

Anna Kurska*

***Balladyna*, czyli o próbie karnawalizacji literatury romantycznej**

Balladynę poprzedza przedmowa ujęta w formę listu skierowanego do Zygmunta Krasińskiego. Rozpoczyna ją poruszająca historia:

Stary i ślepy harfiarz z wyspy Scio przyszedł nad brzegi Morza Egejskiego, a usłyszawszy z wielkim hukiem łamiące się fale myślał, że szum ów pochodził od zgietku ludzi, którzy się zbiegli pieśni rycerskich posłuchać. – Oparł się więc na harfie i śpiewał pustemu morza brzegowi: a kiedy skończył, zadziwił się, że żadnego ludzkiego głosu, żadnego westchnienia, żadnego pieśni nie zyskała oklasku. Rzucił więc harfę precz daleko od siebie, a te fale, które śpiewak mniemał tłumem ludzkim, odniosły złote pieśni narzędzie i położyły mu je przy stopach. I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn...¹

Słowacki nadał tej opowieści duże znaczenie: „powiastka o falach i harfiarzu zastąpi wszelką do *Balladyny* przemowę”². Warto zwrócić uwagę, że mówi ona nie tylko o samotności poety pozbawionego słuchaczy³. Wskazuje również na dramatyczny gest odrzucenia harfy, której struny odtąd miały poruszać tylko morskie fale.

Przedmowę, moim zdaniem, wolno czytać jako szczególną odsłonę kryzysu świadomości Słowackiego⁴. W opowieści o samotności odnaleźć można poczucie

* Dr hab., e-mail: annakurska@op.pl; Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Historii Literatury do 1918 roku, ul. Świętokrzyska 15, 25-406 Kielce.

¹ J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Inglot, wyd. 5 zmien., Wrocław 1976, s. 2–3, BN I 51. Dalej cytaty *Balladyny* według tego samego wydania z podaniem lokalizacji.

² Tamże, s. 3.

³ Janusz Skuczyński porównywał list dedykacyjny z Wielką Improwizacją. Wydaje się jednak, że podobieństwa są dość powierzchowne, przede wszystkim dlatego, że wypowiedzi zostały wpisane w diametralnie odmienny kontekst, który decyduje o ich specyfice. Zwłaszcza, że Słowacki, w przeciwieństwie do Mickiewicza, stroni od metafizyki („*Balladyna*”, czyli „z chłopca król”, „Ruch Literacki” 1987, z. 2, s. 100).

⁴ Korzystam z ustaleń Aliny Motyckiej, która co prawda zjawisko kulturowego kryzysu odnosi do postmodernizmu, ale mechanizmy kryzysowej świadomości twórcy, o których pisze, wydają się uniwersalne i można je łączyć z każdym czasem. Istotną dla mnie kwestią jest rozróżnienie

braku zakorzenienia i bezpieczeństwa w świecie; w geście odrzucenia harfy – niezgodę na preferowany model poezji i oczekiwania odbiorców. Ale jednocześnie, co charakterystyczne dla kryzysowej wrażliwości emocjonalnej, Słowacki nie poddawał się melancholii. Świadectwem jest dalszy fragment przedmowy, który został silnie skonstrastowany z opowieścią o harfiarzu. Emanuje energią wywołaną tą samą sytuacją, rozumianą jednak jako wyzwolenie od obciążeń starego porządku i restrykcji oficjalnej kultury⁵. Poeta oznajmiał światu: „Wychodzi na świat *Balladyna* z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie” (s. 3). Wyraźnie więc w liście dedykacyjnym sprzeciwiał się Słowacki

kryzysowej świadomości artysty od świadomości kulturowego kryzysu, o którym autorka pisze: „Jest to spojrzenie jakby z góry lub z wyższego poziomu rozważań. Czymś innym od świadomości kryzysu jest zaś świadomość, którą posiadają – mówiąc znów najogólniej – twórcy w okresie kryzysu, gdy w sposób odmienny od zastanego pojmują swą twórczość. Świadomość kryzysowa plasuje się więc na innym poziomie niż świadomość kryzysu” (*Postmodernizm a kryzys kulturowy*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 333–337). Interesujące wydaje się to napięcie między świadomością kryzysową twórcy a kryzysem kulturowym. W moim szkicu przedmiotem uwagi staje się doświadczenie kryzysu świadomości Słowackiego przedstawione w *Balladynie* i potwierdzone przez znacznie później napisany list dedykacyjny, który można również traktować jako przejaw świadomości kryzysu kulturowego.

⁵ Tamże, s. 334–337. Motycka zwraca uwagę na szczególny stan emocjonalny twórcy przeżywającego kryzys świadomości: „Podwyższony stan wrażliwości emocjonalnej, dostrzegany z płaszczyzny świadomości kryzysu jako niezbywalny dla uruchomienia postawy twórczej, objawia całą gamę odczuć i emocji. Na poziomie świadomości kryzysowej odczucia te odbierane są i oceniane odmiennie zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym. Ambivalencja odczuć i huśtawka stanów emocjonalnych o niespotykanej dużej amplitudzie związanych z tymi odczuciami postaw pesymizmu i optymizmu składa się na typowo kryzysową wrażliwość emocjonalną, w której radość i smutek na różne sposoby mieszają się ze sobą lub po sobie następują”. Motycka zwraca uwagę na szczególne połączenie postawy pesymizmu i melancholii „z postawą pełną wzmożonej radości i optymizmu wywołaną tą samą sytuacją, tyle że interpretowaną jako uwolnienie się od obciążeń starego porządku i przymusu tradycyjnego reżimu kulturowego na rzecz wolności, różnorodności, nieokreśloności, nadziei doświadczenia nowego w sposób dowolny. [...] detronizacja i zagubienie nie są zjawiskami pozytywnymi dla świadomości kryzysowej, to są one jak najbardziej takimi właśnie z punktu widzenia świadomości kryzysu, a to dlatego, że rodzą u twórców chęć ucieczki od otaczającego ich świata i w ten sposób zmuszają ich do przyjmowania postawy, którą nazywam postawą regresywną (realizuje ona wprawdzie pragnienie ucieczki od nieznosnego świata, ale nie na tym polega jej autentyczna wartość). Bez postawy regresywnej niemożliwy byłby akt twórczy w sytuacji kryzysu kulturowego. W kryzysach (obejmujących różne gałęzie kultury) zawsze ratowano się ucieczką w przeszłość, przyjmując postawę regresywną. [...] W dobie kryzysu twórca jest osamotniony w sposób nieznany z okresu ustabilizowanego ładu. W tej samotności bez programów, zasad, norm, założeń, reguł postępowania, ideałów przewodnich twórcy kryzysowemu pozostaje jedynie własna wyobraźnia, ale i ona musi zostać użyżniona. Element regresu jest gatunkowo wypracowanym sposobem zachowania, na stałe wmontowanym w mechanizm postawy twórczej. Towarzyszy w kryzysie każdemu rodzajowi aktów twórczych autentycznych. Uczeni i poeci, filozofowie i artyści dokonują (raczej nieświadomie) wędrówki w przeszłość. [...] nie jest to podróż po treści gotowe, po nowe formy i narzędzia, lecz po wyobraźnię. W wędrówce tej chodzi o odnowę wyobraźni kreatywnej, o pobudzenie wyobraźni archetypowej”.

ograniczeniom i przymusom. Na romantyczny sposób pojmował wolność jako wyzwanie, dlatego symboliczny gest odrzucenia harfy nie prowadził do zamknięcia, lecz próby detronizacji tego, co poeta uznał za stare i skostniałe. W przedmowie opowiadał się za swobodą tworzenia, która – jak wolno sądzić – prowadzić go miała ku duchowej wolności.

Kryzys zrodził potrzebę przemiany postawy artystycznej zdolnej przełamać stabilność i dominujące tendencje dotychczasowej literatury. Słowacki dosadnie mówił w liście dedykacyjnym, że sprzeniewierzając się porządkowi i ładowi, „jakim się wszystko dzieje na świecie”, chce przerazić współczesnych tysiącem anachronizmów. Zapowiadał dzieło rewolucyjne, które na dodatek zwiastować miało erupcję nowych sił twórczych: „*Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych” (s. 4). Manifestując potrzebę dokonania radykalnej zmiany w kształtowaniu poetyckiej wizji przeszłości, poświadczał gotowość artystycznej zwrotu: „z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę” (s. 4).

W liście dedykacyjnym prezentował nie tylko zarys koncepcji dzieła wpisanego w rozległy cykl dramatyczny, ale i przełamywał wizerunek siebie – poety osamotnionego, odkrywając łączącą go z Zygmuntem Krasińskim przyjaźń. W ten sposób łagodził poczucie braku przynależności do wspólnoty. Tonował także swą osobność przez usytuowanie *Balladyny* w kontekście twórczości autora *Nie-Boskiej*, postrzegając swoje i Krasińskiego dzieła w jakiejś dopełniającej się przez kontrastowość całości: „na spotkanie twojej czarnej piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki” (s. 6). Choć zbuntowany, godził się też, by Krasińskiego „chmura, większym wichrem gnana i pełniejsza piorunowego ognia” jego „wietrzne i różnobarwne obłoki roztrąciła i pochłonęła” (s. 6), w konsekwencji, by dantejskość i piorunowość zwyciężała ariostyczność i lekkość; powaga – ironię i śmiech... Słowacki zarysowywał więc w przedmowie także pewną wizję literatury polskiej wykraczającej poza Mickiewiczowski wzór.

Najwyraźniej wyeksponował w liście dedykacyjnym konflikt z historykami. Poetycka wizja dziejów w zamierzeniu poety miała wywołać silny wstrząs. Ironiczna wypowiedź pół żartem pół serio o potrzebie przerażenia śpiących w grobie historyków i kronikarzy (odwołująca się do znanego powiedzenia „ktoś przewraca się w grobie”⁶), wskazywała na świadomą strategię wywołania zgorszenia i oburzenia chyba nie tylko w zaświatach. *Balladyna* była jednak przede wszystkim dziełem-świadectwem pogłębionej refleksji poety nad relacją między poezją a historią: „choć róże, rosnące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzdy, to jednak jaśniej mi je oświecił ów duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Koloseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła” (s. 5). Słowacki wyrażał przekonanie, że to poezja odkrywa ducha miejsca i rywalizuje z historycznym

⁶ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, wyd. 1, Warszawa 1979, s. 1023.

przekazem⁷. Tym samym rozszerzał możliwość poznawania przeszłości poza dyscypliną historyczną. Poezja miała – w jego ujęciu – moc konstytuowania obrazu dawności, który „lepiej oświeca gruzy”. Słowacki skonfliktował ze sobą narrację historyczną z literacką. Niczym Hayden White, podważał tradycyjne między nimi opozycje⁸. W XIX wieku proponował podejście bliskie współczesnej humanistyce, uznając że przeszłość jako taka właściwie nie istnieje, że raczej mamy do czynienia z konstruktem, który służy terażniejszości. Podając w wątpliwość możliwość dotarcia do prawdy „bajecznych dziejów”, przypisywał poezji wspieranej wyobraźnią zdolność tworzenia obrazu przeszłości z właściwym sobie otwarciem na terażniejszość. Taki zaś „porządek” wymagał poetyckiego przełomu. Także z tego powodu Słowacki wybrał rolę romantycznego kreatora-ironisty, sprzeciwiając się zarówno idealizującym sentymentalno-romantycznym narracjom historycznym, jak i literackim – nawiązującym w podobnym stylu do przeszłości. Zadanie to możliwe było dzięki przeobrażeniu poetyckich sposobów jej przedstawiania.

Słowacki poddał ironicznemu oglądowi wizję historii mówiącą o prawości i etycznej czystości polskiego tronu i korony oraz „sielskim ludzie”. Podważał tym samym fundamenty polskiej myśli historycznej zapisanej w literaturze. Dystransował się wobec mitologii przez stworzenie nowej wersji utkanej z najróżniejszych elementów legendarnej tradycji przemieszanej z projekcjami własnej wyobraźni. Tak złożoną materię dzieła powiązał całą siecią odwołań do współczesności historyczno-politycznej finezyjnie rozproszonej w aluzjach literackich. Znacząco przeciwstawił się też opatrnościowej wizji dziejów wpisanej w wielkie romantyczne dramaty *Dziady* i *Nie-Boską komedię*, odkrywając rolę przypadku w ludzkim losie i historii. *Balladyną* odmetafizyczniał polski romantyzm, zdając się na retorykę i wykorzystanie wielości słowników: swojego i cudzych... Ku czemu zmierzał?

Słowacki z wyjątkiem powstańczych wierszy miał kłopot z wpisaniem swojej twórczości w obowiązujący kanon patriotyczny⁹. Już w *Kordianie* mierzył się z polską mitologią i tradycją narodową. Pokazywał, z jakim trudem jego bohater podporządkowywał się patriotycznemu modelowi zachowań, a zwłaszcza wallenrodycznej postawie. Zgodę Kordiana na śmierć za ojczyznę, rozumianą jako poddanie się romantycznej kreacji narodowo-patriotycznej, poeta jednak w ostatniej

⁷ Poświadcza ów sposób myślenia projekt przedstawienia „ducha miejsca” związany z ruinami zamku królowej Bony w Krzemieńcu: „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»” (list dedykacyjny, s. 4–5).

⁸ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

⁹ Pisałam o tym w artykule *Fragment i całość w dramaturgii Słowackiego*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 85–126. Zob. też M. Kalinowska, *Mowa i milczenie: romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.

chwili zawiesił w dramacie. Nie tylko nie spuentował losu bohatera, ale oświetlił ironią: sugerował, że Kordiana ocali przypadek. Rozwiązanie to można uznać za ślady mocowania się z patriotyczną formą. Ostrzej przedstawił Słowacki dramat niepodporządkowania się obowiązującej formule w *Horsztyńskim*¹⁰. Bohatera-Szczęsnego, podobnego do Kordiana w mocowaniu się z czynem, doprowadził do świadomej odmowy uczestnictwa w historii. Pozwolił mu wypowiedzieć się przeciwko polskiej formie, której przecież z takim trudem podporządkowywał się Kordian. W *Horsztyńskim* co innego stało się ważne – miłość do ojca-zdrajcy, która wyzwoliła w bohaterze chęć działania i ocalenia rodzinnego domu przed rewolucyjnym motłochem. Szczęsny odmówił uczestnictwa w polskiej historii, ale nie zaprzeczył miłości do ojca-zdrajcy. Słowacki zbudował więc ostrą opozycję między człowieczeństwem a patriotyzmem. Nie tylko przekreślał wartość rozpoznać Kordiana, ale i nie wskazywał drogi, którą mógłby pójść jego nowy bohater – Szczęsny. Swojej wizji nie wychylał – jak Mickiewicz w III części *Dziadów* – ku przyszłości. W podobny sposób wykreował świat *Balladyny*. Po raz kolejny posłużył się konstrukcją nawiązującą do kreacji Kordiana. W patriotyczną formę tym razem uwikłał Kirkora i, do pewnego momentu, ludził odbiorcę. Nowy jego bohater nieoczekiwanie okazał się zdolny do krwawego czynu – zabił króla samozwańca. Była to jednak ze strony Słowackiego prowokacja. Rozczarowywał czytelnika, gdyż ani czyn Kirkora, ani jego bohaterska obrona idei prawdy i sprawiedliwości nie przyniosła spodziewanej zmiany w świecie. Słowacki dopełnił los bohatera zgodnie z patriotycznym wzorem – zamknął śmiercią, którą wpisał w romantyczny, „trupii” pejzaż. W obrazie tak zaprojektowanym, zacierającym idealizujące akcenty polskiej przeszłości narodowej, zwyciężało nie dobro lub szlachetność intencji, lecz siła i zło.

Kordiana, *Balladynę*, *Horsztyńskiego* – dramaty sąsiadujące ze sobą czasowo – łączy niewątpliwie coraz silniej manifestowany sprzeciw wobec przemocy symbolicznej formy. Najślabiej obecny był w *Kordianie*, w *Horsztyńskim* zaś tak ostry, że poeta nie zdecydował się na jego wydanie. W *Balladynie* Słowacki odnalazł nowy sposób na mierzenie się z symboliczną formą. Wystąpił jako kreator-ironista, by móc spojrzeć z dystansu na uwikłania polskiego świata i wypowiedzieć to, co w innym języku – powagi i wzniosłości – byłoby wówczas nie do przyjęcia. Choć i druk *Balladyny*, świadomy jej „niepatriotyczności”¹¹, wstrzymywał przez kilka lat.

¹⁰ D. Ratajczakowa, „Horsztyński” Słowackiego. *Historia, chaos, dramat*, [w:] *Na schodach Klio. Jedenaście ćwiczeń z myśli o dramacie historycznym*, red. D. Ratajczakowa, I. Kiec, Poznań 1999.

¹¹ O niepatriotyczności *Balladyny* pisali między innymi J. Maciejewski: „Balladyna”, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”, [w:] *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, „Balladynie”, Epilogu „Pana Tadeusza”*, Poznań 1967, s. 155–199; J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 162–182.

Poeta zaatakował w *Balladynie* zarówno preferowaną w literaturze romantycznej wizję historii, jak i samą koncepcję dramatu. Zdecydował się na destrukcję przeszłości i pokazanie „błazeńskiego” obrazu czasu mitycznego. Osadzając świat – w znaczącej dla polskich wyobrażeń o dawnych dziejach przestrzeni – w lasach nad Gopłem w okolicy Gniezna, tworzył swoją wersję mitycznej legendy, programowo podważając zdroworozsądkowe relacje we wszystkich planach świata przedstawionego. Z pełną ostentacją realizował strategię estetycznego chaosu w kreacji Kirkora. Wrzucił bohatera w pradawne dzieje, właściwie w ich fantastyczną, bo wykreowaną przez siebie odnogę – rządów Popielów III i IV. Tworząc niby to świat pogański, przypisał bohaterowi rolę średniowiecznego rycerza. Poganina ubrał w saraceńską zbroję, z przyprawionymi orlimi skrzydłami nawiązującymi do siedemnastowiecznej polskiej husarii; uczynił go panem czterowieżowego zamku średniowiecznego i wyposażył w wielość wcieleń i języków. Kirkor z woli autora mówi językiem chrześcijanina i przyjmuje funkcję obrońcy Chrystusa, którego chciałby uratować przed ukrzyżowaniem: „zbawić zbawcę”. Mówi także językiem Jana Kochanowskiego i wyznaje ideały renesansowego sielskiego życia; przybiera postać królewicza z bajki jadącego złotą karetą i poddającego się bajkowemu rytuałowi; wchodzi w rolę rycerza mściciela, przełamującego niezdolność do czynu Kordiana, i zabija Popiela IV; wreszcie występuje jako romantyczny straceniec: bohatersko ginie w obronie idei, nie odnosząc zwycięstwa. To tylko role zahaczające o wyraziste kody kulturowe. Niezwykła wprost różnorodność i dynamiczność języków z uprzywilejowaniem romantycznego – rozłamanego ironicznie (na walkę o prawy świat połączoną z marzeniem o doskonałym szczęściu) – uzmysławia, jak dalece Słowacki dystansował się zarówno wobec zastanej legendarnej wizji dziejów i mitu początku, jak i patriotyczno-narodowego modelu literatury. Każda z postaci występujących w *Balladynie* została w podobny sposób zlepią z różnych kodów kulturowych. Ich fantastyczna wprost kalejdoskopowość nie pozwoliła na utrzymanie tonu powagi, a wielość używanych przez poetę języków niszczyła przede wszystkim kod tragiczny. Dlatego Słowacki nazwał *Balladynę* „niby tragedią”¹². W gruncie rzeczy miała być programową imitacją tragedii, która „pozwalala się” na rozmaite sposoby destrukowania. Słowacki podważał stabilność konstrukcji postaci oraz odsłaniał teatralność przestrzeni: na „szmatach niebieskiego płótna” widziano lecącą z żurawiami Goplanę i – jak wolno się domyślać – na tych samych „szmatach” błyskał piorun, który zabił *Balladynę*¹³. Słowacki więc nie tylko tworzył „fantastyczne” kreacje

¹² Niejasność i migotliwość gatunkowa *Balladyny* spowodowała wielość stanowisk w kwestii wykorzystania przez poetę kategorii tragizmu. W moim przekonaniu dramat Słowackiego nie jest tragedią. Poeta raczej prowadzi ironiczną grę z tragicznością. O *Balladynie* jako tragedii pisała ostatnio K. Ziemińska, „*Balladyna*” jako „*kobieca tragedia*” Juliusza Słowackiego, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 446–460.

¹³ Teatralną metaforę Słowacki wkłada w usta Kanclerza: „Trzeba dziecka oczu, / Aby na szmatach niebieskiego płótna / obraz widziały” (*Balladyna*, akt V, w. 302–304).

postaci, ale także posługiwał się metaforami teatralnymi¹⁴, by obnażyć charakter dekoracji i wytrącić czytelnika z możliwości traktowania serio przedstawianej rzeczywistości. Próbował zbudować między dziełem a odbiorcą rodzaj relacji wymagającej szczególnej aktywności, bowiem *Balladyna* miała być – w zamierzeniu autora – wyzwaniem, które czeka na to, aby mu ktoś sprostował. W ramach tej strategii nieustannie prowokował odbiorcę. Także przez wielość i różnorodność aluzji i nawiązań, nade wszystko przez podejmowanie wątków historycznych, które prowadził niezgodnie z patriotycznymi oczekiwaniami. Pustelnik – zdetronizowany przez samozwańca król – ukrywa się w lesie z cudowną koroną i ani myśli o odzyskaniu tronu; Kirkorowi, który zabija króla-samozwańca, nie udaje się Pustelnika – prawowitego władcę – posadzić na gnieźnieńskim tronie. Cudowna korona – gwarancja szczęścia narodowego – zostaje (o zgrozo!) po prostu zgubiona przez Pustelnika... Królową polską staje się wielokrotna morderczyni, na dodatek w ciąży. Słowacki więc po ariostowsku, kapryśnie układał fabułę, wpisując ją raz w czas wiosny, innym razem lata, a jej sens skrywał, zmuszając czytelnika do intelektualnej pracy. Poeta w ramach ironicznej strategii (prowokacyjnie wobec polskich wyobrażeń) odsłaniał mechanizm kształtowania się „bajecznych dziejów”. Wprowadził do *Balladyny* metatekstowy plan, w którym niejako *in statu nascendi* rozstrzygał wersje legendy o Gopłanie:

PIERWSZY Z PANÓW

Wieszczbiarz nie może wytłumaczyć cudu,
Co się ukazał dzisiaj narodowi.
Lud niespokojny.

KANCLERZ

Co za cud?

PIERWSZY Z PANÓW

Nad opis,

Jeżeli chcecie, to go wam opowie
I w księgi wpisze szlachetny dziejopis
Królów na Gnieźnie.

KANCLERZ

Przemądry Wawelu,

Czy sam widziałeś?

WAWEL

Co widziało wielu,
Mogę poświadczyć jak świadek naoczny.
Dnia tego ranek był po stronach mroczny,
Lecz się wyjaśnił ku wschodowi słońca –
Więc jak widziałem prawie sam... od końca
Niebios, skąd błyszczy gwiazda Oryjona,
Wyleciał, lecąc sznur żurawi biały,
A na nim wisząc za śnieżne ramiona
Mglista niewiasta.

¹⁴ E. Nowicka, *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, [w:] *Słowacki teatralny*, dz. cyt., s. 138–140.

KANCLERZ

I wszystko widziały
Twe własne oczy, przemądry Wawelu?

WAWEL

Nie ja widziałem, lecz widziało wielu;
Mogę przyświadczyć na rzecz z mego czasu.

PAŻ

Ja sam widziałem z goplańskiego lasu
Za żurawiami lecącą dziewczynę.
Ta na ostatnią orszaku ptaszynę
Padając, białe zawiązała rączki
Za szyję ptaka; a głowa do ziemi,
Sypała włosów rozwite obrączki
Gdy promieniami rozwał się złotemi,
Leżała płynąc.

KANCLERZ

Trzeba dziecka oczu,
Aby na szmatach niebieskiego płótna
Obraz widziały.

(a. V, sc. 4, w. 277–304)

Autor-kreator wyeksponował szwy zaprojektowanej przez siebie rzeczywistości. Wawel uchyla się od jednoznacznej odpowiedzi, a narracja Pazia poddana została szczególnej weryfikacji w komentarzu Kanclerza: w teatrze tylko oko dziecka może zobaczyć goplański cud. Słowacki, nienasycony „zabawą” układania goplańskiej legendy, przedstawia także wersję utrzymaną w gotyckiej poetyce:

STRAŻNIK

Na czarnym wozie jakaś jędma 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?
[...]

KANCLERZ

Niech się żaden z ław nie zrywa.
A ty, strażniku, musiałeś być pijany,
I sam stworzyłeś wieść o czarownicy.

STRAŻNIK

Ja sam widziałem i lud z okolicy,
I lud gnieźnieński...

(a. V, sc. 4, w. 319–329)

Jak widać, poeta wybrał tonację pół żartem pół serio do obnażenia mechanizmu opowieści przedstawiającej mityczne dzieje. Słusznie zauważył Leszek Libera, że przywołany dialog to parodia sporu między klasykami a romantyka-

mi¹⁵. Od historyka, „przemądrego Wawela” (ostatecznie skompromitowanego w *Epilogu*), wymaga poświadczenia cudu; zaś Kanclerza-racjonalistę przymusza do zdestruowania projektowanej wizji „bajecznych dziejów” przez metaforę, która burzy iluzję teatralną¹⁶. Można by więc powiedzieć, że poeta, zderzając ze sobą fantastyczne obrazy i odsłaniając nie całkiem serio ich status, wymykał się nieznosnej presji powagi narodowych narracji.

Obok rozmaitych technik deziluzyjnych w burzeniu stabilności świata przedstawionego Słowacki wykorzystał również poetykę różnych punktów widzenia. Zamierzona konfrontacja sprzecznych ze sobą rozpoznań postaci odsłaniała wieloznaczność i dynamiczność kreowanej rzeczywistości. Tym samym podważała możliwość doświadczenia pewności i jasności w zaprojektowanym w *Balladynie* świecie, w konsekwencji zaś naruszała stabilność modelu literatury preferującej patriotyczny wzorzec wymagający jednoznacznych rozstrzygnięć.

Słowacki w liście dedykacyjnym portretował *Balladynę* z „ariostycznym uśmiechem”. Tymczasem w historii badań nad dramatem długi czas lekceważono tę wskazówkę¹⁷. Zajmowano się przede wszystkim inspiracjami Szekspirowskimi. Warto przypomnieć szczególnie cenne teksty Edwarda Csato¹⁸, a zwłaszcza Wiktora Weintrauba¹⁹. Symptomatyczne dla postawy literaturoznawców wydaje się stanowisko Włodzimierza Szturca, który ponownie zwracał uwagę na Szekspira i dodawał do studiów nad *Balladyną* kolejne ustalenia²⁰. Czytanie *Balladyny* Szekspirem nie wydaje się współcześnie wystarczające, bo, jak już wiadomo, trzeba ją czytać także Mickiewiczem, Chodźką, Karpińskim, Ariostem i samym

¹⁵ L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 49–50.

¹⁶ E. Nowicka, *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 138–140.

¹⁷ Wyjątek stanowi studium Z. Szmydtowej, *Ariostyczna droga Słowackiego*, [w:] *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 352–387.

¹⁸ E. Csato, *Szkice o dramatach Słowackiego: „Maria Stuart” – „Balladyna” – „Beatryx Cenci” – „Fantazy”*, Warszawa 1960.

¹⁹ W. Weintraub, *„Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 45–89.

²⁰ Włodzimierz Szturc wzbogacił czytanie *Balladyny* Szekspirem, wyrażając przekonanie, że „kronika historyczna o tragicznym losie Ryszarda z Bordeaux leży u podstaw procesu twórczego ironicznej *Balladyny*”. Jego zdaniem Słowacki przejął z Szekspira (nie od Niemców, jak wolno się domyślać) znamienne dla ironii poetykę tworzenia i niszczenia, wyrażania prawdy i jej degradacji, rozpoznania przez starą legendarną historię współczesnych wydarzeń (według Szturca to także Szekspir wspierał myślenie Słowackiego o relacjach między legendą i historią w *Balladynie*). Również relatywizujące wypowiedzi w *Ryszardzie II* miały wpłynąć na kształtowanie przez romantycznego poetę wypowiedzi postaci. Szturc przywiązywał więc szczególną wagę do szekspirowskich źródeł ironii wykorzystanych w *Balladynie*. Jego szkic niewątpliwie wzbogacił znany już trop w interpretacji dramatu. Do *Makbeta*, *Króla Leara*, *Snu nocy letniej*, *Burzy* dodał *Ryszarda II* jako istotną inspirację dla ironicznego charakteru świata dramatu Słowackiego (*Juliusz Słowacki, „Balladyna”, [w:] Dramat polski. Interpretacje. Część 1: Od wieku XV do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 234–254).

Słowackim, konfrontować również z ówczesną sztuką teatralną i operową. Bez tego niepodobna uchwycić ironicznej gry, jaką autor chce prowadzić z czytelnikiem, a zwłaszcza z jego wyobrażeniami i oczekiwaniami.

Być może słabe zainteresowanie ariostycznością *Balladyny* wiązało się ze stereotypowym przekonaniem o trudności połączenia ze sobą tego, co narodowe, historyczne, patriotyczne z kapryśnością, żartem i humorem łagodnej ironii Ariosta. Warto jednak przypomnieć, że dużą wagę przywiązywał do tej kategorii estetycznej Zygmunt Krasiński²¹, który jako jedyny w epoce romantycznej głęboko rozumiał zamysł Słowackiego. W dziejach recepcji dramatu interesowano się zwłaszcza planem historyczno-patriotycznym, czego dowodem prace Wacława Kubackiego²², Pawła Hertza i Mariana Bizana²³, także Jarosława Maciejewskiego²⁴. Uderzające, że generalnie brak w nich zainteresowania dla tonacji niepowagi, humoru, żartu, tak jakby albo jej w ogóle w dramacie nie było, albo też nie była warta uwagi, a jeśli już, to jedynie w bardzo konwencjonalnym planie – satyry. Wymienione prace wydają mi się dość znamienym dokumentem trudności, może nawet niemożności wyzwolenia się od przekonania, że problemu patriotyczno-narodowego niepodobna połączyć ze śmiechem. W dziejach myślenia o *Balladynie* to – w dalszym ciągu niekonwencjonalne zestawienie – w pełni zaaprobował Leszek Libera²⁵. Przede wszystkim obnażył poetykę „ariostycznego uśmiechu”, nie zastanawiał się jednak nad tym, z jakich powodów programowo w liście dedykacyjnym Słowacki zwracał się właśnie ku ariostyczności, skoro w *Balladynie* tak ostentacyjnie obecny był Szekspir. To prawda, że mniej wyraźnie w porównaniu z Szekspirem wykorzystywał ariostyczne wątki²⁶. Interesowała go bowiem nie tyle sama materia literacka, ile poetyka: fascynowało scalanie i rozbijanie motywów, parodiowanie, kapryśny sposób prowadzenia akcji, który prowokacyjnie wiódł czytelnika na manowce. Słowacki posługiwał się ariostycznością i przeobrażał ją, tworząc swoją wersję romantycznej ironii. Strategia poety pozwalała formować wieloplanowy, błyskotliwy, nie pozbawiony humoru i ironii obraz świata, z którym polski czytelnik nie był obznajomiony. Słowacki miał bowiem ważne powody, by w przedmowie zamiast Szekspira wyeksponować Ariosta²⁷. Zwracał uwagę na odmienny od obowiązującego ton swego dzieła – właśnie

²¹ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” 1841, nr 21, 22, 23, 24.

²² W. Kubacki, „*Balladyna*”, *baśń polityczna*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. i wstępem poprzedził W. Kubacki, Warszawa 1955, s. 39–227.

²³ M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1959, s. 191–591.

²⁴ J. Maciejewski, „*Balladyna*”, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”, [w:] *Trzy szkice...*, dz. cyt., s. 153–200.

²⁵ L. Libera, *Zraniona iluzja...*, dz. cyt., s. 7–70.

²⁶ Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga...*, dz. cyt., s. 351–387.

²⁷ Słowacki w liście dedykacyjnym nie akcentował swej fascynacji Szekspirem ani Dantem. Wyraźnie zwracał uwagę na Ariosta.

z „ariostycznym uśmiechem”. Odwołując się do włoskiej tradycji, zarysowywał projekt nowego modelu literatury polskiej – przeciwstawnego modelowi kanonicznemu, mocno wpisanemu w kulturę powagi.

Poeta o ariostyczności *Balladyny* pisał w liście dedykacyjnym, który powstał w 1839 roku. Listem tym nadawał znaczenie dziełu z 1834 roku zgodne – jak wolno sądzić – ze swą ówczesną kondycją duchową i artystyczną. Można by więc powiedzieć, że *Balladyna* odnawiała jego ironicznego ducha, i była tekstem-etapem prowadzącym właśnie ku ariostycznej „lekkości”, „dynamiczności”, „tęczowości”, czyli do *Beniowskiego* wydanego w 1841 roku. Warto zaznaczyć, że Słowacki już od *Kordiana* (widać to zwłaszcza w *Przygotowaniu*)²⁸ formował ironiczny model dzieła, odrębny od Mickiewiczowskiego. Jego pełną egzemplifikacją stała się *Balladyna* – nie bez powodu opatrzona listem dedykacyjnym. Słowacki pisał go bowiem także po to, by przedstawić swoją wizję literatury romantycznej, będącą w wyraźnej opozycji do dominującej kultury powagi i wzniosłości. Można przyjąć, że w 1839 roku, wzmacniając *Balladynę* listem dedykacyjnym, traktował dramat jako aktualną wypowiedź wskazującą na konieczność przeobrażania nie tylko swojej twórczości, ale i polskiej kultury. Próbował „ariostycznością” wyzwalać ją z niewoli patriotycznej formy, opowiadając się za wolnością artysty sprzyjającą swobodnym, różnorodnym i bogatym związkom z rzeczywistością. W sytuacji niewoli politycznej i klęsk nadziei na wyzwolenie walka o wolność duchową wydawała się zadaniem najważniejszym. Słowacki *Balladyną* manifestował nie tylko wolność artysty-kreatora, ale poprzez jej urzeczywistnianie w twórczości składał propozycję przeformowania modelu polskiej kultury. Istotnym elementem tej koncepcji było kształtowanie umiejętności dystansowania się wobec trudnej rzeczywistości, a więc i wyzwalać od stereotypów myślenia patriotycznego. Temu także służyło przełamanie kategorii tragiczności ironią, powagi humorem, piękna brzydotą. Uzyskana z estetycznych napięć dynamiczność i niejednoznaczność świata programowo wytrącała z postaw naznaczonych pewnością. Słowacki „portretował” swój dramat „z ariostycznym uśmiechem” także dla zmanifestowania zdecydowanie odmiennego od uznanego i akceptowanego modelu polskiej sztuki. To właśnie „ariostyczność” pozwalała spiąć wielość języków, a dzięki swobodnej grze wyobraźni wzmacnianej ironią w romantycznym wydaniu umożliwiała zmniejszanie ciężaru rzeczy skoro – jak zauważyła Zofia Szmydtowa – przeszły przez filtr zmyślenia”²⁹. Słowacki otwierał przestrzeń dla humoru, żartu, zabawy, parodii, pastiszu, groteski i literackich gier. Manifestacja twórczej wolności umożliwiała przedstawianie spraw trudnych w języku niepoważnym. Wydaje się więc, że przedmowa do *Balladyny* była nie tylko wprowadzeniem

²⁸ M. Kalinowska, *Antymisteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*. Część 1, dz. cyt., s. 191–205.

²⁹ Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga...*, dz. cyt., s. 363.

do dawno już napisanego dzieła, ale również wypowiedzią silnie wspierającą dojrzały po latach zamysł wypracowywania nowego projektu kultury duchowej Polaków, opartego na mocno niejednorodnym tonie.

Nie ulega wątpliwości, że *Balladyna* miała pełnić w zamierzeniu poety rolę dzieła wywrotowego. Taką jej funkcję poeta wyznaczył w przedmowie. W poszukiwaniu źródeł wolności dotarł do ironii o szekspirowskich i ariostycznych korzeniach, która sprzyjała formowaniu dzieła wolnego od z góry narzuconych wzorów. Tworzył wersję ironicznego literatury w jakiejś mierze bliskiej estetycznie romantycznej tradycji niemieckiej³⁰. W ten sposób próbował budować swoją autonomię. W moim przekonaniu wzmacniał ją dzięki wykorzystaniu w *Balladynie* konwencji karnawalizującej. Właśnie w tradycji kultury europejskiej szukał różnorodnych źródeł estetycznych przełamań, by wypracować niezależność.

Na obecność pierwiastka karnawalizującego w *Balladynie* zwrócił uwagę Janusz Skuczyński:

Samemu Słowackiemu z kolei obce były przejawy życia karnawałowego, z jakimi spotkać się mógł np. w Paryżu. W liście do matki datowanym 7 marca 1832 opis tzw. procesji wołu, odbywanej przez paryskich rzeźników w „ostatni dzień zapust”, poeta kończy: „Smutno patrzałem na stworzenie, które jutro głowę pod topór odda...” I dodaje: „Czy moglibyście sobie wystawić, aby wśród cywilizowanego Paryża takie były farsy niezgrabne?” Zaakceptować mógłby co najwyżej jedno: „gdyby przynajmniej te maskarady miały koloryt romantyczny jak weneckie – do tego potrzeba sztyletów”. [...] Słowacki romantyk był daleki od światoodczucia karnawału – w każdym razie od tego, co w nim było ludowe, plebejskie, a więc w istocie najważniejsze. Fakt ten jednak nie przeszkodził temu, iż przeniknęły do *Balladyny*, wraz z owym typowo karnawałowym wątkiem „z chłopą król” elementy iście karnawałowej swobody [...] Ale na owym karnawałowym sensie autorowi *Balladyny* bynajmniej nie zależało. Na obraz „Z chłopą król” nie naprowadził go karnawał, lecz polski mit historyczny³¹.

Skuczyński właściwie zamykał temat, twierdząc, że „poecie na karnawałowym sensie *Balladyny* nie zależało”. W moim przekonaniu nie wydaje się to jednak wcale oczywiste. Zwłaszcza jeśli pamiętać, że karnawał był synonimem wolności przeciwstawianej opresyjności zarówno systemów politycznych, jak i dominujących form kultury³². A przecież w tym duchu, jako dzieło wolności,

³⁰ Zob. A. Zioliński, *Słowackiego dramaty „Ja”*, [w:] *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 224–238; J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, [w:] *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 350–389; L. Libera, *Zraniona iluzja...*, dz. cyt., s. 7–70.

³¹ J. Skuczyński, *Balladyna, czyli „z chłopą król”...*, dz. cyt., s. 104–105.

³² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975, s. 57–126; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 188–201; A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000, s. 67.

pisana była właśnie *Balladyna*. Oczywiście Słowacki w XIX wieku nie mógł odwołać się wprost do poetyki karnawału rodem z *Gargantui i Pantagruela* Rabelais'go³³. Ale tak jak przetwarzał poetykę Szekspira oraz Ariosta, przekształcał również i poetykę karnawalizującą. Wydaje się, że poszukiwał w karnawałowym odczuciu świata wsparcia dla twórczej wolności³⁴. Widać to w dramacie dzięki wyraźnym echem poetyki karnawalizującej, preferującej tonację niepowagi, która budować miała dystans wobec wyłaniającej się z *Balladyny* dramatycznej wizji świata bez przyszłości. Poeta jakby pozwalał na chwilę uwolnić się od niej, właśnie tak, jak karnawał uwalniał od doświadczenia trywialnej i trudnej codzienności. Humor i żart wnosił do utworu przede wszystkim arcykarnawałowy wątek „z chłopą król”. Skuczyński zwrócił uwagę, że Słowacki podwoił go i przedstawił w wersji Grabca oraz *Balladyny*³⁵. Kontrast zestawień zaś zbudował szczególnie napięcie między żartem, błazenadą a powagą, choć oba wątki zostały dramatycznie zamknięte śmiercią bohaterów, znów znacząco złagodzoną przez wpisanie ich losu w teatralną ramę. Słowacki, grając konwencjonalnym motywem „z chłopą 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”. Skuczyński w cytowanym fragmencie twierdził, że Słowackiego „na obraz z chłopą król nie naprowadził karnawał, lecz polski mit historyczny”. Warto jednak zauważyć, że tropy karnawalizujące poeta rozszerzał poza wątek „z chłopą król”. Oczywiście, postacią najpełniej karnawalizującą uczynił postać Grabca, który z dużym powodzeniem rozsądzał świat powagi „niby tragedii” jeszcze zanim został królem dzwonkowym i wystąpił w błazeńskiej roli „z chłopą król”³⁶. Witalny, kochliwy, żarłoczny, pcha się do kuchni Kirkora, a przede wszystkim do karczmy. Słowacki parodystycznie skontrastował jego trywialny język z sentymentalno-romantycznym Goplany, co skutecznie przełamywało ton powagi i wyzwalało śmiech. Karnawałowy obraz świata na opak wyłania się także z dialogu Grabca z dziećmi i Starcem. Grabca bycie wierzbą stało się powodem do żartów. Poeta żartuje z postaci, ale też bawi się obrazami. Wprowadza przez metamorfozę Grabca w wierzbę – symbol polskiego krajobrazu; wierzba-Grabiec w dosłownym sensie staje się płacząca, bo z jej ułamanej gałązki sączą się krople niby „brylantowe łzy”. Tak rzecz ujrzała zakochana w Grabcu-wierzbie Goplana. Zaś w oku i języku Skierki Grabiec-pol-ska wierzba płacząca jest po prostu pijana, sączy się z niej wódka. Słowacki przez

³³ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, dz. cyt., s. 127–230.

³⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, dz. cyt., s. 243.

³⁵ J. Skuczyński, *Balladyna, czyli „z chłopą król”...*, dz. cyt., s. 105–107.

³⁶ O. Płaszczewska, *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002, s. 92–97.

dynamiczne zestawianie obrazów zderzał wzniosłość z trywialnością, by wywołać śmiech. Sięgał także po inne motywy karnawalizujące, by wzmocnić ton niepowagi. Można odnaleźć eksponowane w kulturze karnawału pewne ślady groteskowego obrazu ciała w kreacji Goplany³⁷. Poeta przedstawił ją w opozycji do wzorów preferowanych w polskiej literaturze (Mickiewicz, *Świtezianka*). Wyzyskał groteskowy realizm, pozwalając nam zobaczyć Goplanę oczyma Grabca, który w przeciwieństwie do Strzelca z Mickiewiczowskiej *Świtezianki* zamiast piękności zobaczył rybią galarete: „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” (s. 32). Zupełnie inny jej wizerunek przedstawił Słowacki okiem Skierki. Z portretem Goplany poeta podejmuje „ariostyczną” grę, czyniąc jej wizerunek przedmiotem poetyckich opisów:

Ach, patrz! Na słońca promyku
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 falach przezroczu
Brylantowe iskry skrzusza.
Ach, czarowna!

(a. I, sc. 2, w. 281–294)

Dzięki językowi Grabca wyraźnie też jest obecne w *Balladynie*, charakterystyczne dla kultury karnawałowej, obniżenie tonu wypowiedzi. Niektóre z nich, jak choćby: „los głupi jak rura”, uzmysławiają proponowaną przez Słowackiego językową rewolucję, która przełamywała patos romantycznego tekstu i języka. W *Balladynie* staje się on orężem w walce z tym, co w polskim świecie święte i nietykalne. Korona Popielów, której „dotykały rączki zbawiciela” i która miała zapewnić szczęście narodowi, w doświadczeniu Grabca „podobna jest do czapki, bo przykrywa uszy” (gra poeta „świętością” zderzoną z trywialnością). Grabiec – „człowiek mięsny” – został przez Słowackiego świadomie zaprojektowany wedle karnawałowych wzorów. Poeta przypisał mu energię, wigor, erotyzm mocno wyeksponowany przez kontrast z „literacką” erotomanią Filona. Warto przypomnieć, że witalność w świecie karnawałowym miała zapewnić postaciom bezpie-

³⁷ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go...*, dz. cyt., s. 422–500.

cześć i pomyślność³⁸. W *Balladynie* dzieje się na opak. Słowacki do pewnego stopnia gra również karnawałową umownością. W karnawałowych przedstawieniach postaci, które umierały na oczach widowni, ożywały i same opuszczały scenę³⁹. U Słowackiego Goplana i Pustelnik łudzą przywróceniem Alinie życia. Ostatecznie poeta karnawalizującą poetykę zawiesza... Martwą Alinę ze sceny wynosi Filon. Słowacki nie zdecydował się na tak ostre przełamanie konwencji dramatycznej, choć przecież manifestacyjnie korzystał z techniki deziluzji.

Oczywiście nie ma w *Balladynie* żywiołowego śmiechu charakterystycznego dla tradycji karnawałowej. Zastąpiły go bardziej subtelne i wyrafinowane formy naigrywania się z ludzi i ze świata. Tę szczególną rolę w przełamywaniu tonu powagi powierzył Słowacki Grabcowi, który miał być postacią kontrastową wobec Kirkora i Filona, wnoszącą do świata przedstawionego odmienny styl: rubaszość, żywiołowość, erotyzm, a także specyficzne poczucie humoru, w ogóle słabo obecne w polskiej sztuce romantycznej. Postać Grabca miała rozsądzać powagę świata dramatu, współuczestnicząc w profanowaniu świętości, obniżaniu wysokiego, wywyższaniu niskiego, zwłaszcza w języku. Słowacki pozwalał Grabcowi na prowokacyjne wypowiadanie najbardziej fantastycznych „prawd”: „Wszystkie dziewczęta, które mają małe nóżki / to mają piękne usta i serca” (s. 37). To jemu także przypisał arcykarnawałową rolę króla-błazna. Wydaje się więc, że poeta przywiązywał jednak wagę do karnawalizujących chwytów. Pozwalały mu one rozszerzać zakres twórczej swobody, wyzwały – w jakiejś mierze – z niewoli kultury powagi. W konsekwencji zaś uatrakcyjniały przez śmiech romantyczne dzieło, naruszając jego „święty” status. Słowacki, łącząc przeciwstawne sobie style, tworzył koncepcję sztuki, która syntetyzowała to, co podniosłe, z tym, co popularne, tym samym kreśląc zarysy nowoczesnego dzieła, wykraczającego estetycznie poza wiek XIX. Odwołując się do współczesnej świadomości, można by powiedzieć, że *Balladyną* karnawalizował literaturę romantyczną⁴⁰. Można by też dodać, że Słowacki, korzystając

³⁸ P. Grochowski, *Śmiech karnawałowy w tradycyjnych inscenizacjach obrzędowych*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, wyd. 2 popr. i uzupeł., Toruń 2011, s. 177.

³⁹ Tamże, s. 173.

⁴⁰ Andrzej Szahaj uważa, że „ponowoczesność to czas karnawalizacji kultury [...]. Odwrót od nowoczesnej kultury powagi przejawia się w ogromnej pluralizacji przekonań, stylów życia i form zachowań. Widoczny jest w opisywanej przez Jeana Baudrillarda «obscenicznej» nadprodukcji komunikatów kulturowych, zmienności mód i wielości konsumowanych powszechnie tekstów [...] inne dziedziny sztuki, które stają się magazynem rekwizytów, zasobem środków, symboli i chwytów artystycznych, z których można dowolnie korzystać, mieszając style i konwencje. Głosząc programowy eklektyzm, odnosząc się ironicznie do swej przeszłości, lekceważąc tradycyjne ambicje modernistyczne do wyrażenia Prawdy [...] Sztuka ta ceni raczej ekspresję emocji i zabawę niż «wierność idei» czy powagę misji do spełnienia” (*Ponowoczesność – czas karnawału*, [w:] *Postmodernizm a filozofia...*, dz. cyt., s. 386–387).

z form karnawalizujących, szukał w śmiechu ratunku przed społeczeństwem i jego oczekiwaniami⁴¹. Uchyłał pola komizmowi, który w kanonie literatury romantycznej był spychany na margines, czego dowodem dramatyczne losy Aleksandra Fredry⁴². Wydaje się jednak, że odwołanie do karnawalizacji nie było tylko sprawą wykorzystania pewnej poetyki, lecz nade wszystko funkcji, jaką poeta przypisywał *Balladynie* wobec odbiorców⁴³. Była tekstem rewolucjonizującym sposób myślenia o mitycznej przeszłości i polskości. Odkrywała kruchość dobra i siłę zła, poddawała w wątpliwość sens bezwzględnej sprawiedliwości, odsłaniała, jak niebezpieczne, wręcz śmiertelne mogą być marzenia, kompromitowała starość (Pustelnik, Wdowa), ale i młodość (Kirkor), w roli *Balladyny* przedrzeźniała patriariat. Słowacki odkrywał więc w jakiejś mierze zużycie idei prawdy i dobra (ale nie piękna!), bo zawodziły pokładane w nich oczekiwania i nadzieje. Pesymistyczną wizję świata wpisywał w karnawalizujące ramy świata na opak, by dystansować siebie i czytelnika wobec wyłaniającego się ze świata *Balladyny* (znów wbrew tradycji, w której sięga się do mitu początku, by odnaleźć ład) chaosu.

Balladyna wskazywała nową, awangardową dla estetycznej rewolucji romantycznej drogę. Poeta przez ironię i śmiech dystansował się od idei, wyobrażeń, przekonań, jak również konwencji estetycznych polskiego romantyzmu, tworząc nową formułę utworu, opartą na pluralizmie estetycznym. Z przemieszenia i zestawień szekspiryzmu, ariostyczności, karnawalizacji uformował dzieło, które w zamierzeniu było swoistą „zabawą z literaturą”⁴⁴ – „balladynowaniem”. Zaś

⁴¹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais* 'go..., dz. cyt., s. 435.

⁴² Zob. J.M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1982.

⁴³ A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, [w:] *Teoria karnawalizacji...*, dz. cyt., s. 88.

⁴⁴ W. Szturc pisał: „zalecałbym odejście od wyblakłego już sloganu: «czyli zabawa w Szekspira», a zastanowienie się nad dramatem przeżycia przez Słowackiego tej tragedii (ma na myśli *Ryszarda II* – wtrącenie moje A.K.), która zapowiada *Hamleta*” (*Juliusz Słowacki, „Balladyna”*, [w:] *Dramat polski...*, dz. cyt., s. 254). Nawet jeśli uznać, że *Balladyna* zrodziła się z empatycznej lektury *Ryszarda II* Szekspira, to jest tak dalece dziełem otwartym, że nie daje się w żaden sposób zamknąć tylko w takich ramach. Sądzę, że użyty przez Wiktora Weintrauba termin „zabawa” znakomicie oddaje intencje Słowackiego, który próbuje przełamywać ton romantycznej powagi w *Balladynie* (zabawa – antyteza powagi). Warto też przypomnieć, że Johan Huizinga przypisywał terminowi zabawa znacznie rozleglejsze pole znaczeniowe niż istnieje ono w języku polskim, a nadto traktował zabawę jako część składową pojęcia kultury. Zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985. K. Jasiewicz, Ł. Olędzki piszą o polu znaczeniowym zabawy w: *Przeszłość w przestrzeni ludycznej*, [w:] *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004, s. 88–92.

W moim zaś przekonaniu termin zabawa wydaje się wyjątkowo adekwatny, zwłaszcza w kontekście współczesnych doświadczeń kulturowych i postmodernistycznej sztuki, w której eklektyzm, zacieranie granic między niskim a wysokim, pastiszowość, parodiowanie, czy szerzej – kampańskość decydują nie tylko o charakterze dzieła, ale i wymuszają od odbiorcy rodzaj zachowań, które można ujmować właśnie w kategoriach zabawy-gry, zabawy-twórczości. Wydaje się, że w XXI wieku

przez połączenie tego, co, zwłaszcza Polakom, wydawało się nie do połączenia: polskiego tematu z zabawą (połączenia, które mogło lub prowadziło do wyzwolenia swoistego „efektu obcości”⁴⁵), zmierzał do obniżenia tonu polskiej literatury. „Zabawa”-twórczość pozwalała bowiem na grę ze stereotypowymi wyobrażeniami i idealistycznymi (baśniowymi) marzeniami odbiorców, poddając je ironicznemu oglądowi. Autorowi dawała zaś rodzaj wolności powiązanej z przyjemnością tkania wielostylowej i złożonej materii dzieła i wymuszającej twórczą aktywność (zabawę-grę) czytelnika. Słowacki, wydając *Balladynę* w 1839 roku, przygotowywał grunt pod dalszą, ostrą polemikę z modelem polskiej kultury romantycznej, której zmierzch zapowiadał w *Beniowskim* i w *Fantazym*. Jak wiadomo, ostatecznie odrzucił ów – z dzisiejszego punktu widzenia – nowoczesny projekt literatury zarysowany w *Balladynie* i w znacznie mniej udanej *Lilli Wenedzie*. Nad wyraz efektownie podjął go jeszcze we fragmencie dramatycznym *Beniowski*, w którym – paradoksalnie – otwierał sobie nową drogę, wiodącą ku doświadczeniu mistycznemu. Słowackiego „karnawalizowanie” polskiej literatury romantycznej musiało być przerwane...

Bibliografia

- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.
- Bizan M., Hertz P., *Glosy do „Balladyny”*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1959.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 189–591.
- Csato E., *Szkice o dramatach Słowackiego: „Maria Stuart” – „Balladyna” – „Beatryx Cenci” – „Fantazy”*, Warszawa 1960.
- Grochowski P., *Śmiech karnawałowy w tradycyjnych inscenizacjach obrzędowych*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, wyd. 2 popr. i uzup., Toruń 2011, s. 157–180.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

należałoby szukać nowych kontekstów dla czytania *Balladyny*, pamiętając, że Słowacki budował w dramacie tak niezwykłą sieć nawiązań politycznych, literackich, estetycznych między innymi w zamiarze prowadzenia gry z czytelnikiem. Może więc warto przyzwyczaić się nie tylko do myśli, że dopuszczalne byłoby rozpoznawanie polskiego dzieła romantycznego w ramach zabawy-gry, ale też, że może być ono zaprogramowane, choćby tylko w niewielkim stopniu, na wywołanie stanu odprężenia związanego – jak sądzi Jolanta Brach-Czaina – ze stanem potencjalności. Rozumieć go można jako szczególne otwarcie, charakterystyczne dla postawy wobec świata, nie pozwalającej przewidzieć, co się stanie. Tak ujęta potencjalność może być traktowana jako przejaw zgody na niejednoznaczność i różnorodność świata (*Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 27).

⁴⁵ Michał Masłowski zwracał uwagę na obecny w *Balladynie* „efekt obcości” w stylu Brechta (*Koncept roli w dramatach Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 70).

- Karnawalizacja. Tendencje ludyce w kulturze współczesnej, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004.
- Kalinowska M., *Antymisteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 1: Od wieku XV do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001, s. 191–205.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie: romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kraśński Z., *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” 1841, nr 21, 22, 23, 24.
- Kubacki W., „Balladyna”, *baśń polityczna*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. i wstępem poprzedził W. Kubacki, Warszawa 1955, s. 7–225.
- Kurska A., *Fragment i całość w dramaturgii Słowackiego*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 85–126.
- Libera L., *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.
- Lawski J., *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, [w:] *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 350–383.
- Maciejewski J., „Balladyna, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”, [w:] *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, „Balladynie”, Epilogu „Pana Tadeusza”*, Poznań 1967, s. 153–199.
- Masłowski M., *Koncept roli w dramatach Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 65–75.
- Maślanka J., *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984.
- Motycka A., *Postmodernizm a kryzys kulturowy*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 319–338.
- Nowicka E., *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 127–152.
- Płaszczewska O., *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002.
- Na schodach Klio. Jedenaście ćwiczeń z myśli o dramacie historycznym*, red. D. Ratajczakowa, I. Kiec, Poznań 1999.
- Rymkiewicz J.M., *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1982.
- Skuczyński J., *Balladyna, czyli „z chłopca król”*, „Ruch Literacki” 1987, z. 2, s. 99–110.
- Słowacki J., *Balladyna*, oprac. M. Inglot, wyd. 5 zmienione, Wrocław 1976, BN I 51.
- Stoff A., *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000, s. 69–100.
- Szahaj A., *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna?*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 381–392.
- Szmydtowa Z., *Ariostyczna droga Słowackiego*, [w:] *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 352–387.
- Szturc W., *Juliusz Słowacki, „Balladyna”*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 1: Od wieku XV do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001, s. 232–254.
- Weintraub W., „Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 45–89.
- Ziemińska K., „Balladyna” jako „kobieca tragedia” Juliusza Słowackiego, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 445–460.
- Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002.

Anna Kurska**The Carnivalization of Romantic Literature in *Balladyna***

(Summary)

The article presents Juliusz Słowacki's attempts to free *Balladyna* from the pathos of the patriotic form. The poet achieves this by exploiting and confronting diverse strategies: Shakespearean and Ariostan irony as well as the carnivalization poetics. Not only do they allow Słowacki to expand his artistic freedom, but the drama also breaks free of the cultural shackles of pathos and solemnity. Moreover, these strategies make the drama more appealing owing to laughter which violates the 'sacred' status of a Romantic work. In *Balladyna*, Słowacki offers a carnivalistic formula of 'play-literature', challenging the stereotypical notions and expectations of the readership and striving to revolutionize native art. By means of irony and laughter, the poet distances himself from the ideas of Polish Romanticism, creating a new model of a literary work that aesthetically goes beyond the 19th century.

Key words: Słowacki, drama, carnivalization, Ariostan irony.