

Wiktor Weintraub

"Balladyna", czyli zabawa w Szekspira

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 45-89

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WIKTOR WEINTRAUB

„BALLADYNA”, CZYLI ZABAWA W SZEKSPIRA

Dramaty Słowackiego ociekają krwią. *Balladyna* należy wśród nich do najkrwawszych. W ciągu pięciu aktów tej baśni scenicznej śmierć kosi niemalże wszystkie postaci wmieszane w akcję. I jest to z reguły okrutna śmierć. Pustelnika — właśnie wtedy, gdy zaświtała mu nadzieja szczęśliwej odmiany losu — spotyka jakby na urągowisko haniebna śmierć przez powieszenie. Rzecznik jego dobrej sprawy, graf Kirkor, umiera zwyciężony w bitwie. Stara Wdowa ginie na torturach. Losy jej to prawdziwa rewia okropności: córka się jej wyrzeka, trzyma ją w zamknięciu, głodzi, a potem wypędza z zamku na burzę, gdzie piorun wyżera jej oczy. Od pioruna ginie i sama *Balladyna*, „skora do zabijaństw” morderczyni swej siostry Aliny, Gralona oraz współnika zbrodni, Fon Kostryna. Postaci fantastycznych uśmiercić nie sposób. Ale zrozpaczona Goplana opuszcza ze złamanym sercem swoje jezioro i skazuje się na wygnanie na północ.

Jeśli nie liczyć zupełnie epizodycznych komparsów, takich jak Kancelerz, Wawel, Paż, żywcem wychodzi z tej krwawej łaźni tylko jeden Filon. Ale i to przecież postać drugorzędna, doskonale bierna, na dobrą sprawę nie tyle aktor, co świadek dramatu.

Dwa morderstwa, Aliny i Gralona, popełnione zostają na scenie, na oczach widzów. Na scenie pada też trupem, przeklinając swą trucicielkę, Kostryn. Jesteśmy świadkami tego, jak piorun dokonywa egzekucji na *Balladynie*. Nie widzimy zasztyletowania Grabca. Ale grozę tego morderstwa wydobywa poeta w nocnej scenie konfrontacji obojga współników zbrodni. Wzmaga nastrój grozy burza, akompaniująca scenom aktu IV: ucicie na zamku Kirkora, a nade wszystko spotkaniem w lesie Pustelnika z Kirkorem i z Wdową. Słyszymy też w dramacie o wymordowaniu dzieci Pustelnika, o wyrafinowanym okrucieństwie samozwańczego Popiela, żywiącego w stawach karpie ciałami niewolników, o srogich karach, jakie zwycięska *Balladyna* wymierza pobitym przeciwnikom. Zdawałoby się — ponura, groźna tragedia.

Ale „tragedię” tę zaopatrzył Słowacki w przedmowę. Ujęta w formę listu dedykacyjnego do Krasińskiego, jest ona komentarzem autorskim, suflującym czytelnikowi, jak się ma odnieść do tego dramatu. Czytamy tam:

Wychodzi na świat *Balladyna* z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidywanych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione [t. 7, s. 7]¹

I potem:

Uśmiechnij się teraz, Irydionie, bo oto [...] powiem ci, że *Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju *Ariosta*, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych. [s. 8]

I raz jeszcze:

na spotkanie twojej czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęczkowe i ariostyczne obłoki [...]. [s. 9]

Zapewne uśmiechu, a nawet głośnego śmiechu w *Balladynie* nie brak. To nade wszystko wątek *Grabca*. Uśmiechamy się też, obserwując perypetie absurdałnej miłości *Goplany*. Z uśmiechem zostali także potraktowani *Skierka* i *Chochlik*. Ale przecież zarówno komika „rumianego chłopca” jak i postaci fantastyczne to tylko dwa kontrastowe rejestry świata dramatu, i to rejestry coraz dyskretniejsze w wyrazie, w miarę jak się rozwija jego krwawa akcja. A tymczasem w liście dedykacyjnym o uśmiechu mówi się jako o postawie mającej towarzyszyć czytelnikowi przy lekturze całego utworu. I jest to uśmiech bardzo jednoznacznie i wyraziście nacechowany — „ariostyczny”. W tej krótkiej przedmowie aż trzykrotnie wymieniono *Ariosta* jako patrona tak *Balladyny* jak i innych pokrewnych sztuk, które przyjdą po niej. A zatem przedmowa zapowiada nam: autor będzie igrał swoim tworzywem dramatycznym, traktując je z dystansu, z ironią, i takiej też postawy oczekuje od swego czytelnika (czy widza).

Kto by zaś przy lekturze dramatu o tym komentarzu poety zapomniał, temu przypomni go, i to natrętnie, jego *Epilog*.

W bogatej literaturze krytycznej o *Balladynie* ów *Epilog* został wyraźnie sponstrowany. Bądź, przykładem *Tretiak* i *Kleiner*, potraktowano go jako jakiś niewczesny wtęret, który psuje tylko jedność dzieła i o którym im mniej się mówi, tym lepiej². Bądź też zastanawiano się nad tym,

¹ Wszystkie cytaty ze Słowackiego według wyd. 3 *Dzieł* pod redakcją J. Krzyżanowskiego (Wrocław 1959).

² J. *Tretiak*, *Juliusz Słowacki*. T. 1. Kraków 1904, s. 92. — J. *Kleiner*, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 2. T. 2. Lwów 1923, s. 18.

w kogo to ze współczesnych sobie historyków Słowacki mierzył, wprowadzając na scenę takiego absurdalnego historiografa³, stawiano więc pytanie, które choć skądinąd nie pozbawione interesu, pozostaje bez znaczenia dla analizy literackiej dramatu. A tymczasem *Epilog* ten jest ważny przez to po prostu, że jest — epilogiem, ostatnim słowem dramatu. I fakt zamknięcia dramatu taką właśnie sceną mówi nam coś o stosunku poety do treści w pięciu aktach tego dramatu zamkniętych.

Epilog jest ostrą drwiną z historyków, którzy i taki fantastyczny galimatias, jaki nam w tym dramacie zaprezentowano, potrafią na swoje kopyto „uładzić”, przeobrazić w banalny świat swoich wyobrażeń, ba, gotowi są nawet wieść namiętne a uczone spory na temat tego, z jakiego to starożytnego plemienia *Balladyna* się wywodziła. Drwina z romantycznych spekulacji prehistorycznych? Z Lelewela? Najprawdopodobniej tak. Ale dla naszej percepcji dramatu ważne jest przede wszystkim to, że wydzwięk jego stanowi właśnie drwina.

W *Epilogu* Słowacki ironicznie komplementuje siebie:

Ten, co w laurach chodzi,
Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,
Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,
Piorun weń nie uderzył. [w. 26—29]

Słowa te są parodystyczną aluzją do dystychu z *Wędrówek Childe Harolda*:

*For the true laurel-wreath which Glory weaves
Is of the tree no bolt of thunder cleaves* [IV, strofa 41]⁴

U Byrona te słowa hołdu odnoszą się do Ariosta.

Passus o laurach włożył Słowacki w usta jednej z postaci dramatu, historyka Wawela. W dramacie samym widzimy go w scenie sądu. To on relacjonuje „cud”, odlot Goplany. I oto w *Epilogu* ta postać dramatyczna prowadzi dialog z publicznością i wspomina autora sztuki. Postać dramatyczna wyłamująca się ze świata fikcji dramatycznej i nawiązująca dialog z publicznością oraz przypominanie czytelnikowi czy widzowi o autorze dramatu to typowe chwytły, mające na celu niszczenie iluzji dramatycznej. Charakterystycznym przykładem jest tu młodzieńcza komedia Tiecka *Kot w butach*. Na scenie toczy się akcja, parodia znanej baśni Perraulta. Akcji tej towarzyszą wrogie komentarze publiczności, niezdolnej do przełknięcia jej fantastyki. Jeden z widzów skarży się, iż

³ Ostatnio i najszczegółowiej J. Maciejewski w *Trzech szkicach romantycznych* (Poznań 1967, s. 172—180).

⁴ Odnotowano to w komentarzu J. Kleinerja do jego wydania *Balladyny* w „Bibliotece Narodowej” (I, 51. Wyd. 2. Kraków 1924, s. 248).

oglądając ją nie może się poddać „rozsądnej iluzji” („*Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen*” (I, 7))⁵. Zniecierpliwiona publiczność zaczyna wreszcie demonstrować przeciwko sztuce. Pojawia się na scenie autor, który próbuje interwencji w obronie swego dzieła. *Kot w butach* to komedia o iluzji scenicznej. Komizm tej dowcipnej sztuki polega na ustawicznej konfrontacji świata fantastyki z reakcją na tę fantastykę filisterskiej publiczności.

Nie wiemy, czy Słowacki komedię Tiecka czytał, ale musiał o niej przynajmniej słyszeć, choćby z *De l'Allemagne* (cz. 1, rozdz. 26) pani de Staël, entuzjazmującej się dramaturgią tego poety. Natomiast wiemy, że bardzo starannie przestudiował sztukę ewokowania baśniowej iluzji — po to, aby ją raz po raz niszczyć — na materiale epickim Ariosta. Świadczyć będzie o tym wirtuozyjne posługiwanie się tą techniką w *Beniowskim. Balladyna*, o czym uprzedza list dedykacyjny i co przypomina *Epilog*, miała być próbą zastosowania takiej techniki w dramacie, potraktowania tworzywa dramatycznego z „ariostycznym uśmiechem”.

Poemat Ariosta jest przetworzeniem średniowiecznych poezji rycerskich cyklu karolińskiego. Stosunek włoskiego poety do tworzywa jest tu skomplikowany. Żywo reaguje on na urok poetycki świata tych tradycyjnych powieści, barwnie czar jego ewokuje, ale równocześnie nie traktuje go na serio, bawi się nim, podkreśla jego absurdalność, raz po raz parodiuje go. Czar *Orlanda szalonego* to swoisty aliaż poetycki nostalgii i drwiny. Dlatego właśnie taki np. Schelling uważał go za poetę — romantycznego:

Także Ariosto ukształtował swój materiał wedle swego widzimisię, domieszawszy do niego sporo refleksji i swawoli. Ponieważ zaś jedna z podstawowych cech charakterystycznych romantyki polega przede wszystkim na splataniu powagi i żartu, musimy ją i u niego stwierdzić; z drugiej strony jego, żeby tak powiedzieć, szelmostwo [„*seine Schalkhaftigkeit, sozusagen*”] luzuje neutralność, niezaangażowanie poety w epice. Zrobił się przez to panem swojego przedmiotu⁶.

Tę samą rolę, jaka w poemacie Ariosta przypadła średniowiecznemu romansowi rycerskiemu, odgrywają w *Balladynie* charakterystyczne motywy fikcji dramatycznej Szekspira. Słowacki gra nimi, ustawicznie prowokuje konfrontację z teatrem Szekspira, łączy je w nieoczekiwane skojarzenia, stara się wydobywać tkwiący w nich potencjał poetycki, a równocześnie raz po raz daje nam do zrozumienia, że tego wszystkiego nie

⁵ L. Tieck, *Werke*. Mit einem Nachwort von R. Alewyn. Hamburg 1967, s. 251.

⁶ F. W. J. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst*. Leipzig 1907, s. 318. Cyt. za: I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960, s. 94.

należy traktować zbyt serio, że to tylko zabawa w Szekspira. Robi to drogą intensyfikacji, wyolbrzymiania, nieraz do granic absurdu, tych rysów, które w recepcji romantycznej uchodziły za szczególnie znamienne dla teatru Szekspira, za esencję „szekspiryzmu”. W niemałej mierze jest *Balladyna* w założeniach autorskich wirtuozerskim popisem opanowania techniki szekspirowskiego dramatu. I jest też próbą przezwyciężenia zależności od teatru Szekspira — poprzez spojrzenie nań z dystansu, z „ariostycznym uśmiechem”.

Żeby się o tym przekonać, trzeba bliżej zanalizować rodzaj nawiązań w *Balladynie* do Szekspira i nade wszystko te typowe w ujęciu romantyków rysy teatru Szekspirowskiego, które Słowacki w dramacie swym tak swoiście potraktował i przez to sparodiował.

Powiązania z teatrem Szekspira biją w oczy przy najpobieżniejszej lekturze *Balladyny*. „Szekspir ją породził w głowie Juliusza” — stwierdził Krasieński pod wrażeniem świeżej lektury dramatu⁷. Współczesny czytelnik gotów jest sformułować to wrażenie dużo brutalniej. Notuje takie opinie Csató: „Utwór poskładany z kilku skradzionych mu [tj. Szekspirowi] motywów”; „cały ten szekspirowski bigos literacki”⁸.

Kilkakrotnie usiłowano zinwentaryzować zapożyczenia z Szekspira w *Balladynie*. Najcenniejszą taką próbą po Janie Zahorskim (1896), Windakiewiczu (1910) i Szyjkowskim (1923) jest artykuł Jeana Bourrilly *La Part de Shakespeare dans „Balladyna”*⁹. Zestawia on zapożyczenia precyzyjnie, nie gubi się w szczegółach, trafnie stwierdza aluzyjny ich charakter. Natomiast próba Bourrilly’ego, bardzo zresztą ogólnikowa, odpowiedzi na pytanie, po co Słowacki nagromadził w dramacie tyle aluzji do teatru Szekspira, wikła się w sprzecznościach¹⁰.

Mówiąc o stosunku *Balladyny* do teatru Szekspira, jesteśmy więc na szlaku dobrze przetartym przez naukę. Jeśli wypada tutaj przebiec go — jak najpobieżniej — raz jeszcze, to dlatego, aby uwydatnić pewien

⁷ Z. Krasieński, *Listy*. T. 1. Lwów 1882, s. 149 (list z 19 X 1839).

⁸ E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego*. Warszawa 1960, s. 75, 78.

⁹ W zbiorze: *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*. Warszawa 1967.

¹⁰ Bourrilly (*op. cit.*) słusznie zauważa, że *Epilog* nie pozwala na odczytanie *Balladyny* jako tragedii: „Le dénouement marque le point où les dissonances du bouffon et du merveilleux délestent le tragique de toutes ses charges; et il souligne la distance à laquelle l’auteur n’a cessé de tenir sa création” (s. 90). A równocześnie twierdzi, że postaci *Balladyny* mają „une dimension, une densité, une présence qui en font alors des personnages shakespeariens par nature” (s. 89), że irracjonalizm *Balladyny* to echo „à cette absurdité universelle qui éclate dans le tragique Learien” (s. 90), a w zakończeniu czytamy, że *Balladyna* uzasadnia życzenie poety z listu do matki: „O, gdyby stanęła kiedy przy królu Learze”, i nazywa ją „tragedią” (s. 91). A zatem jeszcze jedna tragedia szekspirowska.

aspekt tego stosunku, który ma, jak się zdaje, podstawowe znaczenie dla właściwego odczytania dramatu.

Wiadomo, Słowacki nawiązywał w *Balladynie* nade wszystko do *Makbeta*, *Króla Leara* i *Snu nocy letniej*. Nawiązywał więc do trzech z spośród najpopularniejszych, najwyżej cenionych dramatów Szekspira. W każdym zaś z nich — do kulminacyjnych i wyposażonych w szczególnie silny ładunek poetycki scen i sytuacji, takich, które nie tylko w naszej świadomości od razu kojarzą się z teatrem Szekspira, ale i potocznie uchodzą za szczytowe osiągnięcia tego teatru. Tak więc scena uczy z IV aktu *Balladyny* ma swój odpowiednik w scenie 4 aktu III *Makbeta*. W obydwu tych scenach zbiorowych obserwujemy grę kontrastu między sztuczną wesołością gospodarzy a pełną grozy atmosferą. Makbetowi pojawia się duch Banka, nie widziany przez nikogo spomiędzy współbiesiadników, *Balladynie* — na tych samych prawach — duch Aliny z dzbankiem malin. I tu, i tam jest mimo woli wywołany przez gospodarza-zbrodniarza: duch Banka pojawia się Makbetowi w momencie, kiedy wyraża on żal, że Banka nie ma wśród biesiadników; *Balladynie*, kiedy, chcąc uczynić zadość życzeniu Grabca, woła: „Malin! dajcie malin!” (IV, w. 259). I tu, i tam zbrodniarz reaguje gwałtownie, a ta reakcja jego kładzie kres uczie. I tu, i tam goście proszeni są o opuszczenie sali przez współnika zbrodniarza, który nie stracił panowania nad swoimi nerwami. Przy wszystkich więc różnicach, o których niżej, analogiczna aura emocjonalna tych dwóch scen jest tak wyraźna, a wspólne elementy strukturalne tak liczne, że jeśli tylko czytelnik dysponuje pewnym minimum kultury literackiej, analogie narzucają się jego świadomości.

Podobnie swoistą repliką pierwszych dwóch scen aktu II *Makbeta* jest ostatnia scena aktu IV *Balladyny*. Porównanie narzuca już uwadze czytelnika identyczność sytuacji: *Balladyna* zabija nocą śpiącego w jej zamku Grabca, żeby zdobyć po nim koronę, tak jak Makbet morduje swego śpiącego królewskiego gościa, aby po nim na tron wstąpić. W obu wypadkach morderstwo odbywa się poza sceną. W obu rzecz dzieje się nocą między dwojgiem współników zbrodni. Tak w angielskim jak i w polskim dramacie zbrodniczy plan wykonany zostaje nie od razu. I tu, i tam część jego bierze na siebie drugi, twardszej natury współnik zbrodni. Znowu więc — sceny — o uderzających analogiach i w nastroju, i w licznych elementach treści. Te zbieżności sytuacyjne podkreślają oczywiste analogie między tytułową bohaterką dramatu Słowackiego a *Lady Makbet*. Obie są kobietami o diabolicznej ambicji i obie poprzez zbrodnie dążą do władzy królewskiej.

Wyraźne i równie nieuniknione są też konfrontacje z *Królem Learem*. Pierwsza taka konfrontacja to scena swatów Kirkora (I, 3). Kiedy

Kirkor pyta się córek Wdowy, czy go kochają, Alina, tak jak Kordelia, odpowiada króciutko i powściągliwie. Mówi, że Kirkor będzie dzielił w jej sercu miłość z matką i siostrą, tak jak Kordelia oświadcza ojcu, że połowa jej serca będzie należeć do tego, kto weźmie ją za żonę. Balladyna zaś, tak właśnie jak Regan i Goneril, piętrzy hiperbolę na hiperboli dla wyrażenia siły swej rzekomej miłości.

Najwyraźniej jednak przywodzi na myśl *Króla Leara* scena spotkania Wdowy z Pustelnikiem (IV, 2). Ten sam tu, co w sławnych scenach tragedii Szekspira, akompaniament szalejącej burzy. I tak samo jak w *Królu Learze* wypełniają scenę głośne lamentacje Wdowy. I Wdowa, i Lear opanowani są obsesją swojej krzywdy. Lear wpada w obłąd, Wdowa jest na skraju obłądu. Kiedy Pustelnik zwraca się do niej słowami: „Skąd, moja matko?”, reaguje tak, jakby stała przed nią Balladyna:

Matko? O! na Boga,
Tak nie nazywaj, córko niegodziwa!
Matka? psia matka! [IV, w. 346—348]

I znowu stwierdzić trzeba, że wyznaczniki są na tyle charakterystyczne, a zespół ich na tyle bogaty, aby scena prowokowała konfrontację.

Drugie skrzydło szekspiiryzmu dramatu to wątek Goplany i Grabca. Jego piętno szekspirowskie jest nie mniej wyraźne, jeśli nie jeszcze wyraźniejsze niż w wątkach tragicznych. Słowacki dał tu swoją wersję jednego z najcharakterystyczniejszych i najgłośniejszych twórców komicznej muzy Szekspira: eteryczna królowa elfów zakochana w rubasznym prostaku. Paralelizm tym wyraźniejszy, że obejmuje nie tylko oboje protagonistów, ale i postaci poboczne: Chochlik jest repliką Pucka, Skierka — pozostałych elfów. Na wzór szekspirowski elfy te są zindywidualizowane. Tak jak i Puck, Chochlik jest psotnikiem i potrosze złośliwcem. Szekspirowski Spodek zostaje zamieniony w potwora z ośłą głową, po czym ta sama siła magiczna przywraca mu dawną ludzką postać. Fantazja Słowackiego kazała poddać Grabca metamorfozie dużo radykalniejszej, ale równie odwracalnej.

Szekspirowskie elfy mają władzę magicznego oddziaływania na losy ludzkie, ale w dysponowaniu tą władzą bynajmniej nie są nieomyłne. Przeciwnie, bywają roztargnione, popełniają błędy wywołujące komplikacje w losach ludzkich, a potem muszą błędy te naprawiać. Tę ich omyłność Słowacki wyzyskał dramatycznie zupełnie inaczej niż Szekspir, rozbudował ją w swoiście konsekwentną zasadę, ale pomysł takiej omyłności, będącej motorem zaskakujących perypetii akcji, przejął ze *Snu nocy letniej*. Wzorem też Szekspira kazał postaciom fantastycznym mówić krótszym wierszem.

Dopatrywano się w *Balladynie* zależności i od innych dramatów Szekspira, *Burzy* oraz *Jak wam się podoba*¹¹. Niektóre z nich są tak ogólnikowe, że mogą być przypadkowe. A co najważniejsza, żadna z tych zbieżności nie ewokuje jakiegś charakterystycznej sytuacji czy postaci szekspirowskiej, nie stwarza szekspirowskiego podtekstu. Nie ma więc potrzeby wchodzenia w nie tutaj. Natomiast wyraźnie aluzyjny charakter nosi okrzyk *Balladyny* w końcowej, nocnej scenie aktu IV: „Świecy! — mój cały zamek za błysk świecy!” (w. 498), nawiązujący do słynnego rozpaczliwego okrzyku Ryszarda III.

Mamy więc w *Balladynie* do czynienia ze swoistym przeplotem charakterystycznych postaci, sytuacji, powiedzeń z czterech dramatów Szekspira. Analogie są na tyle wyraziste, że przywodzą na myśl Szekspirowskie pierwowzory. Baśń dramatyczna Słowackiego gra aluzjami do Szekspira i dramaturgia Szekspira stanowi dla sztuki Słowackiego pewną płaszczyznę odniesienia.

Postacie i sytuacje szekspirowskie bardzo wyraźnie sygnalizują istnienie tej płaszczyzny odniesienia. Ale wyznaczają ją także pewne właściwości techniki dramatycznej oraz stosunku dramaturga do świata jego fikcji, które zdaniem krytyki romantycznej były szczególnie znamienne dla teatru Szekspira.

Bodaj że żadnego innego pisarza nazwisko nie pojawia się tak często i w poezji, i w prozie Słowackiego — jak właśnie Szekspira. Ale hołdy składane Szekspirowi w *Kordianie* i w *Liście do Aleksandra H.* niewielką nam tu będą pomocą. Niewielką, bo rządzi nimi poetyka poetyckiego hołdu. Są one wymownym wyrazem entuzjazmu Słowackiego dla potęgi wyobraźni autora *Króla Leara* i monumentalności jego kreacji artystycznych, ale nie zniżają się do dyskusji zagadnień techniki dramatycznej. W artykule znów *Krytyka krytyki i literatury* dosłuchać się można wprawdzie polemiki z bardzo surowymi dla Szekspira listami Krasińskiego do Słowackiego, ale cały ten żart krytyczny jest nade wszystko rozprawą z krytykami *Beniowskiego* i „biedny Szekspir”, który został Słowianinem, jest tu maską samego Słowackiego.

Z rozproszonych wypowiedzi można wydedukować tylko drobny, marginalnego znaczenia szczegół. W *Beniowskim* podżartowywał sobie Słowacki z bogatego żniwa trupów *Balladyny*:

że się *Balladyna* krwawi,
Ze w całej sztuce tylko nie zabity
Sufler [...] [t. 3; I, w. 754—756]

Żart ten jest autoreminiscencją. Przejęty został z zarzuconego fran-

¹¹ Zob. S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*. Kraków 1910, s. 193, 196—197. — Bourrilly, *op. cit.*, s. 84—85.

cuskiego romansu *Le Roi de Ladawa*. Tylko że tam taka obfitość trupów uznana została za rys charakterystyczny teatru Szekspira:

Mon roman finit comme une pièce de Shakespeare, les acteurs meurent, le souffleur, il ne peut pas se tuer ni être tué, car il ne sort pas de sa coquille. [t. 11, s. 13]

Niedaleko by nas takie szczegóły zaprowadziły.

Dziełem krytycznym, miarodajnym dla romantycznej recepcji Szekspira są nade wszystko Augusta Wilhelma Schlegla *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Książka ta rozrosła się z wykładów, wygłoszonych w r. 1808 dla eleganckiej wiedeńskiej publiczności. Wykładowca szczyił się, iż miał wśród swoich słuchaczy „osiemnaście księżniczek oraz wiele pięknych i inteligentnych pań”¹². Takie audytorium narzucało lekkie i przystępne ujęcie tematu, o które będą mieli do autora pretensje poniektórzy z recenzentów. Napisane z wigorem, imponujące szerokością horyzontów, były *Wykłady* magistralną próbą nowego ujęcia dziejów teatru europejskiego z pozycji bojowo romantycznych. Szekspir zajmuje tu aż sześć rozdziałów-„wykładów” (które nie pokrywały się z oryginalnymi wykładami). Schlegel pisze o nim z autorytetem krytyka szczególnie intymnie żytego z tekstem. Był przecież świetnym tłumaczem siedemnastu dramatów Szekspirowskich.

Wykłady zdobyły sobie olbrzymią poczytność. Oryginał ich wyszedł po raz pierwszy drukiem w trzech tomach w latach 1809—1811. W roku 1813 ukazał się przekład francuski, nieco zmieniony, bo ze złagodnymi atakami na francuski teatr klasycystyczny. I temu to przekładowi zawdzięcza autor nade wszystko, że nazwisko jego szybko spopularyzowało się w całej kulturalnej Europie¹³. Na francuskiej też wersji oparł się przekład włoski z roku 1817. Wcześniej jeszcze, bo w r. 1815, opublikowane zostało pierwsze tłumaczenie angielskie. Przedrukowano je aż w czterech korsarskich wydaniach amerykańskich. Oryginał niemiecki doczekał się dwóch takich korsarskich edycji, jednej wiedeńskiej i drugiej, tłoczzonej w Uppsali.

Dziełu Schlegla przyszło odegrać wielką rolę we francuskiej batalii romantycznej. Do tego stopnia stało się tam biblią romantycznej krytyki, że klasyków i romantyków zaczęto nazywać „*hommes selon Boileau et selon Schlegel*”¹⁴. Sporo — choć nie tak wiele, jak to się zazwyczaj przypuszcza — zawdzięcza *Wykładowi* Schlegla manifest francuskiego

¹² J. Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*. Augsburg 1929, s. 21.

¹³ Zob. Ch. Negavajara, *August Wilhelm Schlegel in Frankreich*. Tübingen 1966.

¹⁴ Körner, *op. cit.*, s. 69.

romantyzmu, Victora Hugo przedmowa do *Cromwella*¹⁵. Pełnymi garściami czerpał z nich Coleridge. Szedł on w tym zapożyczaniu się bardzo daleko. Stwierdzono np., że rzekomy odczyt Coleridge'a o teatrze greckim był po prostu przekładem z książki Schlegla¹⁶. Książka ta cieszyła się też dużą popularnością w Rosji. Zdaniem znakomitego krytyka romantycznego, Szewyriowa, *Wykłady* Schlegla odegrały w Rosji tę samą rolę w wyzwalaniu opinii spod gallickiej tyranii, co w Niemczech Lessing¹⁷.

Nic zatem dziwnego, że książkę tę gorliwie czytywano i w Polsce. W roku 1830 Erazm Komarnicki, tłumacz francuskiej rozprawy Schlegla *Porównanie „Fedry” Rasyna z „Fedrą” Eurypidesa*, rozpiisał w dziennikach subskrypcję na przekład *Kursu literatury dramatycznej*. Wybuch powstania 1830—1831 r. udaremnił ten zamiar. Tylko wstępne uwagi dzieła doczekały się druku w czterech numerach „Gazety Polskiej” z maja i czerwca 1830 (nr 135, 139, 152, 153). W cztery lata później wileńskie „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” przyniosły przekład pierwszej „lekcji” *Wykładów*. W poprzedzających tekst uwagach, pióra najprawdopodobniej nie podpisanego tłumacza, czytamy o obu braciach:

Revolucja przez tych w swoim rodzaju Dioskurów w świecie literackim sprawiona, głęboki ślad zostawując po sobie, przyczyniła też nieco zamętu w literaturze, co wszelako przypisać należy raczej naśladowcom (schlegelianie), nie zaś samym naczelnikom nowej szkoły, którym odmówić nie można głębokich widoków, zupełności w wielostronnych wiadomościach i przyzwoitej formy wystawienia. Szczególniej proza Augusta Wilhelma zaleca się jasnością i nadobną łatwością, Fryderyka głębokością. [...] August Wilhelm Schlegel stał się w prawdziwym znaczeniu pośrednikiem między niemiecką a innych narodów literaturą¹⁸.

Nietrudno o echa lektury dzieła Schlegla w polskiej krytyce romantycznej. Jak stwierdza badacz dziejów recepcji Szekspira —

Dla rozwoju polskiej teorii mają [...] wywody Schlegla znaczenie przełomowe: one paraliżują ostatecznie wpływy Wolterowskie i — posiłkując się pomocą pokrewnych sobie sądów — torują w Polsce drogę romantycznej dramaturgii¹⁹.

¹⁵ Zob. Nagavajara, *op. cit.*, s. 299—310.

¹⁶ R. Wellek, *A History of Modern Criticism*. T. 2. New Haven 1955, s. 153.

¹⁷ Körner, *op. cit.*, s. 74.

¹⁸ „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” 1834, cz. 2, s. 11—12. — Tekst ten, jak i wiadomości bibliograficzne o polskich przekładach fragmentów *Wykładów* zawdzięczam uprzejmości doc. Zofii Stefanowskiej. Pokrótce odnotował je Körner (*op. cit.*, s. 103).

¹⁹ M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*. Kraków 1923, s. 104.

Powołuje się na Schlegla Franciszek Wężyk w rozprawie *O poezji dramatycznej*. Zależny jest odeń Ludwik Osiński w swym *Wykładzie literatury porównawczej*. Zdaniem Brodzińskiego, Schlegel najlepiej „zglebił” Szekspira. Charakterystyka Szekspira w Brodzińskiego *Kilku uwagach o tragedii francuskiej* to parafraza jednego z wykładów Schlegla. Zapożycza się u Schlegla Korzeniowski w swoim *Kursie poezji*. Bierze go za przewodnika przy omawianiu Szekspira Michał Grabowski w *Myślach o literaturze polskiej*²⁰. Znaną jest rzecz, jak bardzo zadłużył się u obu braci Schleglów Mochnacki. W jednym z jego artykułów Szekspir to po prostu „ten traiczny Tytan Wilhelma Szlegla”²¹.

Mickiewicz już w r. 1818 uważał, że „*Historia i teoria dramatyki Szlegla*” należy do książek, które „pod ręką znajdować się powinny”²² piszącego o dramacie. Fantazyjne spolszczenie tytułu nasuwa podejrzenie, że dziewiętnastoletni filomata znał wtedy dzieło Schlegla tylko ze słychu. Z czasem musiał się z nim zaznajomić. Będzie się na nie przecież powoływał w przedmowie do pierwszego tomu swoich *Poezji*. A z Petersburga napisze do Odyńca: „odczytaj Szlegela o Szekspirze trochę przesadzone i Tiecka głębokie zdanie”²³. Wojażując zaś po Niemczech, będzie pielgrzymował nie tylko do Weimaru, ale i do Bonn dla zobaczenia się ze sławnym krytykiem. Wizyta, jeśli wierzyć relacji wiernego Achatesa poety, przyniosła rozczarowanie: znakomity krytyk niemiecki odsłonił się przed swoimi gośćmi nade wszystko jako człowiek dziecinnie próżny. Ale warto też przypomnieć z owej relacji, z jakim to nabożeństwem obaj polscy poeci wstępowali w progi domu Schlegla:

Przebrawszy się co prędzej w hotelu, poszliśmy do Augusta Wilhelma Szlegla. Dziwne to jest jakieś uczucie mieć za chwilę obaczyć człowieka, o którym się tyle słyszało, tyle razy ze czcią myślało. Jest w tym razem i jakaś radość, i jakaś obawa, zdaje się, że masz spojrzeć na cudowny obraz. Sława w tym razie działa tak jak piękność: pociąga i hamuje zarazem. Czujesz jak gdyby boskość w człowieczeństwie, tak jak się ją czuje w naturze przy pięknych lub wielkich widokach. Adam idąc rekapitulował głośno jego dzieła i zasługi w literaturze²⁴.

Nawet jeśliby przyjąć tu pewien retusz emocjonalny — szło przecież Odyńcowi o jak najefektowniejsze skonstrastowanie glorii pisarza

²⁰ *Ibidem*, s. 104—109, 114, 121, 122, 126, 134.

²¹ M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Wydał i przedmową poprzedził A. Śliwiński. Lwów 1910, s. 354.

²² A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 5. Warszawa 1950, s. 133.

²³ *Ibidem*, s. 193; t. 14, s. 351 (list z 28 IV 1828). — Mickiewicz interesował się też i innymi pracami Schlegla (zob. *ibidem*, t. 5, s. 222—223; t. 10, s. 192).

²⁴ A. E. Odyniec, *Listy z podróży*. T. 1. Opracował M. Toporowski. Warszawa 1961, s. 225.

i małości człowieka — wymowne to świadectwo nie tylko poczytności, ale i kultu Augusta Wilhelma Schlegla w Polsce romantycznej.

Rozczytywał się też w *Wykładach* Krasiński. Wyraźne echa lektury pierwszego z nich znaleziono w jego listach do Gaszyńskiego²⁵.

Interesował się *Wykładami* Garczyński²⁶.

Dla Słowackiego nazwisko Schlegla stało się nieledwie imieniem politym. Pisał o Rosji w Beniowskim:

Car jest współnik
Poetów, jest Minosem, Estetyką,
Szleglem; [...] [VII, w. 329—331]

Nie zachowały się żadne wypowiedzi Słowackiego na temat *Wykładów* Schlegla. Ale trudno przypuścić, aby akurat on, poeta tak wszechstronnie czytany w literaturze i tak żarliwie wielbiący Szekspira, nie sięgnął po książkę, która była wówczas w ręku każdego, kto poważnie interesował się literaturą. A zresztą, nawet gdyby przyjąć mało prawdopodobną ewentualność, że *Wykładów* nie czytał, musiał być obznajmiony z ich ujęciem Szekspira. Weszło ono bowiem w krwiobieg krytyki romantycznej.

Jakież to rysy dramaturgii Szekspira uważał Schlegel za szczególnie dla niej znamienne?

Operował on ostrym przeciwstawieniem francuskiego teatru klasycyzującego z jednej, a angielskiego elżbietńskiego oraz hiszpańskiego epoki Siglo d'Oro — z drugiej strony. Tak hiszpański jak i angielski dramat jest dlań, w przeciwieństwie do francuskiego, z natury swej romantyczny. I jeden, i drugi łączy „duch romantycznej poezji”²⁷. Decyduje zaś o tej romantyczności zatarcie charakterystycznego dla poetyki klasycystycznej podziału rodzajowego na komedię i tragedię.

Antyczna sztuka i poezja ostro rozgraniczają to, co różnorodne, romantyczna upodobała sobie w nierozzerwalnych aliazach; wszystkie sprzeczności, naturę i sztukę, poezję i prozę, serio i żart, wspomnienie i przecucie, to, co duchowe, i to, co zmysłowe, to, co ziemskie, i to, co boskie, życie i śmierć stapia ona jak najgruntowniej²⁸.

²⁵ Zob. H. Życzynski, *Estetyka Zygmunta Krasińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1920, s. 74—75.

²⁶ Zob. list S. Garczyńskiego z 1 II 1833 do K. Falkensteina. „Archiwum Literackie” t. 11 (1967), s. 308.

²⁷ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Cz. 2. W: *Kritische Schriften und Briefe*. T. 6. Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz 1967, s. 111: „Was sie miteinander gemein haben, ist der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen”.

²⁸ *Ibidem*, s. 111—112.

Starożytna tragedia — wywodzi nasz krytyk — była surowo selektywna w doborze materiału. Dramat romantyczny nie oddziela tego, co poważne, od innych ingrediencji życia. Metoda taka na pozór tylko zdaje się być odbiciem przypadkowości życia, a w rzeczy samej „zaspokaja nieuświadomione potrzeby fantazji”, pogrąża nas w kontemplacji „nie dającego się wyrazić znaczenia” („*die unaussprächliche Bedeutung*”) ²⁹ tego świata fikcji dramatycznej, który poeta przez odpowiedni rozkład akcentów, grę perspektyw umie zrobić harmonijnym, obdarