgniłą, którą ośliniła żmija; rozgnieść cierpienia jak robaka u nóg pełzającego; nowemi zbrodniami spokój okupić⁸⁶, to i tak drapieżna, a jednocześnie zalękniona, przestraszona, zaniepokojona morderczyni budzi pewne współczucie w czytelniku, który przeżywa czasem te same, ale nie takie same w ich skali lęki.

V.1.3. *Balladyna z perspektywy jungizmu*

Carl Gustaw Jung, szwajcarski psychiatra i psycholog, pojęcie kobiecości łączy z dwiema kategoriami: Animą i Animusem. Anima – według psychoanalityka – jest pierwiastkiem żeńskim tkwiącym w psychice każdego mężczyzny, jest ona osobowością, personą z łatwością podlegającą projekcji na kobietę. Poza tym owa „żeńskość mężczyzny” jest nieświadoma, niezauważalna, tkwi w sferze podświadomości mężczyzny jako odziedziczony obraz zbiorowy kobiety. Z tego też powodu mężczyzna potrafi pojąć naturę przedstawicielki płci pięknej. Anima to element rodzaju żeńskiego, postać kompensująca męską świadomość, niezbędna do prawidłowego funkcjonowania mężczyzny w świecie⁸⁷.

Animus natomiast jest pierwiastkiem męskim tkwiącym w psychice kobiety, „to depozyt wszelkiego kobiecego dziedzicznego doświadczenia mężczyzny”⁸⁸. Owa „wewnętrzna męska strona kobiety rodzi twórcze nasiona, które mają moc zapładniania kobiecej strony mężczyzny”⁸⁹.

Nietrudno więc zrozumieć – podążając tropem myślowym Junga – dlaczego bohaterka dramatu Juliusza Słowackiego, *Balladyna*, z taką łatwością porozumiała się z Fon Kostrynem, dlaczego te dwie istoty rozumiały się bez słów, dlaczego zamieszkiwały „czarną” stronę egzystencji ludzkiej.

Autor dzieła *O naturze kobiety* jasno precyzuje swoje stanowisko: nie można mówić o kobiecości w oderwaniu od męskości, nie można mówić o kobiecości w oderwaniu od Animy i Animusa, kategorii, które konstytuują zarówno mężczyznę, jak i kobietę. Kobieta zdecydowanie potrzebuje postaci kompensującej o charakterze męskim – Animusa. Tak było z główną bohaterką *Balladyny*. Zadziwia ona czytelnika swoją potrzebą doświadczania

⁸⁶ P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Warszawa 1932, s. 174-175.

⁸⁷ Według Junga, w każdym człowieku współistnieją dwa pierwiastki – Anima i Animus jako struktury zakorzenione w osobowości istoty ludzkiej. Zob. C. G. Jung, *O naturze kobiety*, w: tegoż, *Dzieje gnozy t. IV*, wybrał i przełożył M. Starski, Poznań 1992, s. 79-114; A. Samuels, B. Shorter, F. Plant, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, Wrocław 1994.

⁸⁸ C.G. Jung, dz. cyt., s. 111.

⁸⁹ C.G. Jung, dz. cyt., s. 111.

nia mężczyzny, wchłaniania Animusa. Siostra Aliny spotyka się przecież z Grabkiem, podąża za Kirkorem, walczy o niego krwawo, następnie szuka towarzystwa Fon Kostryna. Ta nieokleślna tęsknota kobiety za Animusem nawiązuje nieco do Platońskiej pełni Androgyna⁹⁰, pełni, która poddana została destrukcji i doprowadziła go do okaleczenia psychologicznego, wyrażającego się w ciągłej nostalgii za pierwotną jednością, harmonią i doskonałością wynikającą z przewyciężenia przeciwieństw.

Jung pojmuje kobiecość jako siedlisko różnic oraz uświadomienie sobie przez kobietę owych cech dystynktywnych. Różnice obejmują – oczywiście – strukturę psychologiczną mężczyzny i kobiety, istot tworzących i potrzebujących siebie wzajemnie. Aby kobieta mogła zauważyć to, co ją odróżnia od mężczyzny, powinna spotkać mężczyznę. To spotkanie umożliwi jej odkrycie w sobie pierwiastka męskiego – Animusa. Psychoanalityk zaznacza również, iż od uświadomienia sobie różnic kobieta winna przejść do następnego etapu, budującego w niej kobiecość. Tym kolejnym stadium jest umiejętność przemyślenia swojego życia, spojrzenia na jednostkową egzystencję po to, by móc zainicjować proces indywidualizacji i zapewnić mu prawidłowy rozwój. Indywidualizacja natomiast może się rozpocząć jedynie wtedy, gdy kobieta uświadomi sobie istnienie Animusa i zaakceptuje jego przejawy. Wtedy w pełni wyrazi swoją kobiecość – zdaje się mówić Jung.

Autor *Archetypów i symboli* stanowczo stwierdza, że każda z kobiet może zaprezentować swoją kobiecość. Pojęcie to nie jest faktem determinowanym biologicznie, ale generowanym przez kulturę i proces socjalizacji, ma odniesienie do kulturowo określonego wzorca kobiety⁹¹. Jeśli weźmie się pod uwagę konkretny paradygmat kobiecy, można wtedy uściślić pojęcia kobiecości i męskości oraz połączyć je z określeniami: „typowa kobieta”, „typowy mężczyzna”. Istnieje więc tzw. typowa kobieta, co nie znaczy, że wystarczy poznać trzy, cztery niewiasty, aby wydać sąd, opinię o wszystkich innych. „Typowość” kobiety wynika z jej predyspozycji psychicznych i psychologicznych jednocześnie, na co zwrócił uwagę Jung. Typowa – nie oznacza „gorsza”, stojąca niżej, podporządkowana mężczyźnie. Trzeba wyraźnie podkreślić, że kobieta jest bytem, a nie cieniem bytu, wpisuje się w płaszczyznę antropologiczną i tę przestrzeń na sposób żeński zabudowuje. Nie jest jedynie „pochodną” lub częścią Adamowego zebra.

O wzajemnych relacjach między kobietą i mężczyzną można mówić wiele. To nie mężczyzna konstytuuje niewiastę, lecz oboje wzajemnie siebie potrzebują, ażeby móc

⁹⁰ Terminu tego używał także C. G. Jung, by określić Całkowitość Jaźni (Ja).

⁹¹ Różne są wzorce kobiety – na przykład ukształtowany w kulturze śródziemnomorskiej, amerykańskiej, ludowej, chłopskiej, szlacheckiej itd.

sprawnie działać, rozwijać się harmonijnie. „Mężczyzna przyjmuje kobietę zarówno fizycznie, jak i duchowo. Od samego początku jego natura nastawiona jest na całkowicie określony świat, w którym jest woda, światło, powietrze, sól, węglowodany”⁹². I nawet wtedy, gdy Jung zaznacza, że niewiasta „stoi w tym miejscu, gdzie pada cień mężczyzny”⁹³, nie deprecjonuje płci słabej, lecz ukazuje wzajemną zależność, swoistą korelację płci, doskonałą ich harmonię. Szwajcarski psychiatra i psycholog z całą stanowczością stwierdza, że:

(...) nie można kobietom *eo ipso* przypisywać gorszej świadomości, jest ona tylko różna od świadomości męskiej. Podobnie, jak kobieta jest często świadoma sprawy, której mężczyzna nadal po omacku szuka w ciemności, tak i są oczywiście dziedziny doświadczeń u mężczyzny, które dla kobiety są nadal spowite cieniem niezróżnicowania, a są to sprawy głównie nie budzące jej szczególnego zainteresowania. Z zasady bardziej interesujące i ważniejsze są dla niej osobiste związki niż obiektywne fakty i ich wzajemne powiązania. Rozległe dziedziny handlu, polityki, technologii i nauki, całe królestwo praktycznego, męskiego umysłu przenosi ona na obszary świadomości przytłumione mrokiem, podczas gdy, z drugiej strony, rozwija drobiazgową świadomość osobistych związków, których niezliczone niuanse całkowicie umykają uwadze mężczyzny⁹⁴.

Psychika kobiety diametralnie różni się od możliwości psychicznych mężczyzny. Atrybutami kobiecej psyche są nastroje, uczuciowość, emocjonalność, wrażliwość, partykularność oraz brak umiejętności obiektywnego i abstrakcyjnego odnoszenia się do świata, „trzymanie swojego *ego* i woli na dalszym planie”⁹⁵. Oczywiście te predyspozycje psychologiczne nie mają charakteru spetryfikowanego, a kobieta może dowolnie się nimi posługiwać, zaakceptować lub odrzucić, pozwolić na rozwój jednej cechy, inne – krępować. Ale i tak one w kobiecie tkwią. Często przedstawicielki płci pięknej na skutek buntu, tęsknoty za transgresją pragną destrukcji tego, co w nich kobiece. Ostatecznie jednak niewiasta przegrywa w walce ze swoją żeńskością, do tej instancji należy ostatecznie zdanie.

Balladyna, bohaterka tragedii Słowackiego, stoczyła walkę ze swoją kobiecą naturą, którą negocjowała, której nie akceptowała, którą chciała unicestwić. Otoczyła się panczerem surowego intelektualizmu i zaatakowała siebie po to, by w końcu ulec swojej żeńskości. Oczywiście siostra Aliny nie spodziewała się takiego zakończenia, w najbardziej koszmarnych snach nie wyobrażała sobie, że przegra. „Immoralistka poddaje się z własnej woli i z własnego wyboru prawu moralnemu. Dąży do władzy i tę władzę obraca przeciwko

⁹² C. G. Jung, dz. cyt., s. 83.

⁹³ Tamże, s. 191.

⁹⁴ Tamże, s. 107.

⁹⁵ Tamże, s. 196.

sobie”⁹⁶. To paradoksalny brak logiki! Jest więc Balladyna kobietą typową w swojej nietypowości, nieprzewidywalności.

Już Artur Schopenhauer zauważył, że człowiek oscyluje między nudą a pożądaniem. Takiego stanu psychologicznego doświadczyła również Balladyna, kobieta zamknięta w ograniczonym świecie wiejskiej chaty. Monotonne bytowanie pod słomianym dachem wyzwała w niej spleen, który zdecydowanie popycha ku pożądaniu kogoś lub czegoś. Bohaterki Słowackiego nie upaja chodzenie „na żniwo” (*B*, s. 43), nie zachwycają poletka, a już na pewno nie daje satysfakcji trzymanie w ręku sierpa. Żona Kirkora jest kobietą typową w swojej oryginalności, chociaż diametralnie różni się od siostry – gotowej w każdej chwili zająć się garnkiem i rozniecaniem ognia w kuchni. Kobiecość Balladyny potwierdza jej psychika skłaniająca się ku skrajnemu indywidualizmowi, ku subiektywizmowi i konkretnemu odnoszeniu się do świata. Te właściwości wyróżniają kobietę wśród istnień ludzkich. Mężczyzna – przecież – fascynuje całą płec piękną abstrakcyjnością myślenia oraz predylekcją ku obiektywizmowi⁹⁷.

Wracając do Balladyny – warto zauważyć, że kochance Kostryna brakuje umiejętności analizowania stanów emocjonalnych. Nic dziwnego, prymitywizm matki odcisnął swoje piętno w psychice starszej córki, która nie potrafi snuć rozważań nad istotą osobowości. Tradycyjny ogląd relacji: Wdowa – kochająca matka / córka – wyrodne dziecko traci zupełnie rację bytu. Jeśli w ogóle warto mówić o pewnej ułomności, to na pewno konstrukcją kaleką jest matka Aliny:

(...) Moja Balladyno,
Twoje rączki od słońca całe się rozpląną
Jak lodu kryształiki. Już my jutro rano
Z Alinką na poletku dożniemy ostatka,
A ty, moje dziecko, siedź sobie za ścianą... (*B*, s. 42-43)

Ale Balladyna ma dość siedzenia za ścianą i ewentualnego wychodzenia w pole. Taka egzystencja ją nudzi, a „przeładowana uczuciowość” Wdowy prowadzi do uformowania się kompleksu matki⁹⁸. Jung w dziele *O naturze kobiety* zauważył, że kompleks matki u córki przejawia się albo w nadmiernym rozwinięciu instynktów żeńskich, albo w nadmiernym ich osłabieniu aż do stanu całkowitej utraty⁹⁹. Przypadek Balladyny potwierdza to drugie spostrzeżenie. Na szczęście (nieszczęście?) instynkt zadomowiony w psychice

⁹⁶ M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 138.

⁹⁷ Zob. S. B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?* w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła T. Hołówna, postłowie A. Jasińska, Warszawa 1982, s. 130.

⁹⁸ Zob. C. G. Jung, dz. cyt., s. 15-23.

⁹⁹ Tamże.

bohaterki Słowackiego nie uległ całkowitej atrofii, chociaż narażony został na znacznie silne osłabienie.

Balladyna wytwarza psychologiczny opór wobec istoty, która dała jej życie. Jung powiedziałby, że uformował się w niej negatywny kompleks matki. Jego skutki są drastyczne, powodują bowiem, że w osobowości starszej córki Wdowy zaczyna stopniowo narastać pierwiastek męski, który pragnie wyeliminować Animę. Psychologiczny opór kochanki Kostryna przyczynia się do ucieczki od matki w ramiona Kirkora – przyszłego męża. Balladyna zawieszona między nudą a pożądaniem (nieuświadomionym do końca, niezwerbalizowanym w kształcie ostatecznym, nienazwanym) szuka rozwiązania swojego problemu, chwytą się każdej sposobności – nawet owego matowego Kirkora. Jest gotowa przysiąc wszystko i na wszystko panu zamku, byleby jak najszybciej opuścić rodzinny dom. Jej determinację można nader łatwo odczytać z wypowiedzi jakże sugestywnych i emocjonalnych:

O panie! jeśli w zamku są czeluście,
Z czeluści ogień bucha, a ty każesz
Wskoczyć – to wskoczę. Jeśli na odpuście
Książd nie rozgrzeszy, to wezmę na siebie
Śmiertelne grzechy, którymi się zmażesz.
Jeżeli dzida będzie mierzyć w ciebie,
Stanę przed tobą i za ciebie zginę...

(*B*, s. 10)

Balladyna i Kirkor rozmawiają o zupełnie różnych pragnieniach. On szuka ubogiej i cnotliwej żony, jest „panem czterowieżowym” (*B*, s. 10) i dlatego uważa, że ma prawo żądać od zwykłej wieśniaczki pełnego miłości wyznania. Natomiast bohaterka Słowackiego płomiennie deklaruje uczucia, ponieważ woli egzystencję u boku hrabiego, aniżeli wegetację w otoczeniu destrukcyjnej matki. Nieświadoma swojej osobowości Balladyna trafiła niezbyt dobrze – Kirkor obdarzony został przez naturę wszystkimi cechami matki. Jest naiwnie prostolinijny, do tego stopnia infantylny, że wyprowadza każdego rozsądnego człowieka z równowagi, a już na pewno nie zachwyca – jako rycerz – ani anielskością, ani dobroduszością.

Opór wobec matki wyzwolił w Balladynie spontaniczny rozwój intelektu po to, by mogła „stworzyć sobie sferę zainteresowań, w której nie ma miejsca dla matki”¹⁰⁰. Zainteresowania Balladyny dotyczą władzy. Bohaterka dramatu Słowackiego, niszcząc w sobie wszelkie przejawy kobiecości, próbuje stać się mężczyzną w pełnym tego słowa znacze-

¹⁰⁰ C. G. Jung, dz. cyt., s. 23.

niu. Musi być twarda i racjonalna, aby zmierzać ku „logosowi”¹⁰¹. Starsza córka Wdowy, nieświadoma swojej struktury psychologicznej, intuicyjnie prowadzi siebie ku wyzwoleniu się „z pierwotnego ciepła i ciemności macierzyńskiego łona”¹⁰². Jako typ negujący matkę odrzuca ją, próbując jednocześnie unicestwić w sobie pierwiastki żeńskie.

Żeńskość i kobiecość podświadomie kojarzy Balladyna z uległością, ustępstwem, pokorą i ciągłym służeniem komuś (matce? siostrze?). Jej dumne serce natomiast nie jest w stanie zaakceptować takiego stanu rzeczy. Po pozornym odrzuceniu swojej żeńskości córka Wdowy próbuje wypełnić powstałą w sferze wewnętrznej pustkę pierwiastkami męskimi. Rywalizuje więc z siostrą, narzędziem współzawodnictwa są maliny, celem zaś – wspaniały pan zamku. Warto w tym momencie podkreślić oczywisty fakt: Balladyna nie jest oczarowana Kirkorem, zafascynowana jego męskością. Bardziej interesuje ją środowisko, do którego przynależy „królewic” (B, s. 49) oraz „ogromny zamek, cztery wieże, złocisty powóz, konie i rycerze na usługach” (B, s. 50). Sam Kirkor nie wywarł na niej większego wrażenia, skoro dziewczyna reaguje na wieczorne klaskanie za chatą i wychodzi na spotkanie z Grabkiem. Ale mimo swojej samowystarczalności (odrzuca matkę, Alinę) żyje w cieniu mężczyzn: Grabca, Kirkora, a następnie Kostryna.

Maria Janion w książce *Romantyzm, rewolucja, marksizm* odwołuje się do przypadku Kaina i jednoznacznie stwierdza jego wyjątkowość. Autorka wychodzi z założenia, że Kain „(...) równa się z Bogiem nie w stwarzaniu i rządzeniu stworzeniem, lecz w mordowaniu i destrukcji tego, co stworzone. Zatem dzieło morderstwa stanowi zarazem potwierdzenie jego boskości, jak i człowieczeństwa. A człowieczeństwo wynika natomiast z faktu dokonania mordu w stanie wzniesłego szaleństwa”¹⁰³. Balladyna na tej płaszczyźnie przypomina biblijnego bohatera. Jest przecież jakoś piękna w swym patosie wzruszeń i pragnień. Odgradza się od siostry paletą wyobraźni jakże bogatej i nieschematycznej. Kiedy Alina zbierając maliny radośnie śpiewa, Balladyna walczy z własną imaginacją. Postrzega przyrodę, otoczenie w ognisto-czerwonych barwach:

...a niebo jakie zapalone
Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo? (B, s. 70)

Gdy Balladyna chodzi „obłąkana jakąś rozpaczą” (B, s. 70), wyłania się z lasu Alina – roześmiana, radosna, zadowolona z siebie. To uosobienie wszelkiej dobroci, anielskości zaczyna bawić się w mentora:

¹⁰¹ Tamże, s. 29. Według Junga, logos to zasada ojcowska, która walczy o to, by wyzwolić się z nieświadomości.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 345.

Siostrzyczko moja, powiedz, gdzieżeś była?
Wyszliśmy razem, miałaś dosyć czasu;
Wszak ja ci, siostrze, nie ukradłam lasu.
Dlaczegoż teraz z taką białą twarzą
I z przyciśniętymi ustami?...

(B, s. 71)

Młodsza córka Wdowy swoim zachowaniem prowokuje dumną Balladynę, która nie potrafi poradzić sobie z własnymi fantazmatami. Kobieta i ciepła dziewczyna „kąsa żądlami wymówek” (B, s. 72), a zebrane przez nią maliny przypominają ukochanej Grabca węże. Władysław Kopaliński, przedstawiając symboliczne znaczenia związane z wyrazem „wąż”, zwraca uwagę na paralelę między nim a mózgiem¹⁰⁴, podkreśla, że wąż jest symbolem duszy ludzkiej, podświadomości. To w nieświadomości ulokowane są archetypy, owe „cechy ludzkie” człowieka, specyficznie ludzka forma jego działań. Carl G. Jung podkreśla ze szczególnym naciskiem, że właśnie ta „forma jest dziedziczna, zawiera się w zarodku protoplazmy”¹⁰⁵. W podświadomości człowieka, czyli w nieświadomej predyspozycji, w twórczej wyobraźni funkcjonują pierwotne obrazy, w tym archetyp zabójstwa, pierwszego grzechu. I choć – jak zaznacza Jung – archetypy są rozsiewane przez tradycję, to mogą pojawić się także zupełnie spontanicznie¹⁰⁶. I tak też mogło być w przypadku Balladyny, która przecież nie planowała zbrodni. Znajdujący się gdzieś w piwnicznych zakamarkach podświadomości prawzór, pod wpływem okoliczności zewnętrznych, zażądał „uzewnętrznienia”. Kobieta – zawojowana przez własne fantazmaty niszczące ją od środka, wywołujące totalne przerażenie (siostra się zaprzęże / Jak wół do pługa, będzie tłoczyć olej / Z kołących siemion i z brzydkich makówek – B, s. 72) – w „stanie wzniesłego szaleństwa”, jak Kain, morduje Alinę. Nóż okazał się w tej chwili zbawiennym rekwizytem. Bohaterka tragedii Słowackiego, przytłoczona zwojami podświadomości, musiała odreagować i przeciąć labirynt fantazmatów. Zabija pod wpływem emocji, potwierdzając „życie” archetypu, wzoru ludzkich zachowań. W porywie szaleństwa wyniosła kobieta z grozą, ale i lękiem metafizycznym w sercu

(...) podejmuje próbę zrealizowania niejasno przeczuwanych w sobie możliwości i wcale nie chce się z niej wycofać (...) Pcha ją żądza władzy, oczywiście. Ale władzy pojętej nieskończenie szeroko. Bo również żądza poznania siebie w rozkielznanej wolności bez granic, żądza prowokacji moralnej aż do możliwego dla człowieka kresu, żądza sprawdzenia tego, jak długo i jak silnie można targać przeszłym mostem¹⁰⁷.

¹⁰⁴ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 448. Zob. w kontekście symboliki węża także: J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 440-444.

¹⁰⁵ C. G. Jung, dz. cyt., s. 7.

¹⁰⁶ Tamże, s. 8.

¹⁰⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 133.

Te „niejasno przeczuwane możliwości” (wielkie ambicje, potencjał intelektualny, kompetencje psychologiczne), przykryte sferą nieświadomości, ujrzały światło dzienne – niestety – w sytuacji okrutnego mordu na siostrze.

Balladyna, odrzucając matkę, odrzuciła wraz z nią to, co niejasne, dwuznaczne, nieświadome i instynktowne w jej własnej naturze¹⁰⁸. Typ negujący matkę, neguje jednocześnie możliwość zejścia do najgłębiej osadzonych pokładów swojej psychiki i możliwość rozszyfrowania jej głębi.

Uciekająca przed matką Balladyna, stroniąca od jej żeńskiego pierwiastka, natury kobiecej, zaczyna wzniecać konflikt, który jest cnotą Lucyfera¹⁰⁹. Odgrywa rolę czynnika zakłócającego ład świata, ale nie pojmuje jeszcze, że „ten, kto wprowadza zakłócenia, sam im podlega, ten, kto inicjuje zmiany, sam się zmienia, a mały płomyk, który rozpala, oświeca wszystkie ofiary całej powikłanej sytuacji”¹¹⁰. Siostra Aliny nie była w stanie uświadomić sobie dramatycznych skutków własnych wyborów i działań. Choć pojawiły się w jej strukturze osobowościowej cechy męskie, to przecież nie potrafiła przyjąć ich jak męczyzna. Zgubiła ją predyspozycja przypisana niejako naturze kobiecej – brak umiejętności abstrakcyjnego oglądu rzeczywistości i obiektywnego spojrzenia na swoją indywidualność. Anima – ostatecznie – wygrała w pojedynku z Animusem.

Córka Wdowy, chcąc zerwać ze swoją żeńską naturą, doprowadziła do jej wyeksponowania. Jak na dłoni widać cierpiącą osobowość Balladyny, która przeżywa swoiste męki Tantara, ma wyrzuty sumienia. Widzi Alinę, owe nieszczęsne maliny, skrwawiony nóż i siebie – zbrodniarkę. Postać wykreowana przez Słowackiego popełniła błąd, który w zasadzie pociągnął za sobą następne. Za wszelką cenę chciała unicestwić swą żeńską naturę, odrzucając rolę, do której została powołana jako kobieta, tym samym oddaliła się od tego, co w niej najcenniejsze, co ją konstytuuje niejako – od kobiecości.

Znawca psychiki ludzkiej – Jung – twierdzi, że „kobiety, które zdolne są osiągnąć coś ważnego z miłości do sprawy”¹¹¹ (choćby Balladyna uciekająca z wiejskiej chaty, dążąca do wyzwolenia się spod przemożnego wpływu dobrej Wdowy, rywalizująca z mężczyzną o tron, mordująca), „są wyjątkowe, gdyż w rzeczywistości kłóci się to z ich naturą. Miłość do sprawy jest przywilejem mężczyzny. Ponieważ jednak cechy żeńskie i męskie są w ludzkiej naturze połączone, mężczyzna może żyć w żeńskiej części siebie, a kobieta

¹⁰⁸ Zob. C. G. Jung, dz. cyt., s. 33.

¹⁰⁹ Zob. tamże, s. 30.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ C. G. Jung, dz. cyt., s. 197. Sprawa – według Junga – to sama *logika* przeciwstawiona uczuciom i marzeniom, które określają psychikę kobiecą.

w męskiej. Niemniej żeński element w mężczyźnie jest tylko czymś w tle, podobnie jak i element męski w kobiecie”¹¹².

Mamy więc do czynienia w *Balladynie* z sytuacją paradoksalną: im bardziej główna bohaterka dramatu chciała odgradzić się od swojej żeńskiej natury i wchłonąć pierwiastki męskie, tym bardziej popadała w kobiecość i w sumie żyła w jej cieniu. Wyrzuty sumienia dręczyły jej kobiece i czule – mimo wszystko – serce. Pragnęła więc je zagłuszyć, chciała się pozbyć się niewygodnych i destrukcyjnych lęków. Postanowiła żyć tak, „jakby nie było Boga” (*B*, s. 76), a znakiem wejścia w egzystencję bez Pana jest plama na czole – stwierdza Maria Janion¹¹³. Balladyna odrzuciła możliwość wskrzeszenia siostry, możliwość jej cudownego ożywienia, starała się być konsekwentna, pamiętała o logosie. Jej męski racjonalizm, ale zapewne nie prawdziwy rozsądek nakazuje posuwać się do przodu. Idzie więc przed siebie, dźwigając całe brzemie żeńskiej natury, która niejako szepcze na ucho: „i tak nie uciekniesz przed samą sobą”.

Siostra Aliny żyje w cieniu mężczyzn: najpierw Grabca, potem Kirkora, a następnie Kostryna. Płaczem, łzami, litością, krzykiem próbuje zatrzymać męża przy sobie. Ten odjeżdża, by poświęcić się sprawie. Więc nawet bezbarwnego Kirkora stać na męską decyzję, rzeczywistość ocenia on obiektywnie – spełni dziejową misję i za trzy dni powróci. Mężczyzna bowiem „zazwyczaj zadowala się samą *logiką*. Wszystko to, co *psychiczne* i *nieświadome* (...) budzi w nim odrazę, uważa to za niejasne, mgliste i chorobliwe. Interesują go sprawy, fakty, a nie uczucia i marzenia, które się wokół nich gromadzą albo nie mają z nimi nic wspólnego”¹¹⁴. Tymczasem kobieca nieświadomość Balladyny i jej psychika skłaniająca się bardziej ku konkretnym uczuciom powodują, że zwykle trzy dni tworzą w jej umyśle całą wieczność:

Czyś ty kiedy liczył,
Ile w dniu godzin? ile chwil w godzinach? (*B*, s. 108)

Po raz kolejny udowadnia, że jest kobietą, która „stoi w tym miejscu, gdzie pada cień mężczyzny”¹¹⁵. Gdy zabrakło Kirkora, cień-urok swój na życie Balladyny rzucił Kostryn, człowiek bezwzględny i okrutny, stanowczy i apodyktyczny, świadomy swoich działań i „sprawy”, dla której gotów jest uczynić wszystko. Starsza córka Wdowy z kolei i tym razem zachowa się jak natura pragnąca dopełnienia, wypełnienia, symbiozy: potrzebuje „bratniej duszy” i znajduje ją po szybkim porozumieniu się „spojrzeniem z tym cudzo-

¹¹² Tamże.

¹¹³ Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 134.

¹¹⁴ C. G. Jung, dz. cyt., s. 207.

¹¹⁵ Tamże, s. 191.

ziemcem” (*B*, s. 112). Ponownie wytrawny czytelnik ma okazję stanąć „oko w oko” z paradoksalną zawilnością: Balladyna rywalizuje z mężczyzną, którego tak bardzo potrzebuje do życia. Czyżby Jung i tym razem nie pomylił się, dochodząc do wniosku, iż z reguły miejsce kobiety

znajduje się po intymnej stronie mężczyzny rządzonej przez uczucia, a której mężczyzna nie widzi i nie chce widzieć, to kobieta wydaje się być niezbadaną maską, za którą można wyzaczarować wszystko: to, co możliwe i niemożliwe – i rzeczywiście zobaczyć¹¹⁶.

Pierwiastek żeński zakorzeniony w Balladynie daje o sobie znać praktycznie na każdym kroku. Nawet wtedy, gdy bohaterka dramatu Słowackiego pragnie służyć „sprawie”, żyć jak mężczyzna, zachowuje się jak słaba, lękliwa, emocjonalna kobieta. I chociaż przygotowała w swoim kobiecym wnętrzu miejsce na doświadczenia typowo męskie, to jednocześnie nie uwolniła się od tych kobiecych. Balladyna zaskakuje swoim męskim logosem, czasami potrafi obiektywnie i abstrakcyjnie myśleć, jest w stanie rozszyfrować zbrodnicze zamiary Kostryna, ale niemalże w tym samym momencie obnaża i zdradza lękliwość i duszy, i charakteru:

Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka, aż w tobie przeminie
Ta myśl... W powietrzu ją czuć...! o! Kostrynie,
Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
Głośno, jak moje, gdy zarzynam. (*B*, s. 188)

Rozbraja więc Balladyna czytelnika swoją kobiecością, od której chce uciec, przed którą szuka schronienia w pancerzu męskiego logosu, tymczasem żeńskość w najmniej oczekiwanym momencie powraca, „atakuję” i zwycięża.

V. 2. Mężczyzna

Bohaterowie męscy, partycypujący w świecie przedstawionym *Balladyny*, przeważają liczebnie nad kobietami, pośród których dookreślone zostają jedynie trzy: Wdowa, Alina i jej siostra. I mimo że mężczyźni dominują w strukturze dramatu nadgoplańskiego, ponieważ jest ich dwunastu, nie licząc bohatera zbiorowego: panów, rycerzy, służby zamkowej, wieśniaków, to i tak stanowią jedynie tło dla działań tytułowej postaci tragedii. Tak naprawdę ich literacka bytność służy kształtowaniu obrazu rzeczywistości ludzkiej oraz diagnozie spraw ziemskich.

¹¹⁶ C. G. Jung, dz. cyt., s. 195.

Pustelnik, Kirkor, Filon, Grabiec i Fon Kostryn, najważniejsi męscy bohaterowie utworu, których losy w mniejszym lub większym stopniu związane są z Balladyną, reprezentują różne stany społeczne, mają różne potrzeby, każdy z nich ceni co innego, czego innego oczekuje od życia. Charakteryzuje ich odmienna wrażliwość oraz różne spojrzenie na otaczający świat. Reprezentują utrwalone i jednocześnie spetryfikowane w literaturze postawy, stając się nośnikami ściśle określonych wzorców. Osadzeni przez Słowackiego w określonej, charakterystycznej dla nich przestrzeni oraz konwencji, pośrednio komunikują, jacy są i czego można się po nich spodziewać. Oczywiście poeta, zanurzając bohaterów *Balladyny* w żywiole ironicznym i groteskowym, wytrąca czytelnika z nudnego kręgu przyzwyczajzeń, bowiem prawie każdego z nich, zgodnie ze Schległowską strategią, podwójnie oznacza¹¹⁷.

Popiel III funkcjonuje w literaturze przedmiotu jako „wyraziciel narodowej tradycji, strażnik świętej korony Lecha”¹¹⁸, mędrzec i wzór zasad moralnych oraz patriotyzmu, jako „zwolennik sojuszu między szlachtą a ludem”¹¹⁹. Według Ingłota, Pustelnik jest postacią symboliczną, utworzoną zgodnie z konwencją obowiązującą w kronikach i w balladach, „gdzie pustelnicy pełnili role nauczycieli wiary oraz spowiedników”¹²⁰.

Jarosław Maciejewski, w przeciwieństwie do autora *Wyobraźni poetyckiej Norwida*, nie idealizuje Popiela III, zwraca uwagę na niefrasobliwość wygnanego króla, który uciekając przez zbrodniczym bratem, zabiera z zamku koronę – narodowy talizman, dopuszczając się winy tragicznej. Badacz podaje też w wątpliwość mentorskie predyspozycje Pustelnika, niezdolnego do udzielenia dobrej rady ani Kirkorowi, ani Filonowi.

„Wielowarstwowy cytat”¹²¹, jak o Popielu III mówi Leszek Libera, rzeczywiście

¹¹⁷ O podwójnym oznaczaniu bohaterów – Pustelnika, Kirkora i Filona piszę w niniejszej dysertacji na stronach 237-247 oraz Grabca – na stronach 257-258.

¹¹⁸ M. Ingłot, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. XLVIII.

¹¹⁹ Tamże, s. XLIX. Por. J. Maciejewski, *Trzy szkice romantyczne*, dz. cyt., s. 158-159: „Pustelnik przerzuca się od jednego bieguna sympatii do drugiego. Od idealizacji do potępienia. Nienawidzi królów, a idealizuje lud; gardzi poetycką egzaltacją, a uwielbia czyn rycerski. Właściwie trzeba by te stwierdzenia przedstawić w formie zależnej: idealizuje lud, bo nienawidzi królów; gardzi poetycką egzaltacją, bo uwielbia czyn rycerski.

*Musiał od królów doznać wiele zlego
I zowąd został przyjacielem gminu.*

Bardzo to powierzchowna przyczyna ludofilstwa, prowadząca do idealizacji bezkrytycznej, do błędnej oceny, a w konsekwencji do gorzkiego rozczarowania. Na takiej bezkrytycznej idealizacji spoczywają fundamenty „społecznego” programu Pustelnika, który można sformułować mniej więcej tak: emancypacja chłopów poprzez wprowadzenie go szlacheckiej rodziny. Żona z biednej chaty, według mniemania Pustelnika, będzie *karna, miła, niewinna*”.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ L. Libera, *Zraniona iluzja*, dz. cyt., s. 23. Badacz dowodzi, że Pustelnik ma swój bezpośredni literacki rodowód w literaturze sentymentalnej, w powieści historycznej i kronikach staropolskich odnoszących się do dynastii Popielidów.

przypomina konstrukcję złożoną z różnych stopów, które się wzajemnie wykluczają. To mędrzec, znawca ziół i ich leczniczych właściwości, człowiek obdarzony darem uzdrawiania, a nawet wskrzeszania zmarłych i jednocześnie nieszczęśliwy, żalorny starzec o wąskich horyzontach myślowych. Tak groteskowo posklejany bohater nie jest zdolny do żadnego działania, odrzuca wszelką aktywność i dlatego przyjmuje bierną postawę wobec egzystencji. Poza formułowaniem zdań, w konwencji malkontenckiego pojękiwania, nie potrafi z siebie niczego więcej wykrzesać. Ocenia innych (Filona, Balladynę), nie szczędząc im słów krytyki, ale na siebie równie krytycznie nie potrafi spojrzeć. Ludzi nazywa „poczwarzami” i „karczami” (B, s. 122), porównuje ich do kamiennych postaci pozbawionych duszy, choć sam – w toku całej akcji dramatycznej – ani razu nie zdobywa się na przemienianie własnego – nijakiego – życia w tętniącą różnymi barwami egzystencję.

„Pobożny starzec” (B, s. 9) jest niezdolny do działania, żyje przeszłością, pielęgnując w sobie żal do zdradzieckiego i krwawego brata. To typ safandudy, słabego psychicznie, zdecydowanie niemęskiego, leniwego, egoistycznego i tchórzliwego, odrzucającego wartość ludzkiego wysiłku, podejmowanego w celu budowania zrębów twórczej egzystencji: „Nie umiał obronić swojego tronu, przez ponad dwadzieścia lat nie był w stanie zebrać wokół siebie ludzi, by odzyskać władzę (Kirkor strąca Popieła IV z tronu w trzy dni!). Co więcej, kiedy młody rycerz deklaruje: *Uzbrajam chamy i lecę do Gnezna / Mścić się za ciebie*, Pustelnik stara się go powstrzymać, a kiedy mu się to nie udaje, nie wyrusza razem z Kirkorem, lecz dalej siedzi w lesie, czekając, aż Kirkor przywróci go na tron, i planując, co będzie robił, jak już wróci do Gnezna”¹²².

Kirkor to kolejny „nieprawdziwy” mężczyzna – bohater *Balladyny* Słowackiego, choć nie wszyscy znawcy przedmiotu podzielają tę subiektywną opinię. Inglot widzi w kreacji „pana czterowieżowego” wcielenie dwóch ideałów polskiego szlachcica: chrześcijańskiego rycerza oraz rycerza-ziemianina. Ów „sprzymierzeniec tradycji”, według badacza, funkcjonuje jako szlachetny, waleczny i odważny sympatyk ludu¹²³, preferujący jednak ziemiański styl życia¹²⁴.

¹²² A. Gemra, *Balladyna: „cudny, chociaż trujący kwiat”*, „Prace Literackie XLIX”, Wrocław 2009, s. 111.

¹²³ M. Inglot, *Wstęp do Balladyny*, dz. cyt., s. XLIV. Kirkor, podobnie jak Pustelnik, idealizował lud: „Nie liczył się z ambiwalencją postaw nurtujących tę warstwę społeczną. Nie widział, iż obok umiłowania wolności, prostoty i moralności – nawet w tak szlachetnej Wdowie rozwijało się pragnienie wyróżnienia na tle i kosztem innych. Nie rozumiał ambiwalencji Balladyny, gdy ta, raz wywyższona, chciała się piąć dalej w górę. Pod tym względem lepszym politykiem okazał się Fon Kostryn” – tamże, s. XLVII-XLVIII.

¹²⁴ Inglot dostrzega wprawdzie, że Słowacki nie oszczędził Kirkorowi rysów krytycznych (człowiek nieumiejący skutecznie walczyć z losem o realizację swoich ideałów), nie eksponuje ich jednak w swojej charakterystyce bohatera.

Tymczasem z natury leniwy Kirkor zdaje się na Pustelnika, starca „miotającego przekleństwa”, „pieniącego się”, „narzekającego” (B, s. 9), bytującego od ponad dwudziestu lat w „zaciszy leśnej”, w kwestii wyboru żony. I choć król Popiel III przyznaje, że nie potrafi właściwie ocenić ludzi, ze względu właśnie na tę alienację od prawdziwej egzystencji, Kirkor wciela w życie jego, jak się później okaże, dramatyczne w skutkach rady. „Stary duchem, gnuśny i nieambitny”¹²⁵, impulsywny, łatwowierny, niefrasobliwy i nieskory do refleksji, marzy o tym, by jak najszybciej odrobić „pańszczyznę” i osiąść w miejscu arkadyjskim:

Ja, starcze, leniwy,
 Dzisiaj odrobić chcę całą pańszczyznę;
 A odrobiwszy całą, żyć szczęśliwy
 Z drogą małżonką. Całą ci ojczyznę
 Włożę na barki; a gdy będziesz dźwigał
 Rzeczy i ludzi, to ja się zakopię
 W zamku spokojny... Niechby mi dościgał
Sad owocowy, niechbym miał chłopię,
 Dzieciatko moje, na rękach kołysał,
 O to się modłę... Ty mi zaś co roku
 Z tronu do chaty listy będziesz pisał.
 Niechaj raz na rok spadnie mi z obłoku
 Biały gołąbek i pod skrzydełkami
 Przyniesie powieść, pełną tych wielkości,
 Co budzą uśmiech i sen pod lipami
 Dają smaczniejszy... Król mi pozazdrości
 Żony i dziecka, i lipy, i chłodu,
 I snów pod lipą, i złotego miodu. [podkr. – E.Ś.] (B, s. 175-176)

Przestrzeń wyimaginowana przez Kirkora odsłania jego sposób myślenia, jego świat wewnętrzny, temperament, usposobienie i pragnienia. Mąż Balladyny, śniący o miejscu usytuowanym pośród sadów i drzew, przywołuje obraz staropolskiego dworu. I nadając fantazjom taki właśnie kształt, demaskuje swoje jakże niemęskie cechy. Charakteryzuje siebie poprzez motyw lipy, która – jako przeciwieństwo dębu – oznacza pierwiastek żeński, symbolizuje szczęście, życie rodzinne i spokój¹²⁶.

Marzenia emocjonalnego, nazbyt impulsywnego Kirkora („kiedyż ja przyłbicę złość! / Kiedyż wrócę do żony? kiedyż ujrzę koniec / Krwawym sprawom królestwa i rozbojom? – B, s. 196) zdają się potwierdzać jego naturalną predylekcję do odgrywania kobiecej roli w społeczeństwie: „być drugą w społeczeństwie, raczej pomagać niż działać; więcej zna-

¹²⁵ A. Gemra, *Balladyna*: „cudny, chociaż trujący kwiat”, dz. cyt., s. 112.

¹²⁶ Symbolikę lipy zob. M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1988, s. 170-172; B. Adamkiewicz-Iglińska, *Duch, co „kwiatem rozkwitnął...”, dz. cyt., s. 230-238. Por. E. Grzęda, *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2000.*

czyć przez drugich aniżeli przez siebie, pełnić chętniej wolę cudzą niż własną, żyć mocniej w drugich niż w sobie”¹²⁷.

Wprawdzie Kirkor umiera na polu bitewnym, można rzec w chwale, to jednak, jak zauważa Gemra, ginie „w obronie cudzych interesów, zasiekany przez własnych przekupionych sługusów”¹²⁸. I ta finalna odsłona przypieczętowała hybrydyczno-karykaturalny wizerunek bohatera.

Filona – portretowanego zwłaszcza w konfrontacji z Kirkorem i Pustelnikiem¹²⁹ – trudno uznać za pełnokrwistego mężczyznę. Egzaltowany, rozmarzony, ekliwy, podążający za wyimaginowanym pięknem, przypomina raczej osobę niezwykle subtelną, eteryczną, o kobiecych cechach. Kleiner, niesłusznie, uznaje go nawet za postać w najwyższym stopniu irytującą, niegodną uwagi i „zupełnie niepotrzebną w dramacie”¹³⁰. Natomiast Mieczysław Inglot, dostrzegając „udziwnienie” postaci Filona, mówi o zagęszczeniu konwencji literackich, składających się na kreację „młodego szaleńca” (B, s. 20)¹³¹. Doceniając kompetencje językowe bohatera („O luba! / Nie znaleziony twój obraz / tu żyje! / Nieznalezienie gorsze niżli zguba; / Jam cię nie znalazł, a widzę przed sobą! / Idę do lasu, gdzie będę sam... z tobą... / Błogosławiony wyobraźni cudzie, / Ty mnie ocalasz” (B, s. 24), uznaje go za potomka średniowiecznych trubadurów¹³².

Autor *Zranionej iluzji* prezentuje sentymentalnego pasterza jako psychicznie zupełnie zdeformowanego, „omamionego (...) erotycznym, kompletnie paraliżującym go widziadłem Diany” (nazywa go nawet erotomanem!)¹³³. Według badacza, Filon to istota niezdolna do prawdziwego życia, ale sąd ten nie znajduje potwierdzenia w tekście *Balladyny*, zwłaszcza w kontekście ocalenia go jako jedyne bohatera w dramacie. „Prawdziwe” życie bowiem Słowacki rozumie jako twórczą aktywność człowieka, który zobligowany jest do kształtowania swojego bytu, poszukiwania esencji, tworzenia piękna¹³⁴. A niebaga-

¹²⁷ K. z Tańskich Hoffmanowa, *O powinnościach kobiet*, w: tejże, *Pisma pośmiertne*, t. 1, Berlin 1849, s. 23.

¹²⁸ A. Gemra, *Balladyna: „cudny, chociaż trujący kwiat”*, dz. cyt., s. 114.

¹²⁹ Filon i Kirkor pojawiają się już w pierwszej scenie aktu I, choć się nie spotykają. Obaj odwiedzają Pustelnika, przed którym otwierają swoje serca, mówiąc mu o bardzo delikatnych, intymnych sprawach. Można więc te postacie, pod pewnymi względami, porównywać, biorąc pod uwagę ich sposób bycia, mówienia i postrzegania świata. Natomiast mąż *Balladyny* i sentymentalny pasterz ani razu nie rozmawiają z Grabcem. Kostryn jako sługa „pana czterowieżowego” spotyka go, ale Słowacki nie portretuje ich razem. Kostryn, podczas bytności Kirkora w zamku jedynie raz wchodzi do sali, by zakomunikować księciu, że uzbrojeni rycerze już czekają.

¹³⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, dz. cyt., s. 19.

¹³¹ M. Inglot, dz. cyt., s. L.

¹³² Tamże.

¹³³ L. Libera, dz. cyt., s. 25.

¹³⁴ O bohaterze, który pojawia się w *Balladynie* w czterech symbolicznych odsłonach, piszę w niniejszej dysertacji na stronach: 237-243. Prezentuję zgoła inny wizerunek Filona, zasadniczo odbiegający od tego utrwalonego w literaturze przedmiotu. Według mnie, bohater jest mędrce, prawdziwym obrońcą systemu

telną rolę w estetycznym eksplorowaniu uniwersum odgrywa wyobraźnia, definiowana przez Novalisa jako kosmiczna siła.

Potężde imaginacji daje się ponieść wykreowany przez Słowackiego „szalenciec”, określany przez wielu badaczy jako karykaturalny czy sparodiowany pasterz z maskarad francuskich, bohater sielanki. Jego fantazjowanie dotyka nieba miłości, z której Filon czerpie życiodajną moc do zmagania się z jałowością, aksjologiczną nędzą świata, zdominowanego przez osoby żądne zaszczytów, apanaży i władzy (Balladyna) czy mięsopustne, zadowolające się cielesną powłoką uniwersum (Grabiec). „Tułacz wygnany z kraju szczęścia” (B, s. 77), nieoczekiwanie wyrasta na herosa broniącego ładu etycznego, prawdy i sprawiedliwości. „Mdlawa istota” (B, s. 23), według wielu zupełnie nieprzystosowana do życia, bujająca w obłokach, podejmuje się trudu podróży do Gniezna. Znosi skargę przed oblicze królowej, jest „drugim oskarżycielem” (B, s. 218), bardzo dobrze przygotowanym do swojej roli: „*wchodzi Filon z nożem i dzbankiem malin*” (B, s. 218). Wrażliwy, odważny, konsekwentny, stanowczy, odpowiedzialny, zdeterminowany w dążeniu do słusznego celu, mającego konotacje nie tylko partykularne, egoistyczne, ufny we własne siły, myślący, inteligentny, racjonalny, zdolny do ryzyka. Również takie, czyli męskie oblicze Filona dostrzec można w trzeciej scenie aktu piątego *Balladyny*.

Pustelnik, nazywający uczuciowego pasterza „mdlawą istotą” (B, s. 23), ponosi haniebną śmierć, nie doczekawszy się sprawiedliwości. Sentymentalny pasterz, skonfrontowany z Popielem III, zadziwia swoim hartem ducha, nieugiętością oraz siłą skuteczności. I zawstydzą pozostałych męskich bohaterów dramatu – bezbarwnych i biernych, ontologicznie zagubionych.

Grabiec, obok Kirkora, jest tym przedstawicielem świata męskiego, którym interesują się dwie kobiety – pani Gopła i starsza córka Wdowy. O ile jednak zabieganie o względy hrabiego wydaje się czymś zrozumiałym i uzasadnionym (siostrzane zawody w malinobranii), bowiem związek z właścicielem zamku wiąże się z nobilitacją społeczną, o tyle gustowanie w rubasznym pijaku wprawiać może w osłupienie. Tymczasem zdemoralizowana Balladyna umawia się z synem organisty na schadzki¹³⁵, nie zważając na jego pro-

aksjologicznego. Jest też tym bohaterem, który dostrzega supremację bytu metafizycznego, czyli prawdziwego nad bytem ziemskim.

¹³⁵ Gemra nazywa Balladynę kobietą niemoralną, upadłą, łamiącą ówczesne normy: „Słowacki nie ukrywa przed czytelnikiem seksualnej aktywności Balladyny. Od samego początku wiadomo, że ma kochanka, z którym umawia się na nocne schadzki (...). Wypowiedź podglądającej i podsłuchującej młodszej siostry jasno dowodzi, iż spotkania Balladyny z Grabcem nie miały charakteru platonicznego. Sam Grabiec zresztą rozważa przy Gopłanie wdzięki Balladyny, opowiadając, że ma ona piękną nóżkę, co przy modzie na długie suknie było jasną wskazówką, iż para nawiązywała kontakty erotyczne, bo inaczej Grabiec nie mógłby wiedzieć, jak wyglądają nogi Balladyny” – tejsze, s. 107-108.

stackie maniery, a Goplana zakochuje się w nim od pierwszego wejrzenia. Obie niewiasty mają diametralnie różne oczekiwania względem mężczyzny. Siostra Aliny traktuje Grabca jak erotyczny gadżet, za pomocą którego może uatrakcyjnić swoją egzystencję spod znaku nudy¹³⁶, natomiast eteryczna nimfa wodna darzy go uczuciem, do opisu którego używa sentymentalno-romantycznego stylu, stanowiącego jaskrawy kontrast do sposobu werbalizowania myśli przez żarłocznego lekkoducha znanego Gopła.

Grabiec pojawia się na nadgoplańskiej scenie już w akcie pierwszym, daje się poznać jako rumiany amant „w ubiorze wieśniaka” (B, s. 31), dla którego Goplana traci głowę. On natomiast, choć nie jest zainteresowany „szklaną panną” (B, s. 32), „dziwnym stworzeniem z mgły i galarety” (B, s. 32), daje się ponieść sile libido i korzystając z okazji, całuje wodną nimfę. Skoncentrowany na sobie, nie bierze pod uwagę uczuć pani Gopła, rani ją opowieścią o nocnych schadzkach z Balladyną. Nie jest też uczciwy względem siostry Aliny, bowiem, chcąc zaspokoić własne *ego*, męską próżność, opowiada o ich związku kobiecie, którą widzi po raz pierwszy w swoim życiu. Natomiast gdy dowiaduje się, kim jest Goplana, salwuje się ucieczką:

Ej!... w nogi!
Jezus Maryja! a tom popadł w biedę,
Szatana żona chce być moją żoną. (B, s. 38)

Nielojalny i niewierny syn organisty przechwala się, by dowartościować siebie jako mężczyznę cieszącego się powodzeniem u kobiet. Kierując się niskimi instynktami, ulega erotycznej fali i całuje Goplanę, nie traktując poważnie jej słów o pocałunku rozumianym jako „ślub dla czystych dziewic” (B, s. 34). A kiedy trzeba zachować się godnie, odważnie, przyjmując męską postawę, jak tchórz, wybiera ucieczkę. Chroni się w ramionach Balladyny, która słysząc *klaskanie za chatą* (B, s. 57), wychodzi na spotkanie z Grabkiem.

Zabobonny wiejski uwodziciel, ograniczony, zadufany w sobie, leniwy, nadużywający alkoholu, rubaszny, zwierzęcy, niedostrzegający piękna natury, nieświadomy istnienia tęczy – symbolu świata metafizycznego, może jedynie odegrać rolę „nowego Marchołta”¹³⁷. „Nieokrzesany, prozaiczny kloc”¹³⁸ wprowadza do dramatu sporą dawkę humoru i komizmu: „Większość zjawisk komicznych w *Balladynie* wiąże się z postacią wybranka Goplany (...). Monolog, w którym opowiada on o swoim pochodzeniu, zaskakuje czytelników komicznym niedopasowaniem stylu wypowiedzi do jej treści. Niezbyt chlubny rodowód bohatera ujęty tu został w formę uroczystego wyznania. O podniosłości stylu tego

¹³⁶ Por. A. Gemra, dz. cyt., s. 109.

¹³⁷ L. Libera, dz. cyt., s. 37.

¹³⁸ Zob. M. Bałucki, dz. cyt., s. 5.

fragmentu decyduje archaizujące słownictwo (...) oraz częste posługiwanie się przez mówiącego figurami retorycznymi – zwłaszcza peryfrazami (...). Z górnolotnym tonem mowy Grabca kontrastuje jednak jej temat, którym są groteskowe perypetie wiejskiej rodziny. Wystąpienie bohatera można więc interpretować jako parodię szlacheckich oracji, wywodzących w uroczystym stylu często zupełnie absurdałne genealogie¹³⁹.

Grabiec wyraża w dramacie postawę ludyczną, ukazaną w konwencji karnawalizującej. „Słowacki, grając konwencjonalnym motywem z *chłopa król*, wzmocnił go nie tylko przez projekcję dwóch wersji. Fantazyjnie przełamał rolę Grabca na dwie: raz bowiem bohater wystąpił w tonacji pół żartem, gdy podjął rolę króla dzwonkowego, a następnie – można by rzec – w tonacji pół serio, gdy dzięki prawdziwej koronie Popielów w oczach gości zamku został uznany za króla *krainy róż i malin*”¹⁴⁰.

Syn organisty odgrywający różne role, przerastające jego możliwości, błazen podlegający cudownym metamorfozom, ilustruje złożoność świata i zamieszkujących go ludzi. Jest też czytelną egzemplifikacją typu mężczyzny – intelektualnego safandudy przekonanego o swojej atrakcyjności:

Ilekróć przez wieś idę, to serca jak śliwy
Lecą pod moje nogi... wołają dziewczęta:
Panie Grabku! Grabiątko, niech Grabiec pamięta,
Że jutro grabim siano – pomóż, Grabku, grabić.
A to znaczy, że za mnie dałyby się zabić,
I to, że się na sienie dadzą pocałować. (B, s. 34)

Zauroczony sobą, traci, jak mówi Gemra, czujność i spryt. „Nie sądzi, by kobieta mogła być dla niego zagrożeniem, a ta akurat kobieta była dodatkowo jego kochanką, więc tym bardziej jej się nie boi: myśli, że ma władzę nad jej sercem, tak jak miał na swojej wsi nad innymi dziewczęcymi sercami”¹⁴¹.

Gemra celnie punktuje zadufanego w sobie obskuranta, gdy stwierdza, że „głupota, zadufanie są przyczyną jego śmierci: na nudnej wsi mógł służyć ambitnej dziewczynie (...)

¹³⁹ J. Stępień, *Niesfornego wieszczą roześmiana muza – komizm w wybranych dramatach Juliusza Słowackiego (Balladyn, Fantazy)*, „Ruch Literacki” 2015, z. 1, s. 6-7.

¹⁴⁰ A. Kurska, *Balladyna, czyli o próbie karnawalizacji literatury romantycznej*, dz. cyt., s.71. Por. M. Inglot, dz. cyt., s. LIV: „W postaci Grabca poeta połączył podmiotową i przedmiotową wersję tradycji i stworzył kreację dwuwymiarową. Grabiec to najpierw studium ludowych wyobrażeń o pańskim życiu. Ale naiwny podziw dla zewnętrznych akcesoriów owego życia łączy się w nim z drwiną z mechanizmów społecznych umożliwiających przepych i obfitość. Grabiec jest jednocześnie kpiarzem i przedmiotem kpiny – tak jak w zabawie. Przedmiotowa strona jego roli uwidacznia się szczególnie jaskrawo w scenie spotkania z gromadą wiejską. Podmiotowa: w scenie uczy u Balladyny. Bawiący się swoją rolą, nowo kreowany król, raz po raz wykpiwa zabiegi bohaterki, która usiłuje zatrzeć ślady zbrodni i niskiego pochodzenia. Czyni to tym skuteczniej, że wie, kim jest Balladyna, przy czym sam pozostaje nierozpoznany. Obie strony osobowości Grabca ujawniają się jednocześnie w scenie koronacji”.

¹⁴¹ A. Gemra, dz. cyt., s. 109.

i dostarczać jej rozrywki: romans z pożądanym przez koleżanki synem organisty, stosunkowo ważnej osoby w wiejskiej społeczności, mógł też do pewnego stopnia zaspokajać ambicje Balladyny, córki nędzarki. Ale dla Balladyny-grafini, pani z zamku, Grabiec (którego zresztą nie rozpoznała) jest tylko posiadaczem upragnionego artefaktu, dzięki któremu może uzyskać władzę: to ona jest dla niej największym afrodyzjakiem¹⁴².

Najbardziej odpychającym, odrażającym typem mężczyzny w *Balladynie* jest Fon Kostryn, syn wisielca, podający się za niemieckiego księcia. Przebiegły, podstępny i dwulicowy „posiepak pruski”¹⁴³ staje w szranki z Balladyną, w naiwności swej zakładając, że wykorzysta ją do swoich niecznych celów, a gdy je osiągnie, jak najszybciej pozbędzie się balastu. Nie docenia jednak inteligencji kochanki, jej zdolności przewidywania i uprzedzania zdarzeń: „Zginąć musi też Kostryn, który w swej głupocie, choć widział zbrodnie Balladyny i przyjął od niej zlecenie zabicia Pustelnika i męża, nie przeczuwa swego losu. Słuchając wywodów kochanki, nie rozumie, że także jego wyklucza ona ze swoich planów, że nie ma dla niego miejsca w jej przyszłości”¹⁴⁴.

Narcystycznie zapatrzony w siebie, okaleczony w sensie duchowym, niezdolny do kontemplacji, wykorzeniony z kultury, etyki i estetyki barbarzyńca, może stać się jedynie osiłkiem od czarnej roboty¹⁴⁵. Balladyna wie, że „zostawienie Kostryna przy życiu oznacza ciągle zagrożenie z jego strony, bo nie tylko zna on jej tajemnice, ale jest też mordercą i szantażystą”¹⁴⁶. Pozbywa się go, kiedy już wchodzi na najwyższy szczebel w drabinie społecznej – zostaje królową.

„Dowódca warty zamkowej” (*B*, s. 110) wpada we własne sidła kłamstwa, podstępu, wyrachowania, cynizmu i zdrady. Zachłanny i nienasycony, pokonany psychologicznie przez kobietę, umiera ze słowami na ustach:

Precz! jędzo trująca!
Zrzućcie ją z tronu – ja pierwszy otwieram
Grobowiec ciemny dla ludzi tysiaca,
Co będą pod nią żyli.

(*B*, s. 213)

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ T. Nittman, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Balladyna*, Lwów 1937, s. 25. Rękami Kostryna Balladyna pozbywa się rywali do tronu, czyli Pustelnika i Kirkora.

¹⁴⁴ A. Gemra, dz. cyt., s. 110. Por. „Nie jest tak naiwna jak jej kochankowie: wie, że skoro Kostryn raz już chciał ją zabić, na pewno spróbuje zrobić to znowu. Nie ma też Balladyna żadnych złudzeń co do tego, jak będzie wyglądało rządzenie wspólnie z kochankiem, który jeszcze przed końcową bitwą traktuje ją protekcjonalnie, każe jej zostać w namiocie i zająć się *kobiecymi* czynnościami: śpiewaniem i przędzeniem. Jej: odważnej kobiecie, która nosi zbroję i w ciągu kilku dni wspięła się z samych nizin prawie na sam szczyt, w drodze do tronu pokonując kilku mężczyzn i nie wahając się mordować, zabijając własnymi rękami, krwawo, nożem, halabardą. Trucizny, broni podobno typowo kobiecej, używa dopiero w finale dramatu, kiedy nie może pozbyć się Kostryna w inny sposób” – tejsze, s. 111-112.

¹⁴⁵ Zob. A. Gemra, tamże, s. 112.

¹⁴⁶ Tamże, s. 111.

Sylwetki męskie wykreowane przez Słowackiego w *Balladynie* są matowe, bezbarwne, prawie wszystkie – w rozumieniu ontologicznym – nijakie¹⁴⁷. Stanowią jedynie tło dla działań protagonistki, nie są samoistne, ich bytność ma sens jedynie w relacji do siostry Aliny. Losy, a przede wszystkim życie Kirkora, Pustelnika, Grabca, Kostryna czy nawet Filona, w mniejszym bądź większym stopniu, zależą od męskich decyzji Balladyny czy nawet jej kaprysu. Wizerunki nieporadnych mężczyzn ilustrują, na zasadzie kontrastu, jej wewnętrzną siłę, męstwo i stanowczość. Starszej córce Wdowy, choć przyodzianej w suknię, śmiało można przypisać cechy uznawane za typowo męskie, takie jak: odwaga, ambicja, determinacja, racjonalna ocena sytuacji, zdolność do podejmowania ryzyka, pewność siebie, decyzyjność.

Wizerunki mężczyzn prezentowanych w tragedii nadgoplańskiej współtworzy też sama protagonistka, która, wyrażając swój subiektywny sąd, trafnie ocenia każdego z nich. Kirkora, jeszcze przed ślubem ostentacyjnie lekceważy, gdy wychodzi do boru na spotkanie z Grabcem. Dostrzegając hrabiowskie niezdecydowanie, odpowiadając na jego infantylne pytania typu: „Moje smugłe łanie, / Czy mnie kochacie?” (*B*, s. 51), już wie, że „pan czterowieżowy” nie zasługuje ani na poważne traktowanie, ani na szacunek. Postrzega go jako „stare dziecko” z łagodnym i miękkim sercem¹⁴⁸ i nie zmienia zdania, gdy zostaje „grafinią”. Pustelnika, którego nazywa „żebrakiem”, skazuje na śmierć tylko dlatego, że w rozmowie z nią starzec zdobywa się na apodyktyczny ton („Żądam od ciebie spowiedniczych zwierzeń”; „Milcz, zbrodniarko! – *B*, 127; 129), dlatego że sprawia wrażenie silnego (choć taki przecież nie jest), stanowczego i pewnego siebie, a takich mężczyzn Balladyna się obawia. Grabca, wiejskiego towarzysza, traktuje przedmiotowo, jak jednorazową zabawkę, o czym świadczy fakt nierozpoznania w królu dzwonek dawnego kochanka. Natomiast Kostryna wodzi na pokuszenie, wystawia na próby, sprawdza, czy jest równie okrutny i zdemoralizowany jak ona sama i – ostatecznie – skazuje na śmierć, uwalniając siebie od „gładkiego a przewrotnego cudzoziemca, dwulicowego i wiecznie gotowego do zdrady, gnębiącego tych, co pod nim, łaszącego się mocniejszym od siebie. Wyrafinowanego i okrutnego, godnego towarzysza w zbrodniach, bez jej jednak siły i niezaprzeczanej wielkości”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Zob. T. Kaliściak, *Męskość jako problem biopolityczny*, w: tegoż, *Pleć Pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Olsztyn 2016, s. 11-19.

¹⁴⁸ A. Bełcikowski, „*Balladyna*” Słowackiego. *Dwa odczyty na dochód Osad Rolnych miane w dniu 23 i 25 marca 1879 r.*, Warszawa 1879, s. 19.

¹⁴⁹ T. Nittman, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. 25.

Mężczyzn ukazanych przez Słowackiego w dramacie nadgoplańskim łączą negatywne cechy, takie jak: egoizm, życiowy infantylnizm, egzystencjalne nieudacznictwo, awersja do twórczych działań ukierunkowanych na dotknięcie tajemnicy bytu oraz wąskie horyzonty myślowe. Ta ostatnia właściwość w zasadzie nie dotyczy Filona, który jako jedyny w *Balladynie* więcej widzi i rozumie, niż pozostali mężczyźni bohaterowie tragedii, choć Anna Gemra jest innego zdania: „ich [mężczyzn – E.Ś.] kwintesencją jest kwieciście przemawiający, ciągle płaczący i goniący za nie wiadomo czym Filon”¹⁵⁰.

Słowacki zamyka wizerunki męskich postaci dramatu w teatralnych ramach nadgoplańskiej przestrzeni i opisuje je za pomocą motywu szaleństwa, sprzężonego z figurą błędzenia oraz motywem maski¹⁵¹.

Kirkor przypomina średniowiecznego błędnego rycerza, szlachetnego, prawego i walecznego, ale jednak niezdolnego do kreowania własnej egzystencji. Bywa mężny, czemu daje dowody, wymierzając sprawiedliwość okrutnemu Popielowi IV, ale jednocześnie kompromituje swój rycerski wizerunek, gdy zdaje się na innych przy wyborze żony. Przypomina, jak mówi Libera, mechaniczny twór przyodziany w metalową zbroję, działający jak automat, „który trzeba najpierw nastawić i nakręcić, a więc nim najpierw pokierować”¹⁵².

Kirkor, jako istota precyzyjnie sprofilowana, angażuje się całym sobą w wykonanie zadania, działa automatycznie, po czym traci siły i czeka na kolejny impuls.

Tak „skonstruowany” człowiek nie podoła jednak powinnościom, które nakłada na niego status indywiduum *stworzonego na obraz i podobieństwo Boże*. I dlatego akreatywny pan zamku musi zginąć, bo nawet pod murami Gniezna, kiedy rozstrzygają się sprawy wagi państwowej, marzy o sielankowym życiu:

Jeśli Bóg da... ach! kiedyż ja przyłbicę złożę!
Kiedyż wrócę do żony? kiedyż ujrzę koniec
Krwawym sprawom królestwa i rozbojom? (B, s. 196)

Pankreator świata przedstawionego *Balladyny* unicestwia także żadnego zemsty Pustelnika, bohatera naznaczonego szaleństwem przywoływania martwej przeszłości. Chata, którą Popiel III od ponad dwudziestu lat zamieszkuje, którą rzadko opuszcza, przekraczając jedynie jej próg, jest metaforą jałowego i egoistycznego życia, zawieszona „pomiędzy” królewską przeszłością a pustelniczą teraźniejszością. Wraz z pojawieniem się Kirko-

¹⁵⁰ A. Gemra, dz. cyt., s. 112.

¹⁵¹ O motywie szaleństwa piszę w niniejszej dysertacji na stronach 248 -250. Zwracam uwagę na kategorię obłąkania, które dotyczy wszystkich bohaterów dramatu.

¹⁵² Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 28-29.

ra owo „pomiędzy” zaczyna rozciągać się na linii: przeszłość – świetlana przyszłość po obaleniu Popiela IV.

Obłąkanego starca, „prawiącego o zamkach, królach, o królewskich dworach” (B, s. 9), doświadczającego pustki poznawczej, własnej niemocy i nicości, stać jedynie na założenie maski preceptora, uzurpującego sobie prawo do pouczenia i strofowania innych oraz do malkontenckiego zawodzenia i przeklinania wszystkich wokół:

Nieba! To ród węża.
Żona zbrodniami podobna do męża,
Jak w jednym gnieździe skłębione gadziny.
O! bogdaj piorun!... (B, s. 11)

Tak zamaskowany udaje, że żyje, stwarza pozory własnego bytowania, chroni się w chacie, do której nikt nie ma wstępu, oszukuje sam siebie, by ostatecznie zawisnąć „na skrzypiącej gałęzi”, „na grubym powrozie. / Z białymi włosy i z podartą szatą” (B, s. 196). Trupem króla Popiela III bawi się wiatr, kołysząc jego ciało „jak stara mamka” (B, s. 197), a wrona siedząca na drzewie kracze. I, ostatecznie, „na powieszonym ciełe Pustelnika pęka maska, rozdziera się pustelnicza szata. Jednak nie ma już pod nią króla, jest tylko nagie, starcze ciało, a w nim martwe, pozbawione spojrzenia oczy”¹⁵³.

Filon też nosi maskę, która oddziela go od nieludzkiego, chaotycznego uniwersum, pozbawionego cywilizowanych norm i reguł, opisanego za pomocą metafory lasu¹⁵⁴: lasu – labiryntu, lasu – miejsca zbrodni, lasu, w którym żyją „szatany” (B, s. 80). Chroniąc się przed pustym, racjonalnym światem, kreuje nową rzeczywistość – uwił z fantazji i marzeń. W ten sposób ocala samego siebie – wrażliwego, subtelnego, egzaltowanego, wartościowego i „rozumnego szaleń”.

Sentymentalny pasterz-szaleniec, wyróżniający się na tle innych swoją aparycją, ubiorem, sposobem bycia, mówienia oraz sposobem przeżywania świata, nie jest akceptowany. Pustelnik ocenia go *in minus*, sam niezdolny do kontemplacji, do zadumy nad różnorodnością świata, nie pojmuje, co to znaczy „kochać się w kwiecie, / W słońcu, w gwiazdach... w jutrzeńce...” (B, s. 77) czy patrzeć w niebo. Z punktu widzenia Pustelnika – „pogańskiego barbarzyńcy”¹⁵⁵ ludzie pokroju Filona zawsze będą uchodzili za „mdławe istoty”, za „nic” (B, s. 23). I choć w mikrokosmosie nadgoplańskim nie ma miejsca dla

¹⁵³ A. Jazgarska, *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego* w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, Seria II, Białystok 2013, s. 330.

¹⁵⁴ Zob. M. Bizior, dz. cyt., s. 119-124.

¹⁵⁵ M. Bizior, tamże, s. 121.

rozpoetyzowanych dusz wrażliwych na piękno, to jedynym bohaterem ocalonym przez Słowackiego jest ów „bezczyzny”, romantyczny szaleniec (B, s. 123).

Grabiec z kolei „to postać żywa i nierealna zarazem, twór myśli autora, marionetka i człowiek-automat, istota niejednorodna, hybryda. Raz człowiek, raz drzewo, to znów karta. Figura – rekwizyt na scenie w teatrze, gdzie może się wszystko wydarzyć”¹⁵⁶ – konkluduje Leszek Libera. Rzeczywiście kochanek Balladyny zdumiewa swoją amorficznością, antropologiczną bezkształtnością, kulturą sylena i mentalnością trogloerudyty. W zasadzie metamorfozy, którym poddawany jest pijany Grabiec, mają zwizualizować jego prymitywizm egzystencjalny i mięsopustność. „Karciany” mężczyzna „w czerwone błoto trzęsawic uwalany – i dobrze podпиты” (B, s. 59) dyskredytuje, swoim zachowaniem, status mężczyzny. I ginie z ręki Balladyny, po raz ostatni się przeobrażając, tym razem w „czerwonego trupa” (B, s. 187).

Fon Kostryn natomiast zatracą się w szaleństwie koniunkturalizmu¹⁵⁷, hipokryzji oraz wygórowanych ambicji. Wydziedziczony ze świata kultury, pozbawiony skrupułów moralnych, zdolny jest do wszystkiego:

– Cyt – To puchacz huczy
Na wieży zamku. – Idźmy na drabinę –
Wszystko gotowe. Mam pęk kluczy
Od bram zamkowych, płachtami owinę
Konia podkowy – z ową koroną
W pochmurnej nocy jak duch czarny zginę;
A co nad wszystko, z cudzołożną żoną
Rozbrat na wieki. O! szatanie, prowadź!
(B, s. 185)

Nałożywszy maskę współnika i kochanka Balladyny, czeka tylko okazji, żeby jak najszybciej ją zdjąć i tryumfować wobec Lachów, których z całego serca nienawidzi. Rozszyfrowany przez żonę Kirkora, nie doceniwszy jej sprytu i inteligencji, ginie śmiercią haniebną – przez otrucie.

Świat mężczyzn w *Balladynie* spowija nicość (rozumiana jako kategoria ontologiczna, epistemologiczna i etyczna), stanowiąca klucz do interpretacji uniwersum męskich nieudaczników. Przyjmuje ona kilka form: od narcyzmu, „zamknięcia się w pułapce zabsolutyzowanej jaźni”¹⁵⁸ (Kostryn) poprzez rozchwianie poznawcze (Kirkor), „ufundowanie

¹⁵⁶ L. Libera, dz. cyt. s. 37.

¹⁵⁷ Etymologicznie słowo „kostruch” oznacza zarówno włóczęgę, jak i karierowicza. W ten sposób Słowacki wskazuje bezpośrednio na cechę osobowości naczelnika straży zamkowej.

¹⁵⁸ M. Siwiec, *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*, „Ruch Literacki” 2013, z. 5, s. 607-608. Badaczka pojęcie nicości w badaniach nad literaturą pierwszej połowy XIX wieku wiąże z takimi zjawiskami jak: romantyzm negatywny, czarny romantyzm, melancholia, a także nihilizm. Wymienia różne oblicza nihilizmu: idealizm transcendentálny, narcyzm, zamknięcie w pułapce zabsolutyzowanej jaźni, zbytne uprzywilejowanie rozumu, rozchwianie poznawcze, zawieszenie, krytyka lub przewartościowanie wartości, kwestio-

życia na negacji”¹⁵⁹ (Pustelnik), nihilistyczną wrażliwość (Grabiec) po absolutyzację sztuki (Filon).

Pustelnik, Grabiec i Fon Kostryn, skupieni na swoich partykularnych pragnieniach, niezdolni do współtworzenia pięknego świata, w którym objawia się boskość, zdają się potwierdzać nihilistyczną perspektywę. Postrzegając rzeczywistość jako jedynie podlegający nieustannej zmianie układ horyzontów, niemający żadnego odniesienia do sfery sacrum, odbierają jej harmonijne piękno Całości¹⁶⁰. Kształtują w ten sposób obraz ziemskiego świata jako przypadkowego, a więc też chaotycznego i pozbawionego śladów istnienia Absolutu.

Na chaos jako podstawę świata *Balladyny* wskazuje Krasieński w liście do Gaszyńskiego: „Czy myślisz, że się nie odbywały rzeczywiście takie chaoty sprzeczności, bójki lub mieszaniny mitologii i teologii w czasach, kiedy grzmot Peruna u słowiańskich, młot Thora u germańskich plemion padał pod krzyżem? (...) Dlaczegoż poeta nie może poetycznie prawdy takiego stanu wyrażać? Czemuż nie ma tworzyć postaci na pół chrześcijańskich, na pół barbarzyńskich, kiedy ludzie, którzy wówczas żyli, w całej prawdzie terazniejszości swojej takowymi byli? (...) Bo nic zupełnie nie wymiera, wszędzie śmierć zlewa się z życiem, przeszłość z przyszłością. Tej prawdy uzmysłowieniem jest *Balladyna*”¹⁶¹.

Nawet Kirkor, który marzy o harmonii zamkniętej w ramach „ciszy wiejskiej i prostoty” (*B*, s. 164), czyli o stagnacji życiowej, wykluczającej Schleglowski *Bildung*, potwierdza swoje pragnienie ucieczki w nicość. Redukuje pozycję mężczyzny – rycerza do czystej funkcjonalności. Najpierw wykona jedno zadanie, w zasadzie odrobi „całą pańszczyznę” (*B*, s. 175) – przywróci na tron prawowitego władcę, któremu „całą ojczyznę włoży na barki” (*B*, s. 175-176), a następnie „zakopie się w zamku spokojny” (*B*, s. 176).

Pośród tego grona mężczyzn jedynie rozpoetyzowany Filon nosi w sobie tęsknotę żywioną do Absolutu. Sentymentalny pasterz, poszukując swojej Diany – metafory piękna

nowanie prawd uniwersalnych, podważanie mitów, negacja czy anihilacja Boga, poczucie utraty sensu w historii, pozbawienie sensotwórczej funkcji czasu, rewolucyjne burzenie porządku społecznego, anarchistyczny bunt przeciw władzy, unieważnienie zewnętrznej rzeczywistości i nadanie prymatu nad nią literaturze, absolutyzacja sztuki, konfrontacja bohatera z nicością, skrajny pesymizm wynikający z zagrożenia wewnętrznym poczuciem nicości, za którego znaki zewnętrzne uznawane są lęk i melancholia, ufundowanie życia na negacji.

¹⁵⁹ Tamże, s. 608.

¹⁶⁰ Zob. W. Szturc, *Idea „wielkiej całości”*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.

¹⁶¹ Z. Krasieński, *List do Gaszyńskiego z 20 listopada 1839 roku*, dz. cyt., s. 207-208. Por. M. Bizior, dz. cyt., s. 121-124.

miłości, świata harmonii i ładu, wyraża jakże ludzkie pragnienie zjednoczenia się z tym, co doskonałe i nieskończone. Dlatego z wielkim żalem mówi:

Ach! tak marzyłem! Ale na tej ziemi
Nie ma Dyjanny. Samotny uwiędnię
Jako fijołek – albo kwiat jesieni.

(B, s. 20)

I tylko on zostanie ocalony przez pankreatora świata przedstawionego, bowiem „odwrotnością nicości jest wartość (...), a ludzie istnieją po to, by wartości mogły zyskiwać podmiot i zaistnieć realnie. Stąd ludzie istnieją (przygodnie) po to, by zaistniały wartości. Bez nosicieli wartości są i pozostaną nicością¹⁶².”

Każdy z męskich bohaterów *Balladyny*, zanurzony w nicości, współtworzy też teatr kukiełek, w którym nie ma miejsca na prawdziwe życie, ale jest miejsce na grę pozorów i pustą zabawę w odgrywanie roli człowieka oraz mężczyzny. I Pustelnik, i Kirkor, i Grabiec, i Kostryn poddają się „nawet nie reżyserowi, ale samej roli, jaką przyszło im odgrywać, roli, której stali się niewolnikiem”¹⁶³. Filon, wręcz przeciwnie, jest człowiekiem wolnym, nie podporządkowuje się żadnemu życiowemu scenariuszowi, choć taki chce mu narzucić Pustelnik, mówiąc: „Szukaj kochanki na ziemi” (B, s. 21).

Świat mężczyzn w dramacie obnaża miałość ludzkiej egzystencji oraz pustkę duchową i intelektualną nie tylko przedstawicieli płci zwanej brzydką. Słowacki kreśli przynębiający wizerunek człowieka, prezentuje jego nędzny status istoty przyobleczonej w rozpadające się ciało i zadowolającej się takim kształtem. Na szczęście poeta zdziera maski z twarzy bohaterów literackich i odkrywa prawdę, przywracając ziemskiemu światu ład zaburzony działaniami ludzi. A kreacja Filona pozostawionego przy życiu ma zilustrować i potwierdzić prymat świata duchowego nad materialnym.

V. 3. Postacie z metaplanu fantastycznego

Świat fantastyczny w *Balladynie*, reprezentowany przez Goplanę i jej sylfy, ludzki mikrokosmos nadgoplański oraz porządek wyższy współtworzą kosmiczną całość, której można „dotknąć” za pomocą szyfru natury, sztuki i „czystego uczucia, nie skażonego (...) zmysłowością i racjonalnością”¹⁶⁴. I pomiędzy tymi trzema wymiarami, będąc częścią jed-

¹⁶² J. Ochmann, *Nicość realna w interpretacji Heideggera, Sartre'a, Weltego, Nehera i filozofów Bliskiego i Dalekiego Wschodu*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, t. 23, s. 251.

¹⁶³ M. Siwiec, dz. cyt., s. 617.

¹⁶⁴ B. Andrzejewski, *Przyroda i język*, dz. cyt., s. 83. Badacz przywołuje poglądy Schlegla, według którego kosmiczną całość można poznać w drodze kontemplacji. Zob. A. Kowalczykova, *Zaświaty*, w: tejże, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. A. Janicka i G. Kowalski, Białystok 2014, s. 415-440.

nego z nich, lawiruje boginka Goplana, nieświadomie przyczyniając się do destabilizowania Boskiego ładu świata.

Polska rusalka literacka „wytryska z wody” (B, s. 25), unosząc się na fali w akcie pierwszym, natomiast w ostatnim odlatuje w „błękitne rzucona fale” (B, s. 25). Jej pojawienie się i zniknięcie wiąże się ściśle z motywem fali, której przypisuje się bogate konotacje kulturowe¹⁶⁵, zogniskowane wokół jukstapozycji. Z jednej strony jeziorna fala, a z takiej wyłania się przecież nadgoplańska nimfa, symbolizuje spokój, jasność, odnowę i potencjał oraz gotowość do rozpoczęcia czegoś od nowa, z drugiej – jest symbolem przeszkód, smutku, płaczu i destrukcji.

O falach morskich z kolei Słowacki pisze w *Epilogu*, gdy prezentuje opowieść o ślepym harfiarzu z wyspy Scio: „z wielkim hukiem łamiące się fale”, „fale (...) odniosły złote pieśni narzędzie” (B, s. 2), „w głębi fal”, powiastka o falach i harfiarzu” (B, s. 3), „nie dojrzysz jakiego rysu na fali”, „stałem (...) smutny, że mnie fala znów tylko do Europy odnosiła”, „szukaj mojego śladu w powietrzu i na fali, a jeśli o mnie na fali i w powietrzu sły chać” [B, s. 4; podkr. – E.Ś.]

Takie natężenie jednego słowa w niedługim tekście prefacej nie jest przypadkowe, zważywszy na wysublimowany język jej autora oraz kompetencje kreacjonistyczne Boskiego estety. Staje się ono tropem prowadzącym do nieznanego, do rzeczy wiecznych.

Morskie fale, poddane zabiegowi personifikacji, wizualizują życie, jego zmienność, tajemniczość, osamotnienie i niebezpieczeństwo, a falujący akwen kojarzony bywa z niepokojem człowieka, jego poruszeniem psychicznym czy duchowym¹⁶⁶. Zestawione ze sobą obrazy: wyłaniająca się z jeziornych fal królowa Gopła oraz harfiarz i romantyczny poeta obserwujący morskie fale (pierwszy na Morzu Egejskim, drugi na Morzu Śródziemnym), odsyłają do świata natury, dzięki której człowiek może porozumieć się z Praformą, Boskością.

Goplana wynurzająca się z jeziornej tafli, opisywana przez Skierkę, przypomina cud natury. Elf zauroczony pięknem „królowej fali”, szkicuje jej eteryczną postać, eksponując subtelny czar i wdzięk nimfy. Porównuje ją do „powiewnego liścia ajeru” (B, s. 25), łabędzia, rybki, akcentując urokliwą postać kobiety-rusalki. Przeciwnego zdania jest drugi sylf, dostrzegający w Goplanie jedynie „wiedźmę”, która wydaje polecenia i zaprzęga do pracy. Według Skierki, pani Gopła to uosobienie piękna, kobiecego wdzięku, delikatności i miłości, w odczuciu Chochlika natomiast to zwykła „jędza”. Więcej szczegółów do deskrypcji

¹⁶⁵ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 129-130.

¹⁶⁶ *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, dz. cyt., s. 381-390.

wyglądu zewnętrznego nimfy wnosi Grabiec, który dostrzega w niej „wywiędły schabek”, stworzenie z mgły i galarety” (B, s. 68), „niby pachnącą różę” (B, s. 35), „koczkodana”, „rybę” (B, s. 68), „deszczową panienkę” czy „pannę ulewę” (B, s. 132; 133). Kochanek Balladyny, zawierając swoim zmysłem, powątpiewa w kobiecość Goplany. Widzi, że jest utkana z innej materii niż dziewczyny ze wsi, dlatego wysyła ją „do stawu” (B, s. 35), tam, gdzie jest jej właściwe miejsce.

Natomiast nadgoplańska rusalka przedstawia siebie jako panią przyrody: „Wszystko, co na tej ziemi moją władzę czuje: / Ptaszyny, drzewa, rosy, tęczę, każdy kwiatek / Jest twoim...” (B, s. 140). Jest jej uosobieniem, choć „z innej perspektywy można dostrzec w Goplane uosobienie poezji romantycznej i jej kapryśnej siły kreacyjnej. (...) Będąc jednak przedstawicielką świata natury, staje się Goplana „zaprzeczeniem” jej mitu – na przykładzie tej bohaterki pokazał bowiem Słowacki, ile warta jest chwalona mądrość natury, harmonia przyrody, jej błogosławiony wpływ na ludzi. Nadgoplańska natura nieumiejętnie i bezsensownie ingeruje w losy ludzkie, a Goplana jest tą, która płacze je najskuteczniej”¹⁶⁷.

Pani Gopla ma szeroki zakres fantastycznych kompetencji, dzięki nadnaturalnej mocy, jaką posiada, z różnych elementów natury potrafi utkać dla ukochanego strój królewski. Magiczne zabiegi, formułiczne dyrektywy oraz ściśle określony rytuał zakreślania koła, stanowiącego barierę ochronną, powodują metamorfozę wiejskiego pijaczyny w króla dzwonkowego:

Stój cicho, nie wychodź z koła.
Słyszysz, jak szumi puszcza wesoła,
Jak po gałązkach sosen, leszczyny,
Zlatują na dół śpiewne ptaszyny,
Złociste wilgi, gile, słowiki.
Z nimi ciekawe słońca promyki
Spływają do nas przez listki drzące. (B, s. 135)

Z kolei nimfa wodna, zapytana przez Balladynę o to, kim jest, w niezwykle plastycznym języku odpowiada:

Bańka z kryształu, którą wichry wydma
Z błękitu fali ... i barwami kwiatu
Malują zorze. (B, s. 84-85)

Bohaterka, za pomocą poetyckiego porównania, akcentuje swoją przynależność do innego, nadnaturalnego świata, dając siostrze Aliny do zrozumienia, że istnieje wyższy porządek i że jej zbrodnicze działania zostaną ukarane. Ostrzega przy tym kochankę Grab-

¹⁶⁷ K. Ziemińska, „Balladyna” jako „kobieca tragedia” Juliusza Słowackiego, dz. cyt., s. 452.

ca przed mściwą naturą, strażniczką ładu etycznego, a sama idzie „po fali kryształowej biegać” (*B*, s. 85).

Kreacja Goplany – „bańki z kryształu” (*B*, s. 84), stąpającej po „fali kryształowej” [*B*, s. 85; podkr. – E.Ś.] zwraca uwagę czytelnika na „przezroczystość”. Widmowa pani Gopła, mówiąca o sobie i sylfach – „my duchy” (*B*, s. 77), urasta do roli medium między światem ziemskim, ludzkim i sakralnym, Boskim. Jej substancjalna inność, dostrzeżona przez Balladynę i Grabca, unaocznia obraz świata jako Całości, „zjednoczonej wspólnotą pierwiastka duchowego, który stanowi cel i źródło poznania”¹⁶⁸.

Kryształ, jako ciało materialne o przezroczystej strukturze, jest symbolem zespolenia przeciwieństw – ducha i materii¹⁶⁹. Eteryczna, zwiewna Goplana wylaniająca się z jeziornej tafli, ma zasygnalizować i ujawnić znaczenie ludzkiej egzystencji w kontekście nieskończoności¹⁷⁰. Droga, którą wodna nimfa przemierza, staje się też metaforą życia człowieka zobligowanego do poszukiwania tajemnicy: od jeziornej fali, poprzez bytowanie w świecie natury skorelowanej z historią po „błękitne fale”. Warto zauważyć, że symboliczną wędrówkę pani Gopła charakteryzuje kierunek wertykalny: od opuszczenia głębi jeziora, czyli od przebudzenia się z letargu, do lotu nad „murami gnezneńskimi” (*B*, s. 194). „Przeplawiająca się w powietrzu” / Jak biedna dziewic równianka / W błękitne rzucona fale” (*B*, s.194), przyznaje, że zbłądziła, że „poplątała ludzkie czyny” (*B*, s.195) i w związku z tym musi poddać się sprawiedliwej karze, uznając tym samym władzę i mądrość wyższego wymiaru:

Bądźcie zdrowi! bądźcie zdrowi!
Poplątałam ludzkie czyny
Tak, że Bogu mścicielowi
Trzeba wziąć grom i upuścić
Na ludzkie dzieła i winy...

(*B*, s. 193)

Pomiędzy wyłonieniem się Goplany z tafli jeziornej a opuszczeniem przez nią krainy „róż i malin” (*B*, s. 136) prezentuje Słowacki zwyczajne życie, jakie prowadzić może każda inna Goplana. Jego częścią są: nieodwzajemniona miłość, namiętność, zazdrość, cier-

¹⁶⁸ A. Kowalczykova, *Zaświaty*, dz. cyt., s. 427. Badaczka odwołuje się do koncepcji świata według Mochackiego.

¹⁶⁹ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 207.

¹⁷⁰ Zob. hasło: *Nieskończoność*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918*, t. 2, dz. cyt., s. 61-62: „Nieskończoność jako idea, tak wyraźnie obecna w całej twórczości Słowackiego, stała się jednym z kluczy otwierających wykreowane w natchnieniu piękno świata poetyckiego. Posługując się językiem Schellinga, Krasiński dostrzega w dziełach Słowackiego *siłę odśrodkową, której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności*. Widzi w nim ukrytą analogię do natury i wszechświata zbudowanego mocą Boga na przeciwstawnych biegunach, gdzie wszystko, w tym nasza planeta, *z nieskończoności jest i w nieskończoność wrócić ma*”.

pienie, odrzucenie, dążenie do zaspokajania egoistycznych potrzeb, „dotknięcie” i współtworzenie dobra, a także partycypowanie w złu („ja czary piekiel zamówię” – *B*, s. 136) oraz liczne błędy, które rzutują również na byt innych.

Autor *Balladyny* ukazuje w dramacie trzy modele życia ludzkiego – według paradygmatu Goplany, Skierki oraz Chochlika. Pierwszy, otwarty jest na wielką miłość, mającą usankcjonować istnienie nieskończoności, harmonii i Boskiego ładu. Drugi, ukierunkowany na kontemplację oraz rozwój duchowy, opowiada się za twórczą i piękną egzystencją. Trzeci model charakteryzuje przeciętność, zastój intelektualny, jałowość duchowa, bierność i całkowita obojętność wobec Boskiego pierwiastka przejawiającego się w naturze.

„Czarowna” pani jeziora ulega szaleństwu miłości, a w zasadzie wizyjnej ułudzie namiętności, budowanej na fundamentach „egzaltowanego sentymentalizmu”¹⁷¹, co prowadzi ją do mentalnego oderwania od rzeczywistości. Nie dostrzega przecież prymitywnej natury ukochanego, jego ubóstwa duchowego i rubaszności. „W rezultacie miłość Goplany do kochanka, miał być metafizycznym znakiem losu, kosmiczną wręcz ekstazą prowadzącą ku nieskończoności, okazała się owocem jej rozgorączkowanej wyobraźni, fantasmagorią”¹⁷².

Zakochana Goplana zamiast ładu wprowadzi do nadgoplańskiego uniwersum jedynie chaos, a inicjując ciąg tragicznych zdarzeń, wydobędzie z człowieka drzemiące w nim zło. Ostatecznie jednak się zreflektuje, uzna swoją winę i ustąpi miejsca „Bogu mścicielowi” (*B*, s. 193) przywracającemu ład i harmonię.

„Droga, którą przebywa Goplana, stanowi odzwierciedlenie drogi *Balladyny*”¹⁷³, stwierdza Magdalena Bizior, zwracając uwagę na metaforyczny trakt zła. Badaczka dowodzi, że siostra Aliny, jak jeziorna nimfa, „przebywa drogę od przebudzenia, poprzez aktywną działalność (obejmującą czyny stanowiące źródło zła i wprowadzające chaos), do wycofania się ze świata”¹⁷⁴. Autorka *Od egzotyki do mistycznej całości* spogląda na egzystencjalne zmagania Goplany i *Balladyny* jedynie w wymiarze horyzontalnym. Tymczasem najistotniejszy jest kierunek wertykalny, bowiem obie bohaterki, na ostatnim etapie swojej literackiej egzystencji, kierują wzrok ku górze, ku sacrum. „Królowa Gopła” w locie ze stadem żurawi, z perspektywy powietrznej wyśpiewa „smutne pożegnanie ziemi”

¹⁷¹ K. Ziemińska, dz. cyt., s. 453.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ M. Bizior, *Pułapka bezkarności zła w „Balladynie”*, dz. cyt., s. 123-124.

¹⁷⁴ Tamże, s. 123.

(*B*, s. 194), uznawszy wcześniej swoją winę¹⁷⁵. Natomiast królowa Polski trzykrotnie przypieczętuje na siebie wyrok śmierci, przywracając w ten sposób zburzony ład. Postanawiając żyć tak, „jakby nie było Boga” (*B*, s. 76), tuż przed swoją śmiercią właśnie Jemu w sposób symboliczny odda to, co zawłaszczyła, czyli władzę.

Paradygmat życia według Skierki, kochającego przyrodę, kontemplującego jej piękno, poszukującego ideału w świecie pozbawionym ideałów, realizuje Filon – bohater naznaczony przez badaczy literatury piętnem sentymentalnego pasterza, niezdolnego do prawdziwego życia. Tymczasem kontemplator natury, wrażliwy na piękno świata, dotyka Boskiej tajemnicy. Egzystencjalną „chochlikowość” odzwierciedla natomiast *modus vivendi* Grabca, którego satysfakcjonują mięsopustna jednowymiarowość oraz nijakość ontologiczna. Niezdolny do miłości, tworzenia, rozumienia języka natury czy sztuki, zanurza się jedynie w horyzontalnym wymiarze bytu, nie podejrzewając nawet, że istnieje coś ponad nim.

Postacie fantastyczne w *Balladynie* otwierają drzwi do baśniowego świata, będącego synonimem piękna i sztuki, kategorii estetycznych konstytuujących ludzkie uniwersum i samego człowieka. Słowacki akcentuje ich wielkie znaczenie w życiu ludzkim w kontekście budowania relacji z Absolutem, z duszą wszechświata. Podkreśla też, na zasadzie kontrastu, brzydotę osobników pokroju Grabca i Fon Kostryna, zestawiając ich z Filonem i Skierką.

Baśniowa rzeczywistość natury, tętniąca różnorodnością barw i dźwięków, jest w dramacie jedną z form kontaktu człowieka z Bogiem¹⁷⁶. I dlatego Słowacki kreśląc mikrokosmos nadgoplański, stosuje bogatą paletę kolorystyczną oraz pozwala naturze wybrzmiewać wieloma głosami:

O! złote słońce! Drzewa ukochane!
O! ty strumieniu, który po kamykach
Z płaczącym szumem toczysz fale szklane! (B, s. 20)

Słyszysz, jak szumi puszcza wesola,
Jak po gałązkach sosen, leszczyny,
Zlatują na dół śpiewne ptaszyny,
Złociste wilgi, gile, słowiki.
Z nimi ciekawe słońca promyki
Spływają do nas przez listki drżące. (B, s. 135)

¹⁷⁵ Zob. J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. J. Sokołowski i J. Ławski, Białystok-Warszawa 2009, s. 238: „(...) *lecieć*, to znaczy nie pozwolić zanihilować się, rozproszyć, rozdać po atomie tym czy innym formom życia ze swego jestestwa, lecz ciągle wzbijać się nad doliną nudy i łez, Ziemią”.

¹⁷⁶ O znaczeniu i roli świata fantastycznego piszę na stronach 157-161.

I tak jak Filon chłonie przestrzeń natury ujętą w estetyczne ramy leśnej symfonii, tak Grabiec jest głuchy na każdy jej przejaw. Pozostali bohaterowie tragedii z Kirkorem, Pustelnikiem, Wdową, Balladyną i Aliną włącznie też nie potrafią usłyszeć szeptu Boga, który przemawia za pomocą zaszyfrowanego języka przyrody¹⁷⁷.

Goplana, ulegająca ludzkiej namiętności, i to w najgorszym jej kształcie, bo skazonym zmysłowością i egoizmem, ilustruje proces oddalania się człowieka od tego, co stanowi istotę bytu – harmonii wynikającej z przeżywania czystej miłości. I od kiedy „królowa fali” obdarza uczuciem Grabca i postanawia przymusić go do odwzajemnienia miłości, nabiera rysów diabolicznych, co stoi w sprzeczności z jej wizerunkiem pani natury uosabiającej porządek etyczny¹⁷⁸.

Tak więc świat fantastyczny zaprezentowany w *Balladynie* partycypuje także w rozwiązywaniu dylematów natury moralnej i ontologicznej. „Ingerencja tajemnych sił odbywa się w gruncie rzeczy w imię tych praw moralnych, które służą życiu na ziemi. Zatem lokują one świat ludzi i natury w szerszej, kosmicznej perspektywie”¹⁷⁹.

Słowacki w apologu szkicuje obraz fal morskich otaczających „Etnę czerwoną” (B, s. 6), wspominając swój pobyt w tamtym właśnie miejscu. Wpatrzony w wulkan, słuchając „hymnu do Najświętszej Panny” (B, s. 6), śpiewanego przez księży, czuł bliską więź z Absolutem: „echo tego hymnu, który mi serce uciszał” (B, s. 6). W otoczeniu pięknej baśniowej (skoro pojawia się Skierka „otwierający kwiaty i wszystkie gwiazdy zapalający” – B, s. 6) natury, za sprawą „czystego uczucia” i sztuki, którą tworzy, jednoczy się z Bogiem. Symbolem tej jedności jest morska fala – tajemnicza, pełna życia, samoistna, „kryształowa”.

¹⁷⁷ Por. B. Andrzejewski, *Przyroda i język*, dz. cyt., s. 95: „Bóg według Novalisa, to nie biblijny Stwórca, lecz nieustanny przejaw jego obecności w aktualnych i coraz to nowych zjawiskach przyrody. Łączność poszczególnych części przyrody polega na *czudownej sympatii*, wszystko stanowi jedność – *człowiek jest słońcem – jego zmysły planetami*, zaś w ogniu przejawia się *zwierzęca natura*.”

¹⁷⁸ Zob. M. Bizior, *Pułapka bezkarności zła w „Balladynie”*, dz. cyt., s. 126; 127: „Jest w postaciach nadprzyrodzonych rys poważnego zła, łączącego się ściśle z kategorią losu. Goplana, manipulując ludźmi i ingerując w bieg wydarzeń, skazuje ich na chaos i unieważnia wolność wyboru. Świat ludzki staje się igraszką chaotycznych i nieprzewidywalnych sił nadprzyrodzonych. Działalność Goplany i jej podwładnych konstituuje wizję człowieka zniewolonego, pozbawionego możliwości kształtowania historii, ulegającego manipulacji”; „Goplana i jej diabliki nie są jednoznacznie przypisane do przestrzeni demonicznej, ale bez wątpienia ich ingerencje w ludzki świat stwarzają sytuacje zapoczątkowujące zło. W takim kontekście niezwykle trudną kwestią staje się pytanie o odpowiedzialność za zło: człowiek o ograniczonej możliwości wolnego wyboru, siłą usytuowany w wydarzeniach, na które nie miał wpływu, nie może być przecież sądzony za popełnione zło”. Por. M. Inglot, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., s. LXXIV: „Na pierwszy rzut oka wydaje się, że rolę przeznaczenia pełni Goplana. Jako rywalka ma ona wszelkie powody po temu, aby nie ingerować w bieg wydarzeń i dopuścić do spełnienia zbrodni. Ale Goplana nie chciała rywalizacji sióstr, chciała tylko zwycięstwa Balladyny. Nie spowodowała zbrodni, chociaż jej nie zapobiegła. I na tym polega jej wina. Nie odgrywa zatem roli przeznaczenia”.

¹⁷⁹ A. Kowalczykowa, *Zaświaty*, dz. cyt., s. 425.

V.4. Poeta

Juliusz Słowacki-poeta w świetle listu dedykacyjnego, pięciu aktów tragedii i *Epilogu* jest nade wszystko „ariostycznie uśmiechającym się” pankreatorem, demiurgiem wyimaginowanych światów, kontemplatorem uniwersum zobrazowanego w formie mikrokosmosu nadgoplańskiego. A jego *Balladyna* to ultrapoetyckie panoptikum, w którym motywy tęczy i pioruna splatają się, tworząc wybrzmiewający wieloma barwami i tonacjami artystyczny „wieniec myśli” (B, s. 5). Natomiast „ja” kreacyjne, stojące w centrum owej sympoezji¹⁸⁰, dyryguje całym zespołem estetycznych komponentów, zapraszając także czytelnika do współdziałania w konstruowaniu dzieła. Demiurg składający hołd zasadzie wolności artystycznej, „nie toleruje żadnego prawa nad sobą”¹⁸¹ i związku z tym w liście dedykacyjnym kreśli autoportret poetycki¹⁸², zapowiadając, czym jest *Balladyna*¹⁸³.

¹⁸⁰ Sympoezja oraz symfilozofia to neologizmy utworzone przez Schlegla na oznaczenie ścisłego związku między sztuką słowa i filozofią: „Być może rozpoczęłaby się całkiem nowa epoka nauk i sztuk, gdyby symfilozofia i sympoezja stały się tak powszechne i tak intensywne, że tworzenie wspólnych dzieł przez kilka wzajemnie dopełniających się natur nie byłoby już żadną rzadkością. Często nie można się oprzeć myśli, że dwa duchy mogłyby właściwie tak należeć do siebie nawzajem, jak oddzielone od siebie połówki, i tylko w połączeniu być wszystkim, czym mogłyby być” – F. Schlegel, *Fragmenty*, dz. cyt., s. 65.

¹⁸¹ Tamże, s. 62. Słowacki zdaje się podzielać zdanie Schlegla głoszącego, iż „rodzaj romantyczny poezji jest jeszcze w trakcie stawania się (...). Poezja romantyczna nie daje się wyczerpać żadną teorią, i tylko teoria dywinacyjna miałaby prawo się odważyć, by scharakteryzować jej ideał” – tamże, s. 62.

¹⁸² Zob. M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 273. Badacz zwraca uwagę na to, że artysta takiej rangi jak Słowacki nie bawi się w rekomendowanie własnego utworu, choć niektórzy historycy literatury odczytują list dedykacyjny jako mowę obrończą bądź przykład sugestii interpretacyjnej. Autor prefacji do *Balladyny* jawi się jako „romantyczny geniusz i udzielnny twórca nowych światów literackich, tworzący swoistą replikę własnych dzieł, uobecniający je” – s. 273. Por. D. Dąbrowska, *Autokreacje Juliusza Słowackiego w listach do matki*, w: *Metaliterackie listownia: list jako dokument świadomości literackiej pisarza*, red. I. Sikora, A. Czajkowska, Częstochowa 2012.

¹⁸³ Literatura przedmiotu zogniskowana wokół roli i znaczenia listu dedykacyjnego do *Balladyny* uwypukla różne jego aspekty, nie wyczerpując jednak istoty zagadnienia. Większość badaczy zgodnie podkreśla, że inicjalna struktura podmiotowa jest integralną częścią tragedii (odmienne zdanie ma Skwarczyńska) i że stanowi przestrzeń ekspresji podmiotu romantycznego (romantycznego geniusza, romantycznego ironisty). Krytycy literaccy przypisują owemu apologowi funkcję prefacyjną, polegającą na wyznaczeniu kontekstów lekturowych oraz ontologii świata przedstawionego w pięciu aktach dramatu, budowaniu komentarza do dzieła sytuującego je wobec tradycji literackiej. Nade wszystko – według badaczy – przedmowa pozwala Słowackiemu na zademonstrowanie czynności twórczych i dyskusję z zastanymi konwencjami estetycznymi, ma więc charakter metatekstowy i paratekstualny. To w niej poeta buduje swój autorski wizerunek, prezentuje spektakl własnego „ja”, „ja” kreacyjnego. Piechota natomiast dodatkowo jeszcze przypisuje listowi dedykacyjnemu funkcję epopeicznego argumentu. Zob. A. Ziętek-Ptak, *Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2010; R. Fieguth, *Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na „Irydion” Krasińskiego*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2010, nr. 8; K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 101/2; M. Kalinowska, *Juliusz Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „ariostycznej” i „eschylowskiej”*, w: *Los, miłość, sacrum...*, dz. cyt.; M. Piechota, *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji epopeicznego argumentu*, „Prace Historycznoliterackie” t. 17, *Podróż i historia. Z motywów literatury Oświecenia i Romantyzmu*, red. Z. J. Nowak, I. Opacki, Katowice 1980; A. Zioliwicz, *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002; M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007; M. Stanisławski, *Kreacje au-*

W romantycznej przedmowie do nadgoplańskiej tragedii Słowacki nie stosuje typowych strategii prefacjalnych¹⁸⁴, eksponuje natomiast uprzywilejowane miejsce podmiotu autorskiego, prezentuje własne czynności twórcze i prowadzi wyrafinowaną grę, dzięki której zrównuje role przedmówcy i autora tekstu¹⁸⁵. Integrując list dedykacyjny z pięcioma aktami nadgoplańskiego dramatu i *Epilogiem*, autor *Kordiana* wypełnia poniekąd Novalisowski postulat łączenia poezji z rzeczywistością¹⁸⁶. Czyni to za pomocą wielobarwnego szyfru poetyckiego, jakim jest motyw tęczy, opalizujący wieloma znaczeniami zarówno w strukturach podmiotowych, jak i w scenicznej części środkowej. Jasny strumień światła, załamany w wielu kolorach, stanowi pomost łączący metatekstową ramę dramatu oraz akty z realnym światem, którego pomniejszoną egzemplifikacją, swoistą poetycką miniaturą staje się uniwersum nadgoplańskie. Słowacki – w tęczowych ramach – kreśli kolorystyczną pełnię świata, obraz sztuki poetyckiej i stan kreującego wszystko umysłu demiurga.

Prefacja do *Balladyny*, poza funkcjami przypisywanymi jej przez krytyków literatury¹⁸⁷, opisuje dwa rodzaje nieskończoności: nieskończoność otwartą na wszechświat oraz „nieskończone uniwersum odbijające się w duszy człowieka”¹⁸⁸. Słowacki dokonuje ich deskrypcji za pomocą symboliki tęczowego łuku, podkreślając znaczenie wiecznie tworzącego się świata, którego wyraźnym *signum* jest nieskończony duch poezji¹⁸⁹. I dlatego też już w apoloгу autor *Balladyny* kreśli artystyczny obraz krzemienieckich ruin zamkowych z unoszącą się nad nimi „tęczą z myśli” (B, 5). W zasadzie ta tęczowa kopuła myśli poety-pankreatora rozciąga się nie tylko nad prefacją, lecz patronuje całemu dramatowi z finalną

torskie w przedmowach literackich doby romantyzmu, w: *Autokreacje pisarzy i czytelników*, red. P. Czaplński, Z. Przychodniak, P. Śliwiński, Poznań 2004; J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 27-33.

¹⁸⁴ Słowacki nie prowadzi poważnych analiz literackich, nie skupia swojej uwagi na źródłach utworu czy jego genezie (choć wspomina o Homerze, Arioście, sugeruje „patronat” Szekspira), nie tworzy wypowiedzi krytycznoliterackiej.

¹⁸⁵ Zob. M. Stanisławski, *Rozdawanie ról. Mickiewiczowska sztuka przedmowy*, dz. cyt. s. 110. Stanisławski analizuje proces odmienności ról autora jako podmiotu dzieła i autora przedmowy, podmiotu i przedmiotu własnej wypowiedzi. Badacz dowodzi, że w *Balladynie* autor prefacji nie wypowiada się jako oddzielony od tekstu przedmówca, ale jako artysta słowa wyłaniający się z literackiego świata: „ja z Polski dawnej tworzę...”, „szukaj mojego śladu w powietrzu i na fali” [podkr. – E.Ś.]. Według Stanisławskiego, Słowackiego-przedmówcę można percypować jako postać fabularną, przynależącą do świata dramatu: „W efekcie użycia wymienionych chwytów czytelnik otrzymał wyraźny sygnał, że autor dramatu pt. *Balladyna* kreuje się również na jego bohatera, postać z gruntu literacką, której istnienie rozciąga się mimo to poza ramy tekstu: obejmuje nie tylko przestrzeń kilkudziesięciu scen zgromadzonych w pięciu aktach, ale przedostaje się do *zwyczajnego, codziennego, realnego świata*” – s. 110.

¹⁸⁶ W romantycznej przedmowie artysta prezentuje siebie jako partycypującego w dwóch przestrzeniach: tej literackiej oraz tej otwartej na świat rzeczywisty. I właśnie prefacja do *Balladyny* pozwala na dotykanie obu uniwersów za pomocą zawartego w nich szyfru.

¹⁸⁷ Zob. przypis 183.

¹⁸⁸ B. Andrzejewski, *Przyroda i język...*, dz. cyt., s. 83. Autor odwołuje się do wykładów Schlegla o „dwu nieskończonościach”.

¹⁸⁹ Por. F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, przeł. J. S. Buras i in., Wrocław 2000, s. 122.

strukturą podmiotową włącznie. Jej początku doszukać się można w apologu, końca zaś w *Epilogu*. Pośrodku, czyli w pięciu aktach tragedii, układa się ona w wielobarwny kobierzec utkany przez romantycznego demiurga.

Kolorowy łuk powstający w wyniku rozszczepienia światła tak w przyrodzie, jak i w *Balladynie* mówi o wspaniałości stworzenia. I w tym kontekście właśnie sam akt kreacji nabiera podwójnego znaczenia. Z jednej strony Słowacki prezentuje literackie uniwersum nadgoplańskie, które – skonstruowane z różnorodnych konwencji i estetyk – jak tęcza lśni wiązką kolorów, będąc egzemplifikacją makrokosmosu ludzkiego. Z drugiej strony, twórca tegoż artystycznego świata, jako suwerenny pankreator, prezentuje samego siebie za pomocą różnorodnych figur autoekspresji i autokreacji¹⁹⁰, akcentując znaczenie listu dedykacyjnego, współtworzącego poetykę dramatu¹⁹¹. Jest więc przedmowa, zgodnie z symboliką tęczy – motywu charakterystycznego dla *Balladyny* – swoistym pomostem łączącym autora z czytelnikiem¹⁹², literaturę z życiem oraz sacrum z profanum. I w każdej z tych sytuacji na plan pierwszy wysuwa się sylwetka autora, który tworzy upodmiotowioną poezję, wpływającą z ducha artysty¹⁹³.

Przyjaźń z „poetą ruin”, osobista rozmowa z „kochanym Irydionem”, czyli upoetyzowanym Krasieńskim, wspomnienie podróży – pobytu w Rzymie – w towarzystwie autora

¹⁹⁰ Marek Stanisław podkreśla, że Słowacki w prefacji do *Balladyny*, za pomocą rozbudowanej metaforyki poety i poezji, prezentuje autowizerunek poety natchnionego, „poety śniącego świat własnego utworu, poety właściciela i reżysera teatru kukiełkowego, stwarzającego świat utworu według własnego uznania oraz poety pośrednika między wywołanymi przez siebie marami a publicznością” – zob. M. Stanisław, *Spektakl przed oczyma odbiorcy. Prefacyjne komentarze Słowackiego*, dz. cyt., s. 268.

¹⁹¹ Por. A. Zioliwicz, *Dramat i romantyczne „ja”...*, dz. cyt., s. 105-106: „(...) pojmowanie całości dzieła dramatycznego zakłada oczywiście przeświadczenie o wielopoziomowości wypowiedzi dramatycznej, przy czym – zauważmy – poziom nadrzędny, poziom wypowiedzi odautorskiej usytuowany jest właśnie w obrębie ramy. Paradoksalnie to, co lekceważone jako poboczna, peryferyjna część dzieła wysuwa się na pierwszy plan, zaś część stricte dramatyczna okazuje się niesamoistna, zawisła od ujawniającego się w wypowiedziach ramowych podmiotu autorskiego. To znamienne przesunięcie jest oznaką przeobrażeń formy dramatycznej”.

¹⁹² Stanisław zwraca uwagę na epistolarną formę przedmowy do *Balladyny*, podkreślając rolę adresata listu, czyli Zygmunta Krasieńskiego. Widzi w nim romantycznego geniusza, który przynależąc do krainy poezji, rozumie założenia dramatu Juliusza Słowackiego. Zdaniem badacza, autor tragedii nadgoplańskiej przemawia do „poety ruin” ponad głowami zwykłych czytelników, bowiem ci nie są w stanie wznieść się na ten najwyższy pułap imaginacji i sztuki. Nie jest więc prefacja ani mową obrończą, ani tekstem rekomendującym dramat, ani komentarzem wyjaśniającym strategię artystyczną – zob. s. 264.

¹⁹³ Por. M. Stanisław, *Spektakl przed oczyma odbiorcy. Prefacyjne komentarze Słowackiego*, dz. cyt., s. 280: „Spoza tego dyskursu autokomentującego ciągle wyzierało jednak poetyckie *ja*, dając o sobie znać na różne sposoby i skupiając uwagę na samym twórcy. Centralna pozycja autora oznaczała krystalizowanie się idei poezji jako ekspresji osobowości, odgrywanie przez Słowackiego spektaklu własnego *ja*. Pojmowanie przez Słowackiego własnej twórczości – mimo przemian – konsekwentnie krążyło bowiem wokół podobnych wizji poezji jako tworu zapośredniczonego, w coraz bardziej wyrafinowany sposób przefiltrowanego przez umysł poety, podnoszonego w ten sposób do rangi poetyckości. Niezależnie od tego, czy twórczość była owocem lektury, czy wydobywaną z siebie opowieścią o własnych przeżyciach, czy też wizją zesłaną przez Boga, zawsze wymagała przetworzenia zewnętrznych danych przez emocje i wyobraźnię autora”. Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 56: „Romantyczna koncepcja poezji jako kreowania siebie, jako sposobu życia, a nie tylko pisania, przetrwała w umyśle Słowackiego przez całe jego życie. Koncepcja poezji, której integralną część stanowi osoba autora, poety”.

Nie-Boskiej komedii oraz powrotu do Europy z wielkiej orientalnej wyprawy na Wschód, siedmiobarwna „tęcza z myśli”, królująca nad krzemienieckimi ruinami definiują to, co Stanisław nazywa „projekcją *ja* autora, wyraźnie eksponującą sensy autobiograficzne”¹⁹⁴.

Autor prefaceji nie wypowiada się jak oddzielony od utworu przedmówca, spoglądający na swe dzieło z zewnętrznej wobec niego perspektywy, ale jak poeta wylaniający się z literackiego świata niczym Wenus z morskiej piany. Pisząc: *ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę*, [ja] *z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie*, [ja] *prowadzę lekkie, tęcze i ariostyczne obłoki*, buduje on iluzję równoczesności aktu twórczego, scala nie tylko różnorodność świata dramatu, inicjując jego ciągi motywiczne, ale także jednoczy jego fikcyjne światy z poprzedzającą dzieło przedmową – dedykacją¹⁹⁵.

Wątek autobiograficzny, centralna pozycja podmiotu autorskiego prezentującego czynności twórcze, konwersacja romantycznego geniusza z drugim romantycznym geniuszem o kwestiach estetycznych, ukazane na tle tęczy, nabierają dodatkowych znaczeń, zwłaszcza że jest to „niby tęcza z myśli” (*B*, s. 5). Ten barwny łuk symbolizuje bowiem sztukę, jej piękno i bogactwo, symbolizuje też dzieło sztuki, którym jest zarówno uniwersum, jak i sama *Balladyna*. A poetycka tęcza unosząca się nad ruinami krzemienieckiego zamku pośrednio też opisuje autora prefaceji¹⁹⁶.

Słowacki inkrustuje swoją przedmowę tęczowymi barwami, akcentuje znaczenie procesu twórczego i, czerpiąc z zasobów symbolicznych cyfry siedem¹⁹⁷, przechodzi do zwizualizowania istoty jedności romantycznego *continuum* świata i sztuki¹⁹⁸. A granica między światem literackim i rzeczywistym w liście dedykacyjnym jest faktycznie płynna: „Doniosły mi sylfy, żeś powędrował teraz odwiedzić Etnę czerwoną: posłałem natychmiast Skierkę, aby ci na drodze wszystkie pootwierał kwiaty i wszystkie gwiazdy nad tobą zapalił” (*B*, s. 6).

Słowacki-poeta, w myśl romantycznej antropologii osobowości twórczej, wyraża się poprzez sztukę i dlatego w prefaceji do *Balladyny* stapia uniwersum nadgoplańskie ze światem pozaliterackim. Kontempluje oba, ponieważ jeden, ten rzeczywisty, stanowi fundament dla drugiego, ponieważ oba są emanacją Boskiego wszechświata, który można od-

¹⁹⁴ M. Stanisław, dz. cyt., s. 271-272.

¹⁹⁵ M. Stanisław, *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*, dz. cyt., s. 109-110.

¹⁹⁶ Por. S. Stanisław, *Przedmowa romantyczna jako przedmiot badań literackich. Horyzonty problemowe, historyczne i metodologiczne*, dz. cyt., s. 51: „Literacki obraz człowieka w dobie romantyzmu nie ograniczał się do ciasnych granic poetyckiej fikcji: wychodził poza dzieło, zwracając się w kierunku osoby autora. W ten sposób sam poeta – jako autor i podmiot kreacji literackiej – stał się głównym przedmiotem zainteresowania ówczesnych twórców”.

¹⁹⁷ Siedem jest symbolem kosmosu i aktu stworzenia. Według *Księgi Rodzaju*, Bóg stworzył świat w ciągu siedmiu dni, cyfra siedem łączy się z obrazem porządku idealnego.

¹⁹⁸ Por. H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 221-239; S. Stanisław, dz. cyt., s. 52.

czytać za pomocą hieroglificznego kodu przyrody¹⁹⁹. I dlatego też autor dramatu operuje obrazami natury: morskich fal, pioruna, tęczy i wulkanu. Każdemu komponentowi przyrodniczemu towarzyszy postać związana ze światem kultury bądź jako jej reprezentant, bądź jako jej wytwór: harfiarz, Balladyna i inni bohaterowie unicestwieni piorunową mocą przez pankreatora świata przedstawionego – Juliusz Słowacki powracający myślą do czasów dzieciństwa oraz Zygmunt Krasiński.

Przedmowa do *Balladyny* jest więc poetyckim, autorskim wykładem na temat struktury wszechświata i jego istoty, miejsca oraz roli człowieka, a nade wszystko artysty w owym świecie, a także relacji i zależności między istotą ludzką a uniwersum. Według Słowackiego, język dzieła sztuki to jeden ze sposobów „komunikacji organicznie pojętego wszechświata z tym, co wewnątrz niego po prostu żyje, z każdym przejawem owego życia”²⁰⁰. A najlepszą ilustracją „tego, co niewysłowione”, czyli tajemnic bytu, jest w liście dedykacyjnym motyw tęczy. Jej kolory – czerwony, pomarańczowy, żółty, zielony, niebieski, indygo i fioletowy opalizują, w zależności od kąta obserwacji, na różnych poziomach metaforycznego języka: „Etna czerwona”, „ogień Etny”, „złote skrzydła anioła”, „drzewa ręką ludzi szczepione”, „w szumie płynącego pod górą potoku”, „w głębi fal Egejskiego morza”, „chmura (...) pełniejsza piorunowego ognia” [B, s. 5-6; podkr. – E. Ś.].

Tęcza jako „wieniec myśli” symbolizuje więzi między sacrum a profanum, skończonością a nieskończonością i w takim też znaczeniu funkcjonuje w dramacie nadgoplańskim. Pośrednikiem między tymi przestrzeniami jest poeta, którego Novalis nazywa „wysłannikiem bogów”, kapłanem. Według innego niemieckiego krytyka – Friedricha Schlegla – to właśnie poprzez sztukę poetycką objawia się niebiańskość: „Poezja mając swe źródło w irracjonalnej sferze człowieka, wypływa tym samym z ducha całego uniwersum, które według romantyków wczesnych jest przecież identyczne z duchem jednostkowym. Poprzez poezję objawia się zatem wszechświat, przemawia *boskość*, którą jest doskonałość, harmonia i jedność wszechświata. Poezja była więc wyrazem pierwotnego idealnego stanu uniwersum i człowieka”²⁰¹.

Ów tęczowy „wieniec myśli” jest kluczem, za pomocą którego można otworzyć drzwi prowadzące do istoty romantycznej przedmowy Słowackiego. To właśnie w niej artysta słowa prezentuje poetycką wizję świata, konsekwentnie buduje ją w całej *Ballady-*

¹⁹⁹ Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język*, dz. cyt., s. 86: „Poezja była więc pierwotnym sposobem uewnętrzniania się ducha uniwersum, objawiała się jako *naturalny język i muzyka pięknej duszy*. Znaki, jakie przyroda dawała kiedyś człowiekowi, nie miały werbalnego charakteru, język przyrody nie był podobny do dzisiejszej artykułowanej mowy ludzkiej”.

²⁰⁰ J. Struk, *Poezja językiem „tego, co niewysłowione”*, „Lingua ac Communitas” 2014, Vol. 24, s. 83.

²⁰¹ Cyt. za: B. Andrzejewski, *Przyroda i język*, s. 85.

nie, w oparciu o dwa obszary – przestrzeń natury i sztuki. I nad nimi unosi się demiurg, kontemplator wszechświata, poeta, posiadający zdolność „rozszyfrowywania znaków dawanych mu przez przyrodę, rozumienia boskiego uniwersum”²⁰². Szybując ponad przeciwnościami, które są częścią życia ludzkiego, próbuje je zharmonizować za pomocą twórczej wyobraźni i słowa poetyckiego. A rozprawiając z Krasińskim o sztuce poetyckiej, udowadnia, że antynomiczność jest tak piękna jak różnorodność kolorystyczna tęczy. Zaprzyjaźnieni artyści diametralnie różnie przecież pojmują kwestie estetyczne („lekkie, tęcze i ariostyczne obłoki” – „czarna, piorunowa, dantejska chmura”), co zupełnie nie przeszkadza im w spotkaniu i prowadzeniu dialogu w przestrzeni „wyższej krainy” (B, s. 6).

Słowacki – przedmówca poszukuje w świecie pełnym dysonansów „jak najgłębszej syntezy, jedności, która jednocześnie otwiera nieskończoność i nie niszczy wielowymiarowego widzenia, staje się alegorią-symbolem życia w ogóle”²⁰³. Prefacja do *Balladyny* jest poetycką opowieścią o ożywionym uniwersum, w którym boskość, symbolicznie zilustrowana jako barwny łuk, czuwa nad światem ludzi. Absolut, jak tęcza, nie ma początku ani końca, jest nieosiągalny, nie można go dotknąć, ale przecież istnieje, a człowiek funkcjonujący w ramach profalnego świata czuje jego obecność. Romantyczny poeta zderza profanum z sacrum, skończoność z nieskończonością i wiąże poniekąd ziemię z niebem, bowiem powołaniem poety jest „rozedrzeć (...) welon czarny i za nim posąg Boga czy ukazać, jeśli już stoi, czy wykuć przecuciem i wołą, jeżeli go dotąd nie ma”²⁰⁴.

Motywy tęczy i pioruna określają atrybuty dwóch Demiurgów – Boga i poety, którzy będąc Pankreatorami, wyrażają się poprzez piękno (siedmiobarwna smuga na niebie) oraz władczość, potęgę (błyskawica). Obu charakteryzuje moc tworzenia i unicestwiania, obaj istnieją w swoich dziełach i za ich pomocą komunikują się ze światem. Tak jak uniwersum stworzone przez Boga jest formą uzewnętrznienia się Absolutu, tak *Balladyna* odzwierciedla sposób, w jaki Juliusz Słowacki – poeta patrzy na świat²⁰⁵. I wychylając się z za prefa-

²⁰² Tamże. Andrzejewski przywołuje poglądy F. Schlegla na temat poezji (ma ona swoje źródło w irracjonalnej sferze człowieka, wypływa z ducha całego uniwersum) i roli poety, którego niemiecki krytyk literacki nobilituje, któremu przypisuje zdolność „słyszania” ducha przyrody. Juliusz Słowacki jedynie per analogiam postrzega pozycję poety-geniusza, predestynowanego do objawiania sacrum.

²⁰³ K. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, dz. cyt., s. 110.

²⁰⁴ Z. Krasiński, *List do J. Słowackiego z 19 XII 1840*, w: *Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1991, s. 455.

²⁰⁵ Por. A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja” ...*, dz. cyt., s. 16: „W okresie romantyzmu właśnie artysta stał się wcieleniem nowożytnej podmiotowości, świadomej głębi swojego wnętrza, a jednocześnie aktywnej, dynamicznej, kreatywnej, ekspansywnej, poszukującej odpowiednich form ekspresji dla dania wyrazu duchowej pełni i mocy „Ja”. W artyście „Ja” empiryczne „spotkało się” z „Ja” transcendentalnym, by mogło nastąpić uzewnętrznienie zarazem tego, co jednostkowe i tego, co uniwersalne, by objawiło się to, co subiektywne i to, co obiektywne w „Ja”. W myśl romantycznej antropologii osobowości twórczej geniusz poprzez

cialnych sformułowań, autor kreśli także obraz sztuki poetyckiej – wielogatunkowej formy dramatycznej, której nie da się wyczerpać żadną teorią, ponieważ akt kreacji sprzężony jest z niczym nieograniczoną wyobraźnią twórcy i „jawi się jako akt w pełni suwerenny, nie-uwarunkowany tym, co poza świadomością autora – poety”²⁰⁶.

Istotę dzieła literackiego czy szerzej dzieła sztuki, w ujęciu Słowackiego, najpełniej wizualizuje omawiany w tym rozdziale motyw tęczy, jakże różnorodnej w swoim pięknie kolorystycznym i symbolicznym, nieuchwytniej w swej wieloznaczności, ale skłaniającej do refleksji, a może i kontemplacji²⁰⁷. I tak jak tęcza, z fizycznego punktu widzenia, jest jedynie rodzajem efektu optycznego, bowiem do oka każdego obserwatora dociera inne światło, to rozproszone w jego kierunku, tak tekst *Balladyny* skrzy się wielością estetyk, konwencji oraz gatunków. I pośród tego gąszczy wytrawny odbiorca tekstu powinien się umiejętnie poruszać, wzorem idealnego czytelnika, Zygmunta Krasińskiego, rozumiejącego strategię artystyczną Słowackiego, precyzyjnie sformułowaną przez Stanisza: „dzieła literackiego nie da się zamknąć w pojęciowych ramach – jest ono bowiem żywym tworem, procesem, staje się na oczach i autora, i odbiorcy. A skoro tak, to w przedmowie nie da się go sproblematyzować – oznaczałoby to bowiem jego uśmiercenie. Należy je natomiast – uobecnić. Czyli zaprezentować naocznie, w sposób niezapośredniczony, tu i teraz, w procesie stawania się”²⁰⁸.

Słowacki w liście dedykacyjnym sygnalizuje, że dzieło jest zależne od źródła kreacji, czyli samego autora²⁰⁹, który – nadając utworowi charakter otwarty – zaprasza czytelnika

sztukę, rozumianą jako akt ekspresji, mógł dokonać samookreślenia, samorealizacji. Swym dziełem dawał również podstawę do samopoznania, samooglądu, zarówno w procesie tworzenia, jak i w tegoż procesu rezultatach”; por. M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków*, dz. cyt., s. 270: „Słowacki opowiadał się za ideą geniuszu jako demiurga otrzymującego objawienie z góry, a zarazem przemawiał językiem innym, w którym kluczową rolę odgrywała świadomość twórcy (...). Poezja zaś jawiła się jako żywa, organiczna całość, rozwijająca się w oparciu o logikę mocy wewnętrznej. (...) Poezja jawiła się jako „świat przeobrażony pod wpływem uczucia i wyobraźni”. W ten sposób wyrażała się typowo romantyczna zasada jednoczesnej immanencji i transcendencji twórcy wobec dzieła”.

²⁰⁶ M. Stanisławski, *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*, dz. cyt., s. 111.

²⁰⁷ Por. A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 17-18: „Dla romantycznego artysty (...) medium jest równie ważne co przekaz, gdyż nośnik ekspresji to integralna część dzieła i to część na równi z innymi uczestnicząca w konstytuowaniu jego znaczenia. Forma stanowi wyraz podmiotu, podmiot objawia się w dziele sztuki w określonej formie i poprzez nią, a to z kolei wymaga (...) tworzenia wciąż nowych form, adekwatnych do ekspresji „Ja”.

²⁰⁸ M. Stanisławski, *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*, dz. cyt., s. 266-267.

²⁰⁹ Por. A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 124: „Ekspozycji nadrzedzonego „Ja” autorskiego służy w liście choćby konsekwentne (poza początkowym apologiem) stosowanie formy pierwszej osoby, co znajduje uzasadnienie w wizerunku twórcy *Balladyny*, nie rapsoda – pośrednika, lecz autora – kreatora. Proces budowania tego wizerunku widoczny jest także w sferze leksyki listu, dla której znamienne okazuje się częste występowanie czasowników nazywających akt tworzenia”; por. A. Kurska, „*Balladyna*” *kampowa?*, w: *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014.

do współdziałania w jego konstruowaniu²¹⁰. Po tęczowym łuku, symbolicznym pomoście łączącym także świat poety i czytelnika, przemieszcza się ów demiurg, „ariostycznie się uśmiechając”. I wspominając o cyklu, mającym się „uwiązać z sześciu tragedii czyli kronik dramatycznych” (B, 4)²¹¹, zachęca potencjalnych czytelników dramatu do prawdziwego dialogu. Jego podstawę stanowi, jak mówi Tischner, „akt przedstawiania siebie”²¹², będący immanentnym składnikiem każdej rozmowy.

Artystyczną formą realizacji tego aktu jest prefacja do *Balladyny*, w której Słowacki – za pośrednictwem symboli, motywów oraz przerośnięć – mówi drugiemu, jak rozumie siebie. A prezentuje się przecież jako artysta słowa, gdy barwi świat metaforycznie – lirycznymi obrazami: morza, fal, harfy, ariostycznych obłoków. I, zwracając się w liście dedykacyjnym do innego poety, dodatkowo wyznacza nową perspektywę kontaktu z czytelnikiem – „proponuje więź głęboko spersonalizowaną”²¹³, opartą na fundamencie porozumienia serc, imaginacji i intelektu²¹⁴. Portretując siebie, kładzie nacisk na instancję, która go wyróżnia, która konstytuuje jego dzieło – wyobraźnię, nieznającą żadnych granic: ani genologicznych, ani estetycznych²¹⁵. I jej władztwu powierza autorski akt kreacji, akcentując supremację sztuki nad zastanymi spetryfikowanymi konwencjami. Umieszczając je w osobliwych kontekstach, prowokuje i zachęca czytelnika do intelektualnej odysei po tęczowych bezdrożach myśli.

²¹⁰ Zob. H. Weinrich, *O historię literatury z perspektywy czytelnika*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 4, s. 158: „Podkreślam natomiast, że pozycje autora i czytelnika należy pojmować jako role, a właściwych im perspektyw nie można po prostu wyprowadzać z biografii piszących i czytających osób. W literaturze istnieje więc nie tylko autor i dzieło, lecz jako korespondująca z nimi rola stale występuje też czytelnik. Komunikacja literacka jest grą z podziałem na role. Historie literatury zazwyczaj pomijają czytelnika. Kryje się za tym zwykle nieprzemysłany głębiej pogląd, że o czytelniku da się powiedzieć tylko coś bardzo ogólnego lub bardzo indywidualnego; ogólnego – że każde dzieło literackie zakłada gatunkową kategorię czytelnika, a indywidualnego – że człowiek, skoro posiadał sztukę czytania, może być czytelnikiem dzieła literackiego. Prawda oczywiście leży gdzieś pośrodku. Dzieło literackie nie jest obojętne, jakiego czytelnika zakłada, a człowiek umiejący czytać nie bierze do ręki każdej książki. Wiedzą o tym autorzy (jak też wydawcy i księgarze). Książki są pisane z przeznaczeniem dla określonych kręgów czytelniczych”.

²¹¹ Inklinacja romantyków do fragmentu wiąże się ściśle ze światopoglądem i filozofią epoki. Świat postrzegany i interpretowany przez pryzmat fragmentu jawi się jako nieskończoność, pozwala na niekończące się możliwości całościowej deskrypcji świata. Być może więc Juliusz Słowacki świadomie wspomina w prefacji o sześcioczęściowym cyklu, który zainicjować ma *Balladyna*.

²¹² J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 272. Tischner dowodzi, że człowiek przedstawiający się składa innemu człowiekowi pewną propozycję: „mówię drugiemu, jak rozumiem siebie, i oczekuję, że drugi będzie mnie rozumiał tak samo. Zakładam, iż wiem, kim jestem. Zakładam, że drugi o tym nie wie, lecz pragnie wiedzieć. Przedstawiając się, odpowiadam na jego oczekiwanie. Podaję mu w tym celu moje imię i dodaję, kim jestem: „jestem nauczycielem”, „jestem lekarzem”, „jestem studentem”. To, kim jestem, stwarza szczególną płaszczyznę obcowania między mną a drugim”.

²¹³ A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 126.

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Wyobraźnia Słowackiego -poety szybuje po przestworzach sygnalizowanych już w przedmowie do *Balladyny*, takich jak: „mgła dziejów przeszłości”, „mgła przedstworzenia”, „wyższa kraina”, czy serce, inicjując grę z czytelnikiem znajdującym i rozumiejącym istotę piękna poetyckiej przestrzeni, wymykającej się matematycznym ujęciom.

Poeta, wijący w liście dedykacyjnym artystyczny „wieniec myśli”, przenosi go na pięć aktów tragedii oraz *Epilog*. I w ten sposób „lekkie, tęczowe obłoki” stają się wykładnią kameleonowego wizerunku poety – demiurga, kontemplatora oraz ironisty, który wspina się po stopniach poetyckiego obrazu do niecodziennej i oryginalnej krainy hipostaz, fantazji i mitów. Kraina ta nie ma zakreślonych granic, bowiem procesów wyobraźni nie da się podporządkować żadnym rygorom, nawet estetycznym, i dlatego Słowacki wykorzystuje motyw tęczy do zobrazowania finezyjnego świata baśniowego.

O barwnym łuku mówią Goplana i Skierka w kontekście aktu kreacji oraz kunsztownych opisów piękna, eterycznych obrazów, efemerycznych zjawisk, a także delikatnych stanów emocjonalnych. Elf i pani Gopła, niczym Boski Tkacz²¹⁶, wznoszą ażurowe konstrukcje, a w zasadzie mówią o potencjalności ich budowania:

Skierka:

Co mi rozkażesz, królowo?
Zadaj piękną jaką pracę.
Winąć tęczę kolorową,
Albo budować pałace,
Powojami wiązać dachy,
I opierać kwiatów gmachy
Na kolumnach malw i dzwonów
Lazurowych. (B, s. 28)

Kiedy pod **tęczowym szkiełkiem**
Usnąłem spokojnie w łódce:
Zbił ją gazowym skrzydełkiem
I uciekł... a ja rozespan,
Na niebieskiej niezabudce
Ocknąłem się...” (B, s. 140)

I znów lecę pod leszczynę,
Gdzie łania Goplany szczypie
Błyszczącą deszczem krzewinę;
I **tęczę** nad nią zawieszę,
I różę nad nią rozwinę; (B, s. 192)

Goplana:

Więc rozesałam sylfy, niechaj pracują
Na moje szczęście. Teraz nie idzie o to,
Aby wojskami kwiatów zdobywać niwy;

²¹⁶ Życie człowieka u swego początku przedstawione jest jako boskie tkanie: „Ty bowiem utworzyłeś moje nerki, Ty utkałeś mnie w łonie mej matki” (Ps 139,13). Znany biblijnym obrazem jego kresu jest zakończenie pracy Boskiego Tkacza: „zwijam jak tkacz moje życie. On mnie odcina od nici” (Iz 38,12). Czas otrzymuje podobną miarę: „dni moje lecą jak tkackie czółenka i kończą się, bo braknie nici” (Hi 7,6). Św. Augustyn odwoływał się do tej samej symboliki biblijnej, kiedy zachęcał chrześcijan do duchowego rozwoju i ostrzegął przed regresem: „cokolwiek czynisz, całą swoją uwagę kieruj na wrzeciono. To bowiem, co wisi na kądzieli, przenieść trzeba na wrzeciono, nie należy zaś tego, co zostało zwinięte na wrzecionie, cofać na kądziel”.

Nie kwiatów strzec mi teraz, nie **tęczę winać**,
Budzić jaskółki wodne... [podkr. – E.Ś.] (B, s. 42)

A może gdzie zawieszona
Na niebie **tęczowa nić**,
To tęczę wziąć na wrzeciona
I wić, wić, i wić! (B, s. 134)

Wszystko, co na tej ziemi moją władzę czuje:
Ptaszyny, drzewa, rosy, tęcze, każdy wianek
Jest twoim...! [podkr. – E.Ś.] (B, s. 140)

„Tęczowa nić”, wijąca się na artystycznym wrzecionie, pełni funkcję obrazotwórczą. Słowacki za pomocą barwnej łuny opisuje ażurowość baśniowego świata dramatu, prezentuje piękno natury oraz piękno poezji, akcentując znaczenie sztuki kontemplacji w życiu człowieka²¹⁷. Osmotyeczność uniwersów – ziemskiego i metafizycznego, rzeczywistego i literackiego – stanowi ilustrację założeń sztuki poetyckiej autora *Balladyny*. Według Słowackiego, poezja ma komunikować to, co nieuchwytnie, tajemnicze i niewysłowione, to, co unosi się ponad słowem, skrywa poza jego konotacjami²¹⁸, to, co ma tęczowy charakter. A obraz tęczy rozpościerającej się na nieboskłonie, choć nie pozwala na doświadczenie bezpośredniego jej dotyku, nie eliminuje przecież istoty samej tajemnicy.

W tragedii nadgoplańskiej o kolorowym łuku rozprawiają niektóre postacie fantastyczne – Gopłana i Skierka. Zbyt prozaiczny Chochlik, nieskory czy nawet niezdolny do kreowania wysublimowanych obrazów, nie dostrzega duchowego piękna natury i sztuki tworzenia. Kiedy finezyjny Skierka z wielkim zapalem i uniesieniem mówi o malwach, liliach, różach, dzwoneczkach czy tronie skonstruowanym z obłoków, z wyobraźni wydobywając subtelne ornamenty charakterystyczne dla świata natury, akreatywny Chochlik realizuje, i to nie zawsze chętnie, dyspozycje wydane przez królową Gopła. Wijąc wianek z chwastów, pokrzyw, piołunów, koniczyn i trawy, odsłania jednocześnie swoje rozumienie istoty piękna.

Sylfy, wykreowane przez Słowackiego na zasadzie kontrastu, wizualizują dwa modele życia: jeden, otwarty na duchową strukturę uniwersum, na owo zdziwienie, które – we-

²¹⁷ Por. A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 62: „Tęcza jest (...) motywem uzmysławiającym wielobarwne piękno natury i jej twórców – nie łącząc postaci ludzkiej. Jest, na wyższym już szczeblu, uzmysłowieniem piękna marzeń, w szczególności marzeń wyobraźni poetyckiej i w ogóle artystycznej.

²¹⁸ Zob. A. J. Heschel, *Człowiek nie jest sam*, tłum. K. Wojtkowska-Lipska, Kraków 2001, s.14: „Człowiek wrażliwy wie, że to, co najbardziej wewnętrzne, co najbardziej istotne, nie da się wyrazić. Większa część tego, co dzieje się w nas – a często jest to część najlepsza – pozostaje naszą własną tajemnicą; musimy sami z tym się zmagać. Żaden język nie wyrazi poruszenia naszych serc, gdy patrzymy na niebo usiane gwiazdami. Niegasnącym zdumieniem poraża nas nie to, co pojmujemy i potrafimy wyjaśnić, lecz to, co leży w naszym zasięgu, jednak poza naszym pojmowaniem, nie ilościowy aspekt natury, tylko coś jakościowego; nie to, co niedostępne nam w czasie i przestrzeni, tylko prawdziwy sens, źródło i cel bytu, inaczej mówiąc – *to, co niewysłowione*”.

dług Platona – jest zacznym filozofii, drugi, ograniczony do materialnego, horyzontalnego bytu. Pomiędzy nimi staje artysta słowa konstruujący tęczyowy pomost – symbol poetyckiej rzeczywistości, piękna dzieła sztuki, piękna języka poetyckiego. Poeta, za przyczyną owego komunikatu wertykalnego²¹⁹, umożliwia każdemu człowiekowi nawiązanie kontaktu z przyrodą i uniwersum, z duszą istnienia, stając się jednocześnie medium²²⁰.

Wielobarwny łuk na niebie, sprzężony z motywem pioruna i burzy, uwidacznia odwrócony porządek rzeczy, któremu autor *Balladyny* stara się, za pomocą metaforycznych i symbolicznych obrazów, przywrócić właściwe miejsce. Proces artystycznego nicowania zaczyna się już w akcie pierwszym, kiedy Skierka zapewnia Goplanę o tym, że chętnie podejmie się pracy i zacznie „winąć tęczę kolorową”. Łuna jednak nie powstanie, jej istnienie ma charakter jedynie werbalno-wyobrażeniowy. Słowa wyartykułowane przez elfa odnoszą się bowiem do znaczenia poezji, rozumianej jako „muzyka duszy całego boskiego uniwersum, którego pełną istotę jako niewysłowioną można jedynie kontemplować”²²¹. I ta głęboka zaduma musi wypływać z człowieka, z jego wewnętrznej potrzeby zanurzenia się w nieskończoności i całości wszechświata. Poza tym pojawienie się tęczy wiąże się z rozszczepieniem światła, załamującego się i odbijającego wewnątrz kropli wody. Tymczasem dopiero w trzecim akcie *Balladyny* niebo się zachmurzy, zapowiadając zjawisko burzy z błyskawicami – w czwartym akcie. I w akcie piątym, po „nocy burzliwej”, Słowacki szkicuje „poranek na leśnej łące” (*B*, s. 191) z tęczą w roli głównej. Wyłoni się z niej, „spod bramy kolorów”, z „mgły rannej” (*B*, s. 192) Goplana po to, by w „błękitne rzucić się fale” (*B*, s. 192).

Poeta tworzy symboliczne koło tęczowe, ilustrujące harmonię, doskonałość i jedność uniwersum: od wymagowanej tęczy w pierwszym akcie poprzez poetyckie obrazy „tęczowego szkiełka” (*B*, s. 140) w trzecim po „bramę kolorów” w ostatnim akcie. Szczególnego znaczenia w tym barwnym kontekście nabiera symbolika bramy jako przejścia między jednym światem i drugim, znanym i nieznanym, codziennością i krainą tajemnic. Kre-

²¹⁹ Zapożyczam się u Jerzego Struka – zob. J. Struk, *Poezja językiem „tego, co niewysłowione”*, dz. cyt.

²²⁰ Por. F. Schlegel, *Fragmenty*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, s. 206–208: „Poezja romantyczna to progresywna poezja uniwersalna. Jej przeznaczeniem jest nie tylko ponownie zjednoczyć wszystkie odrębne gatunki poezji, nie tylko skojarzyć poezję z filozofią i retoryką; pragnie ona też i powinna raz mieszać, a raz stąpić poezję z prozą, genialność z krytyką, poezję kunsztowną z poezją samorodną (...) Zdolna jest do najwyższego i najwszechstronniejszego formowania – od wewnątrz i od zewnątrz; w każdym bowiem ze swych produktów, który ma być całością, organizuje wszystkie części podobnie – co otwiera jej perspektywę klasycyzmu rosnącej bez granic. Poezja romantyczna jest wśród sztuk tym, czym jest w życiu koncept filozofii i towarzystwo, obycie, przyjaźń i miłość. (...) Jedynie gatunek romantyczny jest czymś więcej aniżeli rodzajem, stanowiąc zarazem sztukę poetycką; w pewnym bowiem sensie romantyczna jest lub powinna być wszelka poezja”.

²²¹ J. Struk, *Poezja językiem „tego, co niewysłowione”*, dz. cyt. s. 82.

acja Goplany, partycypującej w rycie przejścia z jednej rzeczywistości do drugiej, definiuje istotę człowieczeństwa, ów permanentny ruch, określany przez Schlegla jako *Bildung*. A Słowacki-poeta w swojej *Balladynie* na przykładzie motywu tęczy uzasadnia, że człowiek jest zobligowany do poznawania uniwersum, kształtowania siebie w łączności z Absolutem, że jako kontemplator kosmosu jest predestynowany do dostrzegania tęcowej pełni oraz rozumienia zjawiska nieskończoności poezji²²².

W *Epilogu* słowo „tęcza” *expressis verbis* nie pojawia się ani razu, a mimo to funkcjonuje jako metafora, nade wszystko jako pomost między autorem dramatu i jego czytelnikami oraz jako symbol sztuki. Choć daremnie szukać jej fizycznego śladu, to, w kontekście konotacji związanych z tym wyrazem, semantyczna tęcza wychyla się zza syntaktycznych kotar dialogu dziejopisa Wawela z prześwietną Publicznością.

„Narodu dziejopis” wygłasza dwa panegiryki, wspomina też o komponowaniu trenów na cześć Popiela. Krótka laudacja dotyczy *Balladyny*-królowej oraz poety, „co w laurach chodzi” (*B*, s. 231). Zgodnie z założeniami dobrego panegiryku, Wawel prezentuje rodowód chwalonej postaci: „Z historycznych szczytów / Patrząc, ród jej prowadzę z kraju Obotrytów, / Którzy mięsa nie jedzą” (*B*, s. 230). Panegiryzowanej władczyni dziejopis przypisuje mądrość oraz cnotliwość, z czym nie może zgodzić się Publiczność stojąca za kulisami od pierwszej sceny. Natomiast komplementowanemu „Autorowi niniejszej sztuki” (*B*, s. 231) Wawel wkłada na głowę wieniec laurowy.

Zabiegi bohatera konwersującego z publiką, skorelowane z komponowaniem trenów nad Popielem, dają obraz sztuki nieakceptowanej przez Słowackiego, jednostronnej, pozbawionej spektrum kolorów powstających w wyniku dyspersji światła. Zielony laur na głowie poety, apoteozowany Popiel czy idealizowany wizerunek *Balladyny* rozbijają się o metateatralną zasłonę ironicznego *Epilogu*. Podmiot autorski, manifestując swoją nadrzędną pozycję w świecie przedstawionym *Balladyny*, „wprowadza odbiorcę w rzeczywistość własnego aktu twórczego będącego (...) jednocześnie krytycznym sądem”²²³. W ten sposób poeta odbiera czytelnikowi poczucie subiektywnej pewności zrozumienia dzieła, wytrąca go z kręgu przyzwyczajęń i skłania do poszukiwania wielobarwnej łuny, która – w sensie dosłownym w *Epilogu* – pojawić się nie może. Jej zaistnienie bowiem oznaczałoby skończoność dzieła: „*Balladyna* na przekór opiniom jest całością, lecz nie jako forma za-

²²² Słowa Schlegla przywołuję jedynie per analogiam: „Rodzaj romantyczny poezji jest jeszcze w trakcie stawania się, ba, jego właściwą istotą jest, że wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się spełnić. Poezja romantyczna nie daje się wyczerpać żadną teorią, i tylko krytyka dywinacyjna miałaby prawo się odważyć, by scharakteryzować jej ideał. Ona jedyna jest nieskończona, tak jak ona jedyna jest wolna” – F. Schlegel, *Fragmety*, dz. cyt., s. 62.

²²³ A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 227.

mknięta, ta bowiem podlega kompromitacji, gdyż zamknięta zostaje konwencjonalnym uderzeniem pioruna. Ostatecznie status całości, w znaczeniu nieskończonego uniwersum, uzyskuje *Balladyna* dzięki *Epilogowi*, który formę zamkniętą dramatu przekształca natychmiast w otwartą, bo czyni ją przedmiotem ironicznego oglądu²²⁴.

Słowacki inkrustuje swoje dzieło bogatą gamą kolorystyczną, tworząc pomost porozumienia z odbiorcą dzieła. I dlatego w *Epilogu* zaprasza na scenę Publiczność, której słowa zamykają kunsztowne dzieło. Jej finalna wypowiedź: „Pochlebiasz, mój łysy, / I królom, i poetom...” (B, s. 231) służy zademonstrowaniu władztwa artysty romantycznego, autoironicznie i ariostycznie uśmiechającego się, mającego dystans do siebie i wykreowanej sztuki²²⁵. Z kolei fraza „Idź precz za kulisy” (B, s. 231), skierowana do Wawela, zawieszona jednostronny ogląd dramatu. Kulisa rozumiana jako miejsce za sceną, gdzie trwają przygotowania aktorów i dekoracji, staje się metaforą wnikliwej lektury, otwartej na różnorodność i bezkresność interpretacyjną, obrazującą nieskończoność Boskiego uniwersum.

Słowacki-demiurg artystycznego świata, kontemplator wszechświata skupionego w soczewce mikrokosmosu nadgoplańskiego i ironista epilogowy, na tęczyowych motywach ewokujący postawę „sceptycznej mądrości, czujności wobec prawd absolutnych i całkowitych rozwiązań”²²⁶ – łączy to, co rozdzielone: wymiar realny z irracjonalnym, profanum z sacrum, rozproszone barwy w mieniący się wieloma barwami łuk. Natomiast motyw tęczy sprzężony z motywem pioruna symbolizuje wspaniałość stworzenia, jego różnorodność, procesualność, dynamizm i harmonię.

V. 5. Człowiek i kosmos

Artystyczny wszechświat Słowackiego wpisany w *Balladynę* to wielopoziomowa polifoniczna układanka przemawiająca symbolami, obrazami, metaforami i motywami. Ariostycznie splecione, składający się ze sprzecznych komponentów świat-szarada opalizuje heterogenicznością estetyk, konwencji, stylizacji, gatunków. Egzystują w nim postaci reprezentujące różne porządki ontologiczne: bohaterowie realistyczni, wywiedzeni z literatury, fantastyczni oraz sam Duch Absolutny. Przenikające się wymiary, kalejdoskopowe przestrzenie, baśniowe tykanie zegara współtworzą strukturę świata, nad którym niepo-

²²⁴ Tamże, s. 231-232.

²²⁵ Według Schlegla, tekst ironiczny rozumiany jako poezja poezji powinien opowiadać o samym dziele, bowiem kategoria samoświadomości sztuki jest w nim najistotniejsza.

²²⁶ K. Dybciak, *Wybierajcie poeci: Eros czy Agape*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 2, s. 167.

dzielną władzę sprawuje pankreator-artysta słowa spajający, za pomocą wyobraźni „tu i teraz” z „tam i zawsze”.

Ów literacki nadgoplański kosmos – niejednorodny, dychotomiczny, dynamiczny, zmienny, chaotyczny i zarazem uporządkowany, skończony i jednocześnie nieskończony – jak w soczewce skupia kształt rzeczywistego świata, na co zwrócił uwagę już Zygmunt Krasiński: „W *Balladynie* dwa światy: pierwotny, słowiański i dzisiejszy, krytyczny, który nosi na sobie napis: *consummatum est*, płaczą się i spajają nieustannie”²²⁷.

Świat zobrazowany w romantycznym dramacie Słowackiego składa się z kilku przenikających się rzeczywistości: florystyczno-ornitologicznej (świata natury), fantastycznej, ziemskiej oraz metafizycznej. Każda z nich jest wielowarstwowym komunikatem, wyjaśniającym złożoną strukturę obu uniwersów – mikrokosmosu nadgoplańskiego oraz makrokosmosu ludzkiego. Każda z nich pomaga zrozumieć istotę baśniowego i antybaśniowego świata *Balladyny*, czyli chaotycznego, którym rządzi traf i kaprys.

Słowacki percypujący uniwersum w duchu zbliżonym do Schellingańskiego, panteistycznym, wyraża w tragedii tezę o istnieniu Bytu Absolutnego. Jego bezpośrednim przejawem jest natura funkcjonująca jako samoorganizujący się i dynamiczny system składający się z kilku pięt: z najniższych szczebli przyrody oraz sfery organicznej, na poziomie której wyłania się świadomość oraz dokonuje się poznanie przyrody przez nią samą w człowieku i poprzez niego²²⁸. W swoich filozoficznych rozważaniach Schelling przechodzi więc od tego, co przedmiotowe, do tego, co podmiotowe.

Podobnie na naturę patrzy Słowacki, obdarzający florę i faunę głosem pełnym znaczeń, akcentujący duchowy pierwiastek w przyrodzie, charakteryzujący – za pomocą przyrodniczego szyfru – także człowieka, organicznie przecież związanego z naturą²²⁹. Przyroda w *Balladynie* jest desygnatem, symbolem, metaforą. Współtworzy obraz nadgoplańskiego świata i człowieka, swoim kształtem uzasadnia teleologiczny wymiar uniwersum rozumianego jako dynamiczna struktura funkcjonująca na zasadzie gry przeciwieństw, przybierająca różne kształty, podporządkowana czynnikowi wyższemu – Praformie oraz demiurgowi-ironiście artystycznego świata tragedii.

Labiryntowa przestrzeń lasu i enigmatyczna tafla jeziora, wokół których ogniskuje się akcja dramatu, w sposób symboliczny, ilustrują prawdę o świecie rozumianym jako

²²⁷ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt. s. 137.

²²⁸ Schelling mówi o trzech potencjach przyrody: materii, dynamicznych prawach rządzących materią oraz o organizmie, w którym przejawiają się siły reprodukcji, pobudliwości i wrażliwości.

²²⁹ Zob. G. H. von Schubert, *Budowla kosmiczna*, w: *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przeł. K. Krzemień-Ojak, oprac. J. Ławski, Białystok 2015, s. 127-151.

wielowarstwowa, zróżnicowana, choć niepodzielna całość. Z jednej strony komunikują profalny wymiar ludzkiej egzystencji z jej strukturą gąszczu – krętością i wyboistością. Las będąc synonimem duszy ludzkiej, w której ścierają się pierwiastki dobra i zła, prezentowany jest i w ciemnych, księżycowych, i w jasnych, słonecznych barwach. Wystylizowany na miejsce baśniowo-sielankowe, w jednej chwili przeobraża się w tchnące „gotyckością”. Z drugiej strony – połyskująca faktura Gopła odbija Boski porządek, *nota bene* konsekwentnie zaburzany przez człowieka, niezdolnego do usłyszenia szeptu przyrody. A natura w *Balladynie*, pełniąc funkcję wiecznego desygnatu, przemawia, informuje, sygnalizuje, wtajemnicza w duszę wszechświata²³⁰. Nie wszyscy jednak bohaterowie tragedii, tak jak w świecie rzeczywistym, czują więź z przyrodą, nie wszyscy mają predyspozycje ku temu, by odgłosy natury złowić uchem. Tymczasem najdrobniejszy komponent nadgoplańskiej przyrody jest rodzajem *signum*, ściśle związanym z samym człowiekiem i jego światem wewnętrznym. Róża, niezapominajka, malina, osika, wierzba, dąb, jaskółka, słowik, paw, leśna chata porośnięta bluszczem to nie tylko malownicze tło dla działań człowieka. Elementy te budują nastrój, definiują określone konwencje – baśniową, balladową, sielankową, nawet zarysy orientalnej, pełnią też funkcję obrazotwórczą, ale nade wszystko portretują bohaterów *Balladyny*, ich świat uczuć i wartości, sposób myślenia oraz rozumienia uniwersum.

Przestrzeń binarnie sygnowana: las z jego feerią – jezioro z tajemniczą głębią odsłaniają dysonansową powłokę, heterogeniczność uniwersum prezentowanego przez Słowackiego także w wymiarze ironicznym. Nade wszystko poeta odsłania to, co niewidoczne, zagląda do Gopła, w którym, w symbolicznych chaszczach, kryje się duchowy pierwiastek wszechświata. Pierwiastek dostrzegalny jedynie przez niektórych bohaterów *Balladyny* (Filona, Pustelnika, Goplanę), ignorowany przez większość postaci (Fon Kostryna, Grabca, Kirkora, Balladynę czy Wdowę).

Leśno-jeziorna kraina jest miejscem, w którym spotykają się wszystkie wymiary uniwersum: świat natury, fantastyczny z Goplaną w roli głównej, ziemski oraz metafizyczny. Ten widoczny, bezpośredni i obiektywny przejaw Absolutu – w formie barwnej natury – wybrzmiewa bogatą symboliką, spaja świat ludzki z Praformą, umożliwia wtajemniczenie w byt idealny.

²³⁰ Novalis opisuje przyrodę jako *Weltgemüt*, czyli „duszę świata”, jest ona dla niego tłem ukazującym bogactwo duchowe człowieka lub jego brak. Według niemieckiego pisarza, na przyrodę trzeba patrzeć jak na szyfr, trzeba z uniwersum natury prowadzić wielogłosową rozmowę.

Z każdym wymiarem, choćby bytując na jego krawędzi, związany jest człowiek, który – zdaniem Schlegla – ma obowiązek formowania siebie i uniwersum, bowiem „kształtowanie nabiera decydującego znaczenia dla każdego człowieka, o ile dąży on do pełni człowieczeństwa”²³¹. Natomiast według Novalisa, „obdarzony rozumem człowiek winien odczytywać szyfr natury i być jej *mesjaszem* (Messias der Natur). W tym ujęciu związek natury i ducha staje się szczególnie widoczny”²³², co w dziele Słowackiego potwierdza literacka kreacja Filona, jedyne go bohatera tragedii świadomego istoty uniwersum rozumianego jako Boska całość:

O nie! ona w ziemi
Jako rzek nimfa, na glinianym dzbanku
Dłonią oparta, dzban malinowemi
Leje gwiazdami i w różowym wianku
Trzyma zakłątą na malin ruczajek
Białą jej postać... zbudzić się nie może;
Oczki, aż listkiem niezapominajek
Z grobu wyrosną, w rubinowe zorze
Mogły patrzeć gwiazdami błękitu.
W grobie się błyszczą.

(B, s. 123-124)

Filon konfrontuje dwie rzeczywistości: ziemską, skończoną, zwieńczoną grobem z pozaziemską, nieskończoną, wieczną. Siłą uczucia i wyobraźni ożywia zmarłą Alinę, podarowując jej nowe życie rzecznej nimfy. Leśnej mogile przeciwstawia wymiar pozaempiryczny, duchowy, którego symbolem są: woda, gwiazdy, błękit i zorza. Upersonifikowany grób wpatrujący się w „rubinowe zorze” czy „duch [Aliny – E.Ś.] na promykach księżycowych pływający” (B, s. 124), mają sygnalizować supremację niewidzialnego nad widzialnym.

Heterogeniczne, arabeskowe uniwersum nadgoplańskie zespalające skończone z nieskończonym, ziemskie z sakralnym, idealne z realnym, groteskowe z tragicznym mocą poetyckiej władzy demiurga-poety zagląda do grobu, przegląda się w jeziornej tafli goplańskiej, przemawia szeptem kwiatów, szmerem wody, śpiewem słowika, lotem jaskółki czy uderzeniem pioruna. Słowacki rozpoznaje, można rzec, poetyckie prawo rzeczywistości, tworząc coś na kształt projektu poezji transcendentnej Schlegla²³³.

Literacki kosmos Słowackiego pulsuje też dynamiką przeciwieństw, zgodnie ze Schleglowskim rozumieniem całości: „wiecznie żywe, wytwarzające się w dynamice przeciwieństw uniwersum, w którym wszystko znajduje swoje miejsce. Każdy człowiek jest

²³¹ K. Chodarczewicz, *Kształtowanie i dzieło...*, dz. cyt., s. 101.

²³² S. Borzym, *Novalisa filozofia życia*, dz. cyt., s. 38.

²³³ F. Schlegel, *Aforyzmy*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000, s. 212.

jego częścią, każda aktywność jest w nie wpisana, rozbudowuje je. Ostatecznie to potrzeba doświadczenia całości i jedności, porządku i harmonii, a z drugiej strony nieustanne poczucie ich braku jest jednym z elementów motywujących twórczy ruch kształtowania. Jest to jeden z możliwych opisów opozycji skończoność – nieskończoność²³⁴.

Nadgoplańską całość, w jej nieprzebranym bogactwie estetycznym, artystycznym, epistemologicznym, ideologicznym, filozoficznym, Słowacki opisuje za pomocą symboliki tęczy oraz pawiego ogona, obrazu lasu, leśnej mogiły, jeziora i morza, metafory drzewa. Strukturę podwójnie oznaczonego świata wyjaśnia też poprzez motywy szaleństwa i *theatrum mundi*, które odbija w zwierciadle ariostycznej i romantycznej ironii. Toposy te określają zarysy świata przedstawionego dramatu i charakteryzują także ten prawdziwy. Od topiki szaleństwa rozpoczyna się przecież niby-tragedia Słowackiego, a zamyka ją motyw „teatru w teatrze”, sygnalizujący metaliterackość dzieła. Zespolecie kategorii obłąkania bohaterów *Balladyny*, bowiem ta przypadłość dotyka każdego z nich, z teatralnością, wskazuje na marionetkowość postaci. Teatralne kukielki wykreowane przez demiurga podlegają unicestwieniu – umierają, bowiem nie potrafiły „romantyzować” siebie i świata. Ani *Balladyna*, ani *Kirkor*, ani *Grabiec*, ani *Kostryn*, ani *Pustelnik* nie podjęli trudu „nadawania rzeczom pospolitym wyższego sensu, zwykłym – tajemniczego wyglądu, znanym – godności rzeczy nieznanym, skończonym – pozoru nieskończoności”²³⁵. Jedyne sentymentalny *Filon* realizuje Novalisowski postulat romantyzowania rzeczywistości. I dlatego, jako jedyny, pozostaje przy życiu, bowiem „jedność *universum*, uchwytne w akcie wszechogarniającej miłości, jest nadrzędna wobec pojęciowych opozycji”²³⁶.

Tak mocno zmetaforyzowany świat przedstawiony *Balladyny*, dynamiczny, skonstruowany z różnych komponentów, pozornie chaotyczny ze względu na wielość estetyk, konwencji czy fatum drzemiące w historii i naturze, dysonansowy, ujawnia obecność Absolutu, odsłania tajemnicę scalonego bytu. Podwójnie scalonego „podług praw boskich” (*B*, s. 3): ład moralny zostaje przez poetę ocalony w piątym akcie dzieła, gdy krwawa *Balladyna* ginie rażona piorunem. I po raz kolejny w ironicznej epilogowej odsłonie, gdy pan-creator-poeta, demonstrując swoją władzę nad literackim uniwersum, dokonuje aktu deziluzji. Tym artystycznym gestem sankcjonuje ostatecznie potęgę wyobraźni, która scalając wszystkie rzeczywistości, ocala ład i harmonię.

²³⁴ K. Chodarczewicz, dz. cyt., s. 109.

²³⁵ Novalis, *Uczniowie z Sais*, dz. cyt., s. 202.

²³⁶ S. Borzym, *Novalisa filozofia życia*, dz. cyt., s. 42. „Wszechogarniająca miłość” w wydaniu *Filona* obejmuje świat natury, wyraża się w jego poczuciu piękna, w tęsknocie za ideałem i miłością. Pasterz „romantyzuje” rzeczywistość, gdy walczy o prawdę, gdy stając przed obliczem królowej, domaga się sprawiedliwości.

VI. ZAKOŃCZENIE

Balladyna jest dziełem osobliwym, rzekłabym, elitarnym ze względu na estetykę i poetykę. I choć tragedia nadgoplańska doczekała się wielu znakomitych opracowań naukowych, to wciąż stanowi wielkie wyzwanie badawcze. Słowacki inspiruje badaczy do tworzenia nowych kategorii estetycznych, genologicznych, teoretycznoliterackich, które pozwolą opisywać, nazywać i diagnozować obraz człowieka i kosmosu nie tylko w tragedii nadgoplańskiej.

Estetyczna heterogeniczność dramatu Juliusza Słowackiego staje się więc i dla znawców literatury, i zwykłych czytelników wielką wartością. Przenikanie się w tekście różnych konwencji i poetyk wskazuje na bogactwo tradycji literackiej oraz wagę dziedzictwa kulturowego, z których autor *Horsztyńskiego* wydobywa kolejne warstwy. Ta jawna manifestacja estetyczna, przejawiająca się w łączeniu antynomicznych estetyk, jest też formą sprzeciwu wobec narzucania sztuce „roli służebnej wobec wartości pozaartystycznych, sterowanych przez wydarzenia historii”¹. Autor tragedii nadgoplańskiej nie godzi się na proces, jak to ujęła badaczka, „upodrzedniania wartości estetycznych, wypieranych przez – ponoć ważniejsze z punktu widzenia przyszłości narodu – wartości etyczne (kryteria patriotyczne)”². A unikalna forma *Balladyny* spaja przecież dwa obszary: estetyczny z etycznym, nie umniejszając rangi i znaczenia żadnego z nich.

Słowacki – na kanwie istniejących estetyk – potwierdza, że nie ma wzoru, który by *Balladyna* naśladowała³. Jest ona utworem oryginalnym, unikalnym, przekraczającym i rozbijającym normatywne kryteria estetyczne⁴. A jednak w strukturze swej tragedia nadgoplańska stanowi zamkniętą i spójną całość, nad którą panuje dysponent reguł twórczych.

¹ A. Kowalczykowa, *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*, dz. cyt., s.324.

² Tamże. Kowalczykowa prezentuje postawę Mickiewicza wobec kwestii zagadnień estetycznych: „Mickiewicz nie zarzucił słowa *piękno*, lecz zmienił jego sens. Podobnie jak inne kategorie estetyczne z zakresu estetyki (...) zostało przesunięte z zakresu sztuki i natchnienia w sferę etyki. I jej podporządkowane. Dokonał się przewrót w sferze wartościowania; poza jego nawias zostały usunięte kryteria formalne. Mickiewicz demonstracyjnie podkreślał, że dbałość o to, co uznawano za walory estetyczne, nie jest istotna” – zob. tejsze, s. 355.

³ Por. L. Libera, *Zraniona iluzja*, dz. cyt., s. 8.

⁴ Kowalczykowa zaznacza, że w naukowych kompendiach dzieje estetyki urywają się na końcu XVIII wieku i odradzają pod koniec wieku XIX. W związku z tym estetyczne kryteria, które stanowiły podstawę pierwszych ocen i wartościowań *Balladyny*, wiązały się z normami klasycznymi.

VI.1. „Ironiotragizm” raz jeszcze

Zakres wyselekcjonowanego przez Słowackiego materiału kulturowego, sposób jego organizowania w dramacie pokazuje, jak poeta rozumie koncepcję dzieła romantycznego – dzieła sztuki opalizującego wieloma estetykami, poetykami i gatunkami oraz wybrzmiewającego określoną wizją świata i losu człowieka. W przypadku *Balladyny* jest to uniwersum, w którym nad „ironiotragicznym” rysem istoty ludzkiej – predestynowanej do transgresji, skłaniającej się ku rzeczywistości metafizycznej – unosi się Byt Absolutny.

Do opisu nadgoplańskiego kosmosu konieczne okazało się stworzenie nowej jakości – „ironiotragizmu”. Jest to kategoria estetyczna, za pomocą której nakreśliłam portrety bohaterów *Balladyny*, ukazując je zarazem w kontekście ontologicznym. Nieustanny w życiu postaci literackich splot kodu tragicznego z ironicznym⁵ zaowocował słowotwórczą strukturą wyinterpretowaną wprost z istoty świata przedstawionego utworu; strukturą oddającą koloryt rzeczywistości pulsującej dysonansami, eksplikującą mechanizm „siły odśrodkowej”⁶.

„Ironiotragizm”, rozumiany jako kategoria „ontologiczna”, ma też w dramacie Słowackiego charakter epistemologiczny i aksjologiczny⁷. Poeta, szkicując świat bohaterów, ukazując ich przestrzeń egzystencjalną, tragiczny wymiar bytu, ale też sytuacje komiczne czy groteskowe, będące następstwem działań, relacji międzyludzkich i wyborów życiowych, wyraża prawdę. Oświetla człowieka z wielu stron, zdejmuje z jego twarzy maski – synonimy spetryfikowanych postaw albo ról, które odgrywa. I dlatego autor tragedii, próbując dotrzeć do prawdy o uniwersum i istocie ludzkiej, sięga po różne akcesoria artystyczne. Wśród nich wskazać trzeba także wielogatunkową formę *Balladyny*.

Estetyka nadmiaru genologicznego wiąże się nie tylko z ironiczną grą z klasyczną formą dramatu, z nonszalancją romantycznego dandysa odrzucającego ograniczenia i pro-

⁵ Por. W. Szturc, *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, dz. cyt. 232-254.

⁶ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 134. Istota „siły odśrodkowej” czy, jak mówi Szturc, tendencji odśrodkowej polega na konstruowaniu, które automatycznie przechodzi w destrukcję. Badacz nazywa tę tendencję strukturą iteracyjną, „co oznacza, że poprzez język postaci (i poprzez obrazowanie poetyckie przez ów język tworzone) ulega deprecjacji kod tragiczny, będący w istocie formalną podstawą gatunku precyzyjnie określonego w podtytule *Balladyny*” – zob. W. Szturc, *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, dz. cyt., s. 238.

⁷ Por. W. Szturc, *Ironia i melancholia. Słowacki*, w: tegoż, *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności*, Kraków 2011, s. 75.

pagującego „wolność wobec zastanych estetycznych kanonów, poetyk”⁸ czy czystości gatunkowej⁹. Jest nade wszystko wytworem transgresywnej imaginacji Juliusza Słowackiego.

VI.2. Wyobraźnia jako typ duchowości romantycznej

Romantyczna teoria wyobraźni odwołuje się do nowego modelu epistemologicznego – opartego na duchowym oglądzie uniwersum jako całości. „Siedziba duszy”¹⁰, jak mówi Novalis, „znajduje się tam, gdzie świat wewnętrzny styka się z zewnętrznym. I znaleźć ją można w każdym punkcie, w którym się przenikają”¹¹. Imaginacja, usytuowana pomiędzy tym, co realne a tym, co nierealne, ponadzmysłowe, scala oba wymiary – jak Słowacki w *Balladynie* – mocą artystycznej, kreacyjnej fantazji właśnie. Niczym nieposkromiona, odwraca „obowiązujący” ład i tworzy nowy, jakże często konstruowany za pomocą kodu ironicznego, konwencji „świata na opak” czy baśniowych anachronizmów.

Wyobraźnia – jako typ duchowości romantycznej¹² – otwiera człowieka na boskość, nieskończoność, a artyście gwarantuje bezwzględną wolność, która z kolei staje się imperatywem skłaniającym go do „jakościowego potęgowania”¹³, czyli odślaniania wieczności. I tak też czyni Słowacki w tragedii nadgoplańskiej, gdy „zagląda” do tafli jeziornej skrywającej świat duchowy, gdy strażnikiem Boskiego ładu czyni sparodiowanego sentymentalnego pasterza – Filona.

Ten wariant duchowości romantycznej poeta odślania również w liście dedykacyjnym. Przywołując obraz Etny, po stopniach imaginacji wspina się na szczyt wulkanu, by spojrzeć z góry, objąć wzrokiem rozległe obszary¹⁴. „Bycie na górze staje się byciem po-

⁸ A. Kurska, „*Balladyna*” *kampowa?*, dz. cyt., s. 22.

⁹ Por. G. Kowal, *Ecce homo autocreatus. Juliusz Słowacki*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I, dz. cyt., s. 297: „Słowacki mocą swoich rozlicznych oblicz inicjuje nowoczesne opowiadanie historii. Zmienia i łączy perspektywy, spaja ze sobą historię, literaturę, filozofię, teologię. Dziś powiedzielibyśmy: interdyscyplinarne, intertekstualne i multimedialne. Ów fenomen łączenia perspektyw i otwartości wobec rozmaitych języków dyskursu tłumaczy szczególną atrakcyjność Słowackiego dla współczesnego odbiorcy, dla którego autor *Balladyny* mówi tym samym językiem co nowoczesnie urządzone muzea”.

¹⁰ Novalis, *Kwietny pył*, w: tegoż, *Uczniowie z Sais*, dz. cyt., s. 93.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. W. Kudyba, *Duchowość jako kategoria badań literackich*, w: *Literatura, kultura religijna, polskość. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr. hab. Krzysztofowi Dybciakowi w 65. rocznicę urodzin*, red. W. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Warszawa 2015. Autor zwraca uwagę na genezę pojęcia i jego związek przede wszystkim z językiem psychologii i teologii. Ukazuje również proces przenikania „duchowości” do dyskursu filozoficznego oraz w refleksji nad literaturą. Podkreśla, że zdefiniowanie tej kategorii nie jest zadaniem prostym ze względu na jej semantyczne granice – dość płynne. Biorąc jednak pod uwagę pewien uzus języka naukowego, Kudyba sygnalizuje, że duchowość związana jest z pozamaterialnym aspektem bytu człowieka, wiąże się z przeżyciem bliżej nieokreślonej tajemnicy i jest synonimem sacrum, „religijności”.

¹³ Novalis, *Poetyczmy*, dz. cyt., s. 202.

¹⁴ Zob. D. Dąbrowska, *Juliusza Słowackiego przestrzenie egzystencji*, s. 319.

między ziemią (...) a niebem, kosmosem, Bogiem. Człowiek w takim położeniu staje się pewnego rodzaju centrum, wokół którego roztacza się we wszystkich kierunkach niezmiernie przestronna przestrzeń. Na pewno jest to punkt sprzyjający myślom i wyobraźni, także refleksji nad własną kondycją”¹⁵.

Twórcza i niezwykle plastyczna wyobraźnia Słowackiego dotyka włoskich przestrzeni – przestrzeni pamięci, więzi przyjacielskich, ale jednocześnie szkicuje obraz kosmosu i człowieka, zaskakująco tożsamy z tym zaprezentowanym w pięciu aktach *Balladyny*. Człowieka zdystansowanego do świata ziemskiego, z oddali patrzącego na szaleństwo ludzi, na „ziemię – matkę szalonych” (*B*, s. 125), ale poszukującego ładu, piękna, przejawów sztuki, tęskniącego za prawdziwą miłością, za całością¹⁶.

Przestrzeń wyobraźni¹⁷ jest tą podstawową przestrzenią egzystencji Słowackiego – zauważa Danuta Dąbrowska. „Wozi [ją – E. Ś.] po świecie, bo ona po prostu jest w nim, w jego duszy. Ciało podróżuje, poszukując swojego miejsca, jakiegoś nowego centrum, które można by postawić obok (...) mitycznego centrum dzieciństwa”¹⁸. I takie dwa obrazy artysta słowa zestawia w przedmowie do dramatu: ruiny dawnego pałacu Cezarów rzymskich – ruiny zamku królowej Bony w Krzemieńcu. Mocą wyobraźni Słowacki scala dwie różne rzeczywistości, dwie różne tradycje, dwa różne światy, by zaakcentować władztwo imaginacji odsłaniającej się jako typ duchowości romantycznej.

VI.3. Supremacja prawdy „ja” poety nad prawdą „historyka”

Poeta, wyposażony w fantazyjną moc tworzenia baśniowych światów, powołuje do istnienia rzeczywistość nadgoplańską, rozbudowaną w czasie i przestrzeni, przemawiającą wieloma językami, również językiem baśni¹⁹. Ta forma literacka mówi o duszy ludzkiej, podkreśla ostateczny cel ludzkiej wędrówki, czyli zaświaty²⁰, dlatego Słowacki w *Epilogu* demonstrowa prawdę „ja” poety ponad prawdą „historyka” Wawela. Historyczne świadectwo kronikarza zostaje podważone, zwłaszcza jego ideał bezstronności. I autor *Balladyny* jest bardzo konsekwentny w prezentowaniu poetyckiej perspektywy, zainicjowanej prze-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Mowa o Filonie mówiącym wierszami, o człowieku, który przez Pustelnika postrzegany jest jako odmieniec.

¹⁷ D. Dąbrowska, *Juliusza Słowackiego przestrzenie egzystencji*, dz. cyt., s. 313-321.

¹⁸ Tamże, s. 318.

¹⁹ Baśnie były, według Novalisa, nie mniej, a nawet bardziej prawdziwe od naukowych kronik. Zob. B. Andrzejewski, *Romantyczne apogeum*, dz. cyt., s. 105.

²⁰ Zob. P. Liszka, *Znaczenie formy literackiej zwanej baśnią w teologii dla ukazywania istotnych wartości humanistycznych*, „Perspektiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2015, nr 2.

cież już w prefacji: „niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy” (B, s. 3).

Optyka historyka i optyka poety stoją w sprzeczności, gdyż ich horyzont percepcji dotyczy innych rzeczywistości. Historiograf obejmuje wzrokiem jedynie uniwersum rzeczywiste, mierzone w datach, liczbach, faktach, natomiast artysta słowa stoi na granicy dwóch uniwersów: ziemskiego i pozaziemskiego. I jego zadaniem jest scalanie obu: percepcji intelektualnej z uczuciową, obiektywnej i rzeczowej z tą opartą na wierze, marzeniu, fantazji, racjonalnego oglądu spraw z duchowym wymiarem. Zrozumiałe – w tym kontekście – staje się obrazowanie tanatyczne, bowiem „najważniejszym zadaniem baśni jest oswojenie ze śmiercią”²¹. Człowiek emocjonalnie i intelektualnie zaangażowany w tajemnicę śmierci, dotyka też tajemnicy wszechświata, czyli Całości²². I, jak słusznie zauważyła Anna Ziętek-Ptak, „objawia prawdy boskie”²³.

VI.4. Spojrzenie w lustro Innego

„Ile razy z tobą byłem, zdawało mi się, że wszyscy ludzie mają oczy Rafaelowskie, że dosyć jest jednym słowem zarysem pokazać im piękną postać duchową (...), że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać, jak nimfa uwieńczona jaskółkami, które pierzchają z włosów dotknięte słońca promykami, jedną taką postać, jak nimfa uwiązana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żurawi – można te Ateńczyki obrócić na niebo oczyma. – Teraz widzę, że innych widm, innych kolorów, innych obrazów trzeba. Nie schodzę jednak z mojej drogi, a że jest pustą i szeroką, to przypomina mi złote pustynie Suez, na których tak mi dobrze było, gdym się tylko za słońcem i gwiazdami kierował”²⁴.

Tymi słowami, skierowanymi do Krasieńskiego w formie drugiego listu dedykacyjnego (do *Lilli Wenedy*), Słowacki wyraża swoje rozgoryczenie i rozżalenie wywołane niepoehlebnymi, niesprawiedliwymi recenzjami i opiniami o *Balladynie* – „faworytce”²⁵. Mówi przyjacielowi o pustce, bólu niezrozumienia, w zasadzie o smutku egzystencjalnym, wy-

²¹ Tamże, s. 64.

²² Zob. W. Szturc, *Idea „wielkiej całości”*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.

²³ A. Ziętek-Ptak, *Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, dz. cyt., s. 87.

²⁴ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, w: tegoż, *Dramaty*, t. VII, Wrocław 1959, s. 288.

²⁵ Tak mówi o swoim tekście Krasieński w liście do E. Januszkiewicza, natomiast w liście do Gaszyńskiego nazywa dzieło „kochanką”.

nikającym z tego, że ludzie nie potrafią oderwać wzroku od ziemi i „obrócić na niebo”²⁶. Nie dostrzegają wymiaru duchowego, perspektywa wertykalna jest poza ich zasięgiem. Nie pojmują piękna Goplany, piękna natury i sztuki. Nie mają oczu Rafaela, a ich percepcja estetyczna jest bardzo ograniczona i powierzchowna.

Autor *Irydiona* natomiast widzi kolorystyczną pełnię, owe „tęcze Rafaela”, rejestruje wzrokiem „nie kolorowy świat, ale kolory świata; sposób objawienia się wewnętrznego w zewnętrzności. Takie całościowe komponowanie – słowami, w poezji – nie może się dokonywać przez nadawanie przedmiotom i zjawiskom kolorystycznych epitetów. Tęczy Rafaela nie zobaczy się poprzez opis każdego odrębnego składnika siedmiokolorowej wiązki – odwrotnie, to ta tęcza, nadrzędna wobec kolorów poszczególnych, nadaje im znaczenie”²⁷.

Zygmunt Krasiński i jego spojrzenie zakreślają nieskończoną przestrzeń ducha, po której Słowacki pewnie kroczy, znajdując w niej harmonię, ład oraz piękno. A to inspiruje go do tworzenia – wbrew drwinom krytyków i niektórych czytelników. Przestrzeń przyjaźni iskrzy światłem aksjologii, lśni malarskimi kompozycjami subtelnych znaczeń, wybrzmiewa metaforyczno-symbolicznym językiem. Przybliża człowieka do sacrum i pozwala przezwyciężyć wewnętrzną pustkę.

Słowacki doświadcza²⁸ Innego, spotykając go w krainie wyobraźni rozumianej jako duchowość romantyczna, w świecie wartości i poezji oraz sztuki. Przeglądając się w spojrzeniu w lustrze Innego – Krasińskiego, doświadcza transcendencji, dotyka Absolutu, wyzwala w sobie niespożyte pokłady twórcze, daje świadectwo prawdzie. I dlatego pisze – prawdopodobnie pożegnalny wiersz²⁹ – *Do Zygmunta*:

Żegnaj! o żegnaj, Archaniele wiary!
Coś przyszedł robić z mojem sercem czary,
Coś w łzy zamienił jego krew czerwoną,
Wyrwał je z piersi, wziął we własne łono,
Ogrzał, oświecił, by nie poszło w trumnę,
Ani spokojne mniej – ani mniej dumne.³⁰

²⁶ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, dz. cyt., s. 288.

²⁷ A. Kowalczykova, *Estetyka a sprawy patriotyczne*, w: tejże, *Wokół romantyzmu*, dz. cyt., s. 400. Badaczka zwraca uwagę na to, że kolory w dziełach Słowackiego są tym komponentem, który kształtuje obraz świata zarówno duchowego, jak i kosmicznego. „Jest środkiem charakterystyki przedstawianych bytów, ich esencji i egzystencji naraz” – tamże, s. 398.

²⁸ Tischner w *Filozofii dramatu* (dz. cyt., s. 25) wyjaśnia etymologię słowa „doświadczenie”, które składa się z dwóch elementów: do i świadczenie. Pierwszy wskazuje na dążenie, drugi na świadectwo. Wzięte razem znaczą: dochodzenie do świadectwa.

²⁹ Zob. W. Toruń, *Widzieć przyjaciela. Słowacki o Krasińskim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 2, s. 93.

³⁰ W. Hahn, *O właściwy tekst wiersza Słowackiego „Do Zygmunta”*, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 1, s. 274–275.

Przeprowadzone w przedłożonej rozprawie badania na temat genologii, koncepcji piękna i idei *Balladyny* Juliusza Słowackiego nie wyczerpują problematyki. Co więcej, okazuje się, że pozostaje jeszcze mnóstwo kwestii do omówienia i wiele możliwości ich ujęcia. „Uroczy sfinks” wciąż prowokuje do studiowania tekstu, bowiem jego płaszczyzna metaforyczna, symboliczna i obrazotwórcza wydaje się niewyczerpalna w swej wieloznaczności. Estetyczne komponenty dzieła, w zależności od sposobu ich konfigurowania, pozwalają na „pootwieranie kwiatów i wszystkich gwiazd” (*B*, s. 6), czyli kolejnych możliwości interpretacyjnych, na jakie pozwala tekst *Balladyny*.

Nadgoplańska tragedia, „ta przemiana kameleońska, ta zdrada migów i przemigów, ta rozplyskiwość baniek tęczanych”³¹, pozostanie – pomimo wielu naukowych wywodów, szkiców, rozpraw i dysertacji – utworem nieprzeniknionym, gdyż niemożliwe jest udzielenie odpowiedzi na wszystkie pytania, jakie ten tekst rodzi. Odczytania wpisane najpierw w kontekst polskiego doświadczenia historycznego i literackiego XIX wieku, następnie wynikające z tendencji dominujących w dwudziestowiecznej poetyce i w końcu te ponowoczesne odsłaniają złożoność, wielowymiarowość estetyczno-światopoglądową *Balladyny*.

Uważam, że dla kolejnych badań nad tekstem Słowackiego wartościowym ujęciem byłoby dokładniejsze zbadanie jego warstwy językowej. Ta bowiem jest tak metaforycznie i symbolicznie pojemna, iż otwiera różne furtki interpretacyjne, mogące wiele wnieść do zrozumienia warstwy ideowej „uroczego sfinksa”.

Może znów należy zastanowić się, czy (i jak) niemiecki wczesny romantyzm, na przykład za pośrednictwem kultury francuskiej, mógł przeniknąć do Słowackiego.

Sugestia pokrewieństwa ironicznego dramatu poety z Krzemieńca z tekstami Ludwiga Tiecka – szczególnie z *Kotem w butach*, *Światem na opak* i *Księciem Zerbino*³² – zasygnalizowana już przez Dembowskiego, Lawestama, Kleintera, Csató, Weintrauba czy Skuczyńskiego, wymaga wnikliwych badań komparatystycznych. Długa tradycja aluzji, asocjacji czy wzmianek domaga się rozwinięcia tej kwestii, odpowiedzi na pytanie: na czym to podobieństwo polega, jak je rozumieć?

Ostatnie zdanie musi należeć do admiratorów refleksji. Warto o Juliuszu Słowackim – artyście pięknego słowa i jego *Balladynie* pisać, bowiem „niewielu jest poetów, którzy

³¹ Z. Krasinski, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 137-138.

³² Zob. L. Tieck, *Kot w butach ; Świat na opak*, z niem. przełożył, objaśnieniami i posłowiem opatrzył L. Libera, Zielona Góra 2007; Ludwig Tieck, *Książę Zerbino, czyli podróż w poszukiwaniu dobrego smaku. W pewnym sensie dalszy ciąg „Kota w butach”*, z niem. przełożył, objaśnieniami i posłowiem opatrzył L. Libera, Zielona Góra, 2012.

piszą brzmienia słów. Rimbaud. Rilke. Słowacki. Dowodzi to raczej umiejętności wysłuchania orkiestracji świata, archaicznej mocy przekazu moralnego, słyszenia i śpiewania pieśni jako zaczarowania świata i to nie tylko w pewnej orfejskiej wersji, ale przede wszystkim w tradycji *arsis*: podniesienia, rozpędu, uszanowania”³³.

³³ W. Szturc, *Dlaczego Słowacki*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I: *Principia*, dz. cyt., s. 48. Podkr. – E. Ś.

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia podmiotowa

A. Dzieła Juliusza Słowackiego

1. Słowacki J., *Balladyna*, oprac. M. Ingot, Wrocław 1976.
2. Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I – XVII, Wrocław 1952 – 1975.
3. Słowacki J., *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. I – VI, Wrocław 1989.
4. Słowacki J., *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. I – XIV, Wrocław 1959.
5. Słowacki J., *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962.

B. Dzieła twórców XVI – XX wieku

1. Ariosto L., *Orland szalony*, przeł. P. Kochanowski, oprac. R. Pollak, Wrocław 1965.
2. Beckford W., *Wathek, opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, posłowiem opatrzyła Z. Sinko, Kraków 1975.
3. *Czarny pająk: opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wybrał, wstępem i notami o autorach opatrzył G. Kozielek, Wrocław 1988.
4. Goethe J. W., *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962.
5. Jolyot de Crébillon C. P., *Sofa. Baśń moralna*, przeł. i wstępem opatrzył A. Siemek, Warszawa 1987.
6. Krasieński Z., *Listy Zygmunta Krasieńskiego*, t. I, Lwów 1887.
7. Norwid C., *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*, Paryż 1861.
8. Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
9. *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.
10. Puszkina A., *Rusłan i Ludmiła*, przeł. J. Brzechwa, Warszawa 1954.
11. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963.
12. Schlegel F., *Aforyzmy*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000.

13. Schlegel F., *Fragmety*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1986.
14. Schlegel F., *List o powieści*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
15. Schlegel F., *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, przeł. J. S. Buras i in., Wrocław 2000.
16. Schubert G. H., *Budowla kosmiczna*, w: *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przeł. K. Krzemień-Ojak, oprac. J. Ławski, Białystok 2015.
17. Staël-Holstein A. L., *Wybór pism krytycznych*, przeł. i opracowała A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954.
18. Tieck L., *Kot w butach ; Świat na opak*, z niem. przełożył, objaśnieniami i posłowiem opatrzył L. Libera, Zielona Góra 2007.
19. Tieck L., *Księżę Zerbindo, czyli podróż w poszukiwaniu dobrego smaku. W pewnym sensie dalszy ciąg „Kota w butach”*, z niem. przełożył, objaśnieniami i posłowiem opatrzył L. Libera, Zielona Góra, 2012.
20. Wójcicki K. W., *Klechy starożytne, podania i opowieści ludu polskiego i Rusi*, Gdańsk 2000.

II. Bibliografia przedmiotowa

1. Abrams M. H., *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.
2. Adamkiewicz-Iglińska B., *Duch, co „kwiatem rozkwitnął”. Flora w genezyjskiej twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006.
3. Andrusiewicz A., *Między pięknem a grozą: tradycja konwencji i estetyki gotyckiej*, „Idô – Ruch dla Kultury: rocznik naukowy [filozofia, nauka, tradycje Wschodu, kultura, zdrowie, edukacja] 2005, nr 5.
4. Andrzejewski B., *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989.
5. *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
6. Aquirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

7. Bachórz J., *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003.
8. Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
9. Bałucki M., *Kobiety dramatów Słowackiego*, Warszawa 1967.
10. Barrés M., *La Mort de Venise*, w: *Amori et Dolori sacrum*, Paryż 1903.
11. Bayer-Berenbaum L., *Wyobraźnia gotycka*, przeł. A. Grzybek, „Ogród” 1991, z. 2-6.
12. Bełcikowski A., „*Balladyna*” Słowackiego, w: *Ze studiów nad literaturą polską*, Warszawa 1886.
13. Béguin A., *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
14. Biedrzycki K., *Straszno i śmieszno. „Balladyna” Juliusza Słowackiego i jej lektura w szkole*, „Postscriptum Polonistyczne” 2012, z. 2 (10).
15. Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński i P. Śliwiński, Poznań 1999.
16. Bittner I., *Konceptualizacja człowieka – osoby w antropologii polskiego romantyzmu. Przekraczanie schematów heglizmu*, „Civitas Hominibus: rocznik filozoficzno-społeczny” 2008, nr 3.
17. Bittner I., *Romantyczne „ja” studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984.
18. Bizan M., Hertz P., *Glosy do „Balladyny”*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1959.
19. Bizior M., *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006.
20. Boleski A., *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.
21. Borzym S., *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i Filozofia” 1998, z. 15.
22. Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1998.
23. Brzozowska S., *Teatr historii, teatr wyobraźni Juliusz Słowacki – Tadeusz Miciński*, w: „Wiek XIX Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Rok VI (XLVIII), Warszawa 2013.
24. Bychowski G., *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i opracowanie D. Danek, Kraków 2000.
25. Caillois R., *Odpowiedzialność i styl: eseje*, wyb. M. Żurowski, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967.
26. Caprettini G. P., *Dialog w baśni. Stosunki interpersonalne i struktury narracyjne*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2.

27. Cetera A., *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*, Warszawa 2009.
28. Chmielowski P., *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Kraków 1895.
29. Chodarczewicz K., *Kształtowanie i dzieło. Koncepcja procesu twórczego w myśli Friedricha Schlegla*, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2010, nr 3.
30. Chrzanowski I., *Idea „Balladyny”*, w: *Studia i szkice*, t. 2, Kraków 1939.
31. Cieśla-Korytowska M., *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.
32. Cieśla-Korytkowska M., *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
33. Cieśla-Korytkowska M., *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
34. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.
35. Csató E., *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: tegoż, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.
36. Cysewski K., „*Ballady i romanse*” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.
37. Czermińska M., *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
38. Czyż-Rkein B., Rębelska-Atallah T., *Juliusz Słowacki w Libanie. Historia i współczesność*, Warszawa 2003.
39. Dąbrowska D., *Autokreacje Juliusza Słowackiego w listach do matki*, w: *Metaliterackie listowania: list jako dokument świadomości literackiej pisarza*, red. I. Sikora, A. Czajkowska, Częstochowa 2012.
40. Dąbrowska D., *Gotycyzm ponowoczesny*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59.
41. Dąbrowska D., *Słowacki wobec Mickiewicza*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012.
42. Dembińska-Pawelec J., „*W drzewach*” Adama Zagajewskiego, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Katowice 1993.
43. Dernałowicz M., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1981.
44. Dobrzański J., Recenzja przedstawienia *Balladyny*, podpisana D., autorstwa Jana Dobrzańskiego, „Dziennik Literacki”, Lwów 1862, nr 20-22.
45. Dobrzyńska T., *Metafora czy baśń? O interpretacji semantycznej utworów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1.
46. Dominik-Stawicka D., *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2006.
47. Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

48. Dybciak K., *Wybierajcie poeci: Eros czy Agape*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 2.
49. Fieguth R., *Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na „Irydiona” Krasieńskiego*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2010, nr 8.
50. Fijałkowski M., *Rusalki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45.
51. Gaściewicz M., *Czytanie immanentne i kontekstowe w wybranych pismach Norwida. Między teorią a praktyką*, „Rocznik Słupski” 2012, nr 10.
52. Gawarecka A., *Późny romantyk w świecie duchów. Gotycyzm w powieści Jana Bittnera „Dziennik kustosza”*, „Poznańskie Studia Slawistyczne”, Poznań 2011.
53. Geertz C., *O gatunkach zmąconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1990, z. 2.
54. Gemra A., *Balladyna: „cudny, chociaż trujący kwiat”*, „Prace Literackie” 2009, t. 49.
55. *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa 2012.
56. Głowiński M., *Wprowadzenie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 62/2.
57. Górski K., *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, w: tegoż, *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.
58. Górski K., *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, w: tegoż, *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.
59. Grabiński S., *O twórczości fantastycznej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 10.
60. Grabowski T., *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle epoki*, t. I-II, Poznań 1920.
61. Grochowski G., *Pośmiertny tryumf genologii*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5.
62. Grzęda E., *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2000.
63. Hahn W., *O właściwym tekście wiersza Słowackiego „Do Zygmunta”*, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 1.
64. Hallberg P., *Aspekty obrazowania w romantyzmie szwedzkim*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. Åke Nilsson i A. Sobolewska, Warszawa 1991.
65. Hertz P., *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009.
66. Heschel A. J., *Człowiek nie jest sam*, tłum. K. Wojtkowska-Lipska, Kraków 2001.
67. Hoesick F., *Słowacki i Krasieński w Rzymie*, w: tegoż, *O Słowackim, Krasieńskim i Mickiewiczu. Studia historyczno-literackie*, Kraków 1895.

68. Hoffmanowa z Tańskich K., *O powinnościach kobiet*, w: tejsze, *Pisma pośmiertne*, t. 1, Berlin 1849.
69. Hutnikiewicz A., *Jeszcze w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38.
70. Inglot M., *Nie tylko o „Kordianie”*: studia nad twórczością Juliusza Słowackiego, Wrocław 2002.
71. Inglot M., *Wstęp do: J. Słowacki, Balladyna*, Wrocław 1984.
72. *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
73. Jabłonowski A., *„Balladyna”, tragedia Juliusza Słowackiego. Uwagi nad istotą wewnętrzną treści utworu*, Toruń 1875.
74. Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
75. Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
76. Janion M., *Kuźnia natury*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Seria II, Wrocław 1974.
77. Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
78. Janion M., *Obrona Balladyny*, w: tejsze, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
79. Janion M., *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
80. Janion M., *Opinogórski gotycyzm*, w: tejsze, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
81. Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
82. Janion M., *Skald jako poeta romantyczny*, w: *Zwierciadła Północy Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. Åke Nilsson i A. Sobolewska, Warszawa 1991.
83. Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
84. Jazgarska A., *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego w: Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, Seria II, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
85. Jokiel I., *Być w centrum wszechświata*, w: tejsze, *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006.
86. Jokiel I., *Portret literacki Juliusza Słowackiego w powieści Györgya Spiró „Mesjasze”*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Krykowski, Warszawa 2010.
87. Jokiel I., *W mateczniku poety*, w: tejsze, *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006.

88. *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytkowska, W. Szturc, A. Ziółwicz, Kraków 2000.
89. *Juliusz Słowacki 1809-1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951.
90. *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999.
91. *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
92. Jurkowski M., *Step ukraiński w literaturze polskiej*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
93. Kaiser K., *„Oko zalśnione w ciągłym zachwycie”. O barokowych inspiracjach w twórczości Juliusza Słowackiego sprzed mistycznego przeżycia w Pornic*, Katowice 2012.
94. Kalaga W., *Genologia nomadyczna gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4.
95. Kalinowska M., *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.
96. Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
97. Kamionka-Straszak J., *„Barbarzyński” heroizm i tkliwa melancholia. Literatura skandynawska w polskich almanachach doby romantyzmu*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson, A. Sobolewska, Warszawa 1991.
98. Kaszewski K., *O „Balladynie” Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1877, t. 1.
99. Kleiner J., *Czy baśń o rewolucji?*, „Życie literackie” 1951, nr 11.
100. Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I-IV, Kraków 2003.
101. Kleiner J., *Słowacki*, Wrocław 1972.
102. Kleiner J., *Studia o Słowackim*, Lwów 1910.
103. *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
104. Kolasińska I., *Gotycka noc, która stworzyła Frankensteina, czyli Kena Russela szkic do portretu Mary Shelley (na przykładzie filmu „Gotyk”)*, w: *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
105. Kołodziejczyk-Mróż B., *Fantastyka we współczesnej prozie niemieckojęzycznej na przykładzie opowiadania Ursa Widmera „Błękitny syfon”*, „Kultura i polityka” 2010, nr 8.
106. Kołos A., *„Balladyna”, czyli zabawa w teksty. Odczytanie ponowoczesne*, „Dociekania” 2012, nr 1 (2).
107. Korotkich K., *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego*, Białystok 2011.

108. Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014.
109. Kościelniak K., *Zło osobowe w Biblii. Egzegetyczne, historyczne, religioznawcze i kulturowe aspekty demonologii biblijnej*, Kraków 2002.
110. Kotliński A., *Mistrz „czerwonego rymu”. Słowacki*, Warszawa 2000.
111. Kowalczykowska A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
112. Kowalczykowska A., *Piękno groteski. Wiktor Hugo – Juliusz Słowacki*, w: tejże, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, t. 1: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014.
113. Kowalczykowska A., *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
114. Kowalczykowska A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
115. Kowalski G., *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego*, red. J. Ławski, Białystok-Warszawa 2012.
116. Kowalski G., *Topika biblijna w twórczości Juliusza Słowackiego i Pära Lagerkvista*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II, *Noce polskie – noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
117. Koziłek G., *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994.
118. Krejčí K., *Heroikomiczna geneza „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”*, przeł. A. Sieczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 54/3.
119. Krukowska H., *„Balladyna” Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”*, w: *Księga Janion*, red. Z. Majchrowski i S. Rosiek, Gdańsk 2007.
120. Krukowska H., *Kazimierza Brodzińskiego noc do dumań nęcąca*, w: *Albumy Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi*, red. J. Data, B. Oleksowicz, Gdańsk 2009.
121. Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, wyd. II, Gdańsk 2011.
122. Krukowska H., *„Nocna strona” romantyzmu*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
123. Krukowska H., *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.
124. Krukowska H., *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. studia i szkice*, red. H. Krukowska, Białystok 2005.

125. Kruszelnicki W., „*Na powrót zadomowić się w świecie*”. *O romantyzmie jako filozofii sztuki życia (z krytycznym odniesieniem do myśli Nietzschego)*, „Anthropos. Czasopismo Naukowe przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego” 2011, nr 16-17.
126. Krzyżanowski J., *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977.
127. Kubacki W., „*Balladyna*” – *baśń polityczna*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955.
128. Kubicka-Czekaj B., *O „Balladynie” Juliusza Słowackiego*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Krysowski, Warszawa 2010.
129. Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
130. Kuderowicz Z., *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989.
131. Kulczycka D., „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*”. *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004.
132. Kulczycka D., *Obraz Ziemi Świętej w prozie polskiej doby romantyzmu*, Zielona Góra 2012.
133. Kulczycka D., *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia*, Zielona Góra 2013.
134. Kurska A., „*Balladyna*”, czyli o próbie karnawalizacji literatury romantycznej, „*Folia Litteraria Polonica*” 2015, nr 1 (27).
135. Kurska A., „*Balladyna*” *kampowa*, w: *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska, E. Szczepan, Szczecin 2014.
136. Kurska A. *Fragment i całość w dramaturgii Słowackiego*, w: *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006.
137. Kurska A., *Zamek romantyczny w kilku odsłonach*, Kielce 2010.
138. Kuziak M., *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001.
139. Kuziak M., *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok 2009.
140. Lebioda D. T., *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004.
141. Lem S., *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „*Teksty*” 1973, nr 5.
142. Lewicka K., *Fantasy znowu pod lupą*, „*Nowa Fantastyka*” 1997, nr 3.
143. Libera L., *Zraniona Iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwika Tiecka*, Zielona Góra 2007.
144. Lisak A., *Miłość kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.

145. Liszka P., *Znaczenie formy literackiej zwanej baśnią w teologii dla ukazywania istotnych wartości humanistycznych*, „Perspektiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2015, nr 2.
146. Lüthi M., *Style gatunkowe*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.
147. Lyszczyzna J., *Ballady romanse i romantyczna antropologia*, w: tegoż, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011.
148. Lyszczyzna J., *Dramat romantyczny w refleksji Stanisława Ropelewskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2005.
149. Lyszczyzna J., *Pierwiastki sentymentalne w świecie poetyckim Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011.
150. Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984.
151. Łapot M., *Juliusz Słowacki na warsztacie badawczym Czesława Zgorzelskiego*, „Ruch Literacki” 1999, nr 6.
152. Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
153. Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
154. Ławski J., *Ironia, romantyzm, nowoczesność*, w: *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice – komentarze – interpretacje*, red. E. Białek i G. Kowal, Wrocław 2011.
155. Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
156. Ławski J., *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001 nr 3.
157. Ławski J., *Narracja i wyniszczenie. O „Spowiedzi” Calka Perechodnika*, „Teksty Drugie” 2005, z. 4.
158. Ławski J., *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok, Warszawa 2009.
159. Ławski J., *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012 nr 1/2 (2).
160. Ławski J., *Wstęp do: J. Słowacki, Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, Wrocław 2009.
161. Łempicki Z., *Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowej filozofii*, przeł. O. Dobijanka, w: tegoż, *Wybór pism*, t. I, Warszawa 1966.

162. Maciejewski J., *„Balladyna”, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”, w: tegoż, Trzy szkice romantyczne, Poznań 1967.*
163. Maciejewski J., *Trzy szkice romantyczne, Poznań 1967.*
164. Majewska R., *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu Duchu” Juliusza Słowackiego, Białystok 2013.*
165. Makowski S., *„Balladyna” Juliusza Słowackiego, Warszawa 1981.*
166. Makles T. J., *Narodziny historii – o „Mindowem” Juliusza Słowackiego. Z zagadnień historyzmu romantycznego, Katowice 1992.*
167. Makowski S., *Juliusz Słowacki, Warszawa 1980.*
168. Małeckie A., *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki, t. 1-3, Lwów 1901.*
169. Marciszewski R., *Mity skandynawskie, Warszawa 2002.*
170. Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1970.*
171. Markiewicz H., *Metamorfozy „Balladyny”, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.*
172. Maron. Z., *„Mazepa” – czyli dramat Juliusza Słowackiego i tragedia filmowa Gustawa Holoubka. Ironia romantyczna w działaniu, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015, vol. XIII.*
173. Marszałek E., *Lasy i drzewa w kulturze i wierzeniach, w: <http://www.npl.ibles.pl>*
174. Masłowski M., *Koncept roli w dramatach Słowackiego, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3.*
175. Maślanka J., *„Gorzkie dzieło” Juliusza Słowackiego – „Balladyna”, w: Arcydzieła literatury polskiej: interpretacje, t. 1, red, S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywda, Rzeszów 1990.*
176. Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze, Warszawa 1965.*
177. Mazanowski A., *Jedna z dramatycznych kronik Słowackiego „Balladyna”, „Biblioteka Warszawska” 1909, z. 4.*
178. Momro J., *Granice i marginesy nowoczesności. Wokół badań nad romantyzmem. Romantyzm i nowoczesność, w: Romantyzm i nowoczesność, red. M. Kuziak, Kraków 2009.*
179. Nehring W., *O kierunkach nowszej literatury polskiej. „Balladyna” i „Lilla Weneda”, „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 4.*
180. Nehring W., *Studia Literackie, Poznań 1884.*

181. Nietresta-Zatoń A., *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010.
182. Nitschke H. R., *Literatura staroskandynawska*, w: *Dzieje literatur europejskich*, cz. II, red. W. Floryan, Warszawa 1983.
183. Nittman T., *Wstęp do: J. Słowacki, Balladyna*, Lwów 1937.
184. Niziołek M., *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
185. Norwid C., *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.
186. Nowicka E., *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006.
187. Nycz R., *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1994, nr 2.
188. Oczko P., *Gizela Reicher-Thonowa, zapomniana matka polskiej komparatystyki literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 1.
189. Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972.
190. Opacki I., *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji języka*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 4.
191. Pawlikowski J. G., *Słowackiego „plagiat makbetowy”*, „Kurier Poznański” 1927, nr 284.
192. Pertek G., *Transgresja i literatura*, „Przestrzenie Teorii” 2014, z. 22.
193. Piechota M., *„Balladyna” i filozofia historii*, w: tegoż, *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”*. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
194. Piechota M., *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji epopeicznego argumentu*, „Prace Historycznoliterackie”, t. 17.
195. Piechota M., *O epopeicznej cudowności „Balladyny”*, w: „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
196. Pieniążek P., *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Łódź 2006.
197. *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012.
198. *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II: *Universum*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2013.

199. *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. III: *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2014 – 2015.
200. Piotrowska E., *Poezja skaldów – staronordycki przypadek komunikacji społecznej*, „Lingua ac Communitas” 2014, z. 24.
201. Piwińska M., *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Seria I, Wrocław 1971.
202. Piwińska M., *Człowiek i bohater*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
203. Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
204. Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.
205. Piwińska M., *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów, Wrocław 1973.
206. *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, wybór i opr. S. Barańczak, Kraków 1996.
207. Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1974.
208. *Problemy tragedii i tragizmu: studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005.
209. Propp W., *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
210. Próchnicki W., *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
211. Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
212. Przychodniak Z., *Juliusz Słowacki i teatralne konwencje*, w: *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006.
213. Puzio K., „Niegotyckie” zamki gotyckich powieści? (Z twórczości Anny Mostowskiej), „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia” 2002/2003, vol. XX/XXI.
214. Reicher-Thonowa G., *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933.
215. Reychman J., *Orientalizm w kulturze polskiego oświecenia*, Warszawa 1964.
216. Romaniszyn-Ziomek L., *Piękno wieloznaczności. „Balladyna” i „Beatryks Cenci” z perspektywy filozofii dramatu*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 2, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

217. Rudaś-Grodzka M., *Czasem dobrze być martwym. Na marginesie książki „Wokół gotycyzmów”*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
218. Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 101/2.
219. Ruta-Rutkowska K., *Polska tradycja metadramatu: wybrane zagadnienia*, Warszawa 2012.
220. Rymkiewicz J. M., *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria III, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
221. Rymkiewicz J. M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2002.
222. Saganiak M., *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne*, Warszawa 2009.
223. Samsel J., *Kiedy sukienki urzekają, a bransoletki uwodzą – animizacje wybranych atrybutów kobiecości w czasopiśmie kobiecych*, red. B. Nowowiejski „Białostockie Archiwum Językowe” Białystok 2011, nr 11.
224. Samuels A., Shorter B., Plant F., *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, Wrocław 1994.
225. Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.
226. Sawicka-Lewczuk B., *Kwiatowe ornamentum Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
227. Sawicki S., *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, w: tegoż, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981.
228. Sawrymowicz E., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973.
229. Schultze B., *„Z chłopca król”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, przeł. J. Dąbrowski, wstęp M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2006.
230. Sinko Z., *Polska recepcja twórczości Pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.
231. Sinko Z., *Posłowie do: Beckford W., Wathek. Opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, Kraków 1975.
232. Sinko Z., *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska lat 1764-1830*, Warszawa 1961.
233. Sinko Z., *Wstęp do: M. G. Lewis, Mnich*, przeł. Z. Sinko, Kraków 1975.
234. Siwicka D., *Historia i ironia*, w: tejże, *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1999.

235. Siwiec M., *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*, „Ruch Literacki” 2013, z. 5.
236. Siwiec M., *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
237. Skołodą, C., *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, z. 3.
238. Skubalanka T., *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
239. Skuczyński J., „*Balladyna*”, czyli „*z chłopca król*”, „Ruch Literacki” R. XXVIII 1987, z. 2.
240. Skuczyński J., *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986.
241. Skwarczyńska S., *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987.
242. Skwarczyńska S., *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze* w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987.
243. Sławiński J., *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
244. *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, oprac. J. Starnawski, Wrocław 1956.
245. *Słownik gatunków i rodzajów literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
246. *Słownik języka polskiego*, t. I-III, red. M. Szymczak, Warszawa 1995.
247. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 2009.
248. *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. I-II, red. J. Bachórz, G. Borkowska, M. Rudkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Strzyżewski, Toruń-Warszawa 2016.
249. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. I, red. J. Bartmiński, Lublin 1999.
250. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1976.
251. Sokalska M., *Teatralność Słowackiego. W świecie teatru i opery*, w: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytkowska, Kraków 2010.
252. Sołowiej D., *Symbolika lasu, puszczy, gaju, matecznika i łowów w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Biesiada. Czasopismo internetowe Zakładu Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW”, XII 2003.

253. Stanisław M., *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*, w: *Autokreacje pisarzy i czytelników*, red. P. Czapliński, Z. Przychodniak, P. Śliwiński, Poznań 2004.
254. Stanisław M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
255. Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasty*, Białystok 2016.
256. Stasiłowska A., *Gotycki łotr w roli bohatera romantycznego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, część 2, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2007.
257. Stępień J., *Niesfornego wieszczka roześmiana muza – komizm w wybranych dramatach Juliusza Słowackiego („Balladyna”, „Fantazy”)*, „Ruch Literacki” 2015, z. 1.
258. Struk J., *Poezja językiem „tego, co niewysłowione”*, „Lingua ac Communitas” 2014, Vol. 24.
259. Strzyżewski M., *Romantyczne piękno arfy eolskiej Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
260. *Studia o twórczości Juliusza Słowackiego*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
261. Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1978.
262. Szargot M., *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2011.
263. *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera, Warszawa 2013.
264. Szmydtowa Z., *Ariostyczna droga Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4.
265. Szturc W., *„Faust” Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
266. Szturc W., *Juliusz Słowacki „Balladyna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. I, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001.
267. Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
268. Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992.
269. Szturc W., *Konstrukcja izotopowa „Balladyny”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego”, t. 34 (1999).
270. Szwagrzyk A., *„Cudzy” język „Balladyny”. Ironia romantyczna jako zabieg nowoczesny*, „Podteksty” 2014, nr 1.
271. Szwagrzyk A., *Postmodernistyczne tropy? Próba nowego odczytania „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „Dociekania” 2012, nr 1 (2).

272. Szwagrzyk A., *Postmodernizm, romantyzm, nowość – o innym odczytaniu „Balladyny” Juliusza Słowackiego*, „Prolog” 2014, nr 2 (2).
273. Ścibek J., *Juliusza Słowackiego „theatrum mortis” – wizja ułagodzona (na przykładzie „Kordiana”, „Balladyny” i „Beatrix Cenci”)*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2012, nr 5.
274. Świderkówna A., *Prawie wszystko o Biblii*, Warszawa 2002.
275. Tarnowski S., *Dwa odczyty profesora hr. Tarnowskiego miane w Poznaniu dnia 4 i 6 stycznia 1881*, Poznań 1881.
276. Todorov T., *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.
277. Tomaszewska G. B., *Opukiwanie niewiadomej. Reinterpretacje romantycznego mitu Północy w „Mojej Europie” Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka*, „Literaturnij Proces: metodologiâ, imena, tendencii” 2014, nr 4.
278. Toruń W., *Widzieć przyjaciela. Słowacki o Krasińskim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 2.
279. Tretiak J., *Juliusz Słowacki*, t. 1-2, Kraków 1864.
280. Tretiak J., *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jego odbicie w poezji*, t. I, Kraków 1904.
281. Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007.
282. Trębicki G., *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. LIV.
283. Trznadel J., *Próżnia i ogród*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Seria III, Wrocław 1974.
284. Tyszczyk A., *Tragiczność i doświadczenie. O nieszczęściu w strukturze tekstów tragicznych*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005.
285. Weinrich H., *O historię literatury z perspektywy czytelnika*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 4.
286. Weintraub W., *„Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.
287. Windakiewicz S., *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910.
288. Witkowska A., *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w: *Studia romantyczne, poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.

289. Wróblewska V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.
290. Wyśółuch S., *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32).
291. Zacharska J., *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000.
292. Zajączkowski A., *Z dziejów orientalizmu polskiego doby mickiewiczowskiej*, w: *Szkiecy z dziejów polskiej orientalistyki*, red. T. Majda, Warszawa 1957.
293. Zarych E., *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1998, nr 5.
294. Zarzycki K., *Drzewa, krzewy i kwiaty w poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2009.
295. Zgorzelski C., „Balladyna” na warsztacie Bizana i Hertza, „Ruch Literacki” 1971, z. 4.
296. Zgorzelski C., *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.
297. Zieliński J., *Słowacki SzatAnioł*, Warszawa 2009.
298. Ziemińska K., „Balladyna” jako „kobieca tragedia” Juliusza Słowackiego, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005.
299. Ziętek-Ptak A., *Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2010.
300. Ziółowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002.
301. Ziółkowska M., *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1988.
302. Żmigrodzka M., *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002.

III. Konteksty interpretacyjne

1. Arystoteles, Hume D., Scheler M., *O tragedii i tragiczności*, z grec., ang., niem., przeł. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976.
2. Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, Warszawa 1975.

3. Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
4. Bajko M., *Chata – konkret i symbol – w „Nietocie” i „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Rzeczpospolita domów. Chaty*, red. K. Krawiec-Złotkowska, Słupsk 2010.
5. Bataille G., *Literatura i zło*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992.
6. Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010.
7. Bogucka M., *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005.
8. Brodski J., *Pochwała nudy*, wybór i oprac. S. Barańczak, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996.
9. Brzozowski, J., *Odczytywanie romantyków (2). Dwadzieścia dwa szkice i notatki o Mickiewiczu, Słowackim i Norwidzie*, Poznań 2011.
10. Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.
11. Burkot S., *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1998.
12. Czyż J., *Tożsamość postaci literackich: kilka spostrzeżeń dotyczących Hrabiego*, „Pisma Humanistyczne” 2003, z. 5.
13. Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.
14. Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 2008.
15. Fromm E., *Serce człowieka: jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, Warszawa-Kraków 1996.
16. Gennep van A., *Obrzędy przejścia*, Warszawa 2006.
17. Gilson E., Langan T., Maurer A. A., *Historia filozofii współczesnej od czasów Hegla do czasów najnowszych*, przeł. B. Chwedeńczuk i S. Zalewski, Warszawa 1979.
18. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964.
19. Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
20. Jung C. G., *O naturze kobiety*, w: tegoż, *Dzieje gnozy*, t. IV, wybrał i przełożył M. Starcki, Poznań 1992.
21. Kaliściak T., *Męskość jako problem biopolityczny*, w: tegoż, *Płeć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Olsztyn 2016.
22. Kasperski E., *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2008.

23. Kaźmierczak Z., *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna Mistrza Eckharta i Jana od Krzyża*, Białystok 2009.
24. Kępiński A., *Lęk*, Warszawa 1987.
25. Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1974.
26. Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
27. Kuczera-Chachulska B., *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012.
28. Kuderowicz Z., *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989.
29. Kudyba W., *Duchowość jako kategoria badań literackich*, w: *Literatura, kultura religijna, polskość. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr. hab. Krzysztofowi Dybcia-kowi w 65. rocznicę urodzin*, red. W. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Warszawa 2015.
30. Łempicki Z., *Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowej filozofii*, przeł. O. Dobijanka, w: tegoż, *Wybór pism*, t. I, Warszawa 1966.
31. Markowski M. P., *Fenomenologia*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
32. Motycka A., *Postmodernizm a kryzys kultury*, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
33. *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
34. Ochmann J., *Nicość realna w interpretacji Heideggera, Sartre'a, Weltego, Nehera i filozofów Bliskiego i Dalekiego Wschodu*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, t. 23.
35. Ortner S. B., *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?* w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła T. Hołówka, posłowie A. Jasińska, Warszawa 1982.
36. Ossowska M., *Motywy postępowania. Z zagadnień psychologii moralności*, Warszawa 1958.
37. Owczarz E., *W zaczarowanym kręgu salonów : o przestrzeni salonu w polskich powieściach o arystokracji*, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski i J. Speina, Toruń, 1993.
38. Panasiuk R., *Schelling*, Warszawa 1987.
39. Pawlicki S. Z., *Metafizyka*, Warszawa 1997.

40. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Warszawa–Poznań 2009.
41. Samborska-Kukuć D., *Narcyz w masce tragicznej. Sobowtór jako eksterioryzacja duszy w opowiadaniu Leo Belmonta „Tamten człowiek”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3.
42. Scheler M., *Cierpienie, śmierć i dalsze życie. Pisma wybrane*, przekł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
43. Scheler M., *Istota i forma sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1986.
44. Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
45. Stirner M., *Jedyny i jego własność*, tł. J i A. Gajlewicz, Warszawa 1995.
46. Stoff A., *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000.
47. Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.
48. Św. Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, t. I, tłum. O. B. Smyrak OCD, Kraków 1961.
49. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1997.
50. Tatarkiewicz W., *Tragedie i tragizm*, w: Arystoteles, Hume D., Scheler M., *O tragedii i tragiczności*, z grec., ang., niem., przeł. W. Tatarkiewicz, T. Tatrakiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976.
51. Tillich P., *Męstwo bycia*, tł. H. Bednarek, Poznań 1994.
52. Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2012.
53. Towarek P., *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” 2014, nr 15.
54. Urbankowski B., *Mysł romantyczna*, Warszawa 1979.
55. Wiśniewska L., *Między Bogiem a naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Bydgoszcz 2009.
56. Wojtowicz M., *Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru*, Katowice 2005.
57. Ziejka F., *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984.
58. *Historia chłopów polskich*, t. 2: *Okres zaborów*, red. S. Inglot, Warszawa 1972.

Summary

The subject of the dissertation is Juliusz Słowacki's *Balladyna* in the Aesthetic Contexts of the Epoch: Genology - Concepts of Beauty - Ideas. The work of one of Poland's most prominent poets has been provoking researchers for 178 years to discover its beauty depicted in the form of a space bordering on Lake Gopło.

The basic premise of the dissertation was to examine the relationship between the aesthetics and genology of the text, and the vision of the universum. Mythical character, fantasy, gothicism, aesthetics of the North, faustism, irony, tragedy, bible motifs, and multi-genre form contribute to - and that is confirmed by many studies - the artistic texture of *Balladyna*. All this is a source of inspiration, and at the same time the arena of the basic sense of the work, understood as the multilevel story of man and the world in which the events of "here and now" open up to eternity, to the perspective of transcendence.

The author of the dissertation reached for tools from the circle of broadly understood humanities. The point of departure was literature, hence the presence of the research in the field of 20th-century poetry, theory of literary genres and theory of literature in the dissertation. However, to understand the literature as best as possible, it is necessary to have historiosophic, philosophical and psychological knowledge.

The dissertation consists of 5 chapters: 1) The aesthetic genesis of the work, 2) The genre. Interpretations. Aesthetics, 3) Aesthetic components of the presented world. Inspirations, 4) Multi-genre form of *Balladyna* 5) Man according to Słowacki. Each chapter is divided into several subchapters.

In the first chapter of the dissertation, its author undertook to describe the aesthetic genesis of the work with attention to four genetic factors: 1) the Shakespearean and Ariostatic context, 2) Homer's ideal, 3) religious songs, 4) Zygmunt Krasiński's figure. Analyzing the sources of the aesthetic inspiration referred to in the research on *Balladyna* the author adopted a comparative approach.

In the second chapter, the author presents detailed analyzes and interpretations of *Balladyna* concerning the genre determinations of this text. In research on the typology and description of the structure of individual genres contributing to Słowacki's work, the author made use of the achievements of research on the genre of romantic drama. The second and third subchapters discussed the main lines of interpretation and the current findings regarding aesthetics of the work.

In the third chapter of the dissertation, the author presented the aesthetic heterogeneity of the text, in which the mythical character (folk, literary, oriental), fantasy (fairy and demonological), gothicism, aesthetics of the North, faustism, and biblical motifs overlap. It was necessary to create a new quality - "irony-tragedy" to describe the Cosmos near Gopło Lake. This is an aesthetic category with portrayed characters of *Balladyna* in an ontological context. The incessant coincidence of tragic and ironic code in life of the characters resulted in a derivational structure interpreted directly from the essence of the world of the presented work.

In the next chapter, the author examined the problem of multi-genre form of *Balladyna* which cannot be confined to the normative framework of genology, because the world of structured classification categories and the structure of the tragedy near Gopło Lake are exclusive. On the other hand, Słowacki's work constitutes a theoretical metastatement within the scope of genology. It is also a multi-genre form in which ontological issues come to the fore.

The final chapter dealt with the image of man and the cosmos in which the Absolute manifests itself. The most attention the author devotes to *Balladyna*, who appears on the scene in several disguises: upside-down Faust, tragic heroine, romantic heroine, actress and director, angelic-diabolic construction, complex monolith, fearful woman and woman fleeing her own femininity.

In addition to *Balladyna's* creation, chapter five, presented the images of men – Kirkor, Kostryn, Filon, Pustelnik and Grabiec as well as a picture of the poet-creator and fantastic metaplan character.

In conclusions, the dissertation's author again indicated the role of irony-tragedy – a new aesthetic category - and emphasized the role of imagination as a type of romantic spirituality, primacy of the truth of the "I" of the poet over the truth of "historian", and the importance of looking in the mirror of the other - Krasiński.

The author of the dissertation believed that for further research on *Balladyna* it would be advisable to provide a more accurate analysis of its linguistic layer. It is also worth considering whether (and how) German early Romanticism, for example through French culture, could penetrate into Słowacki.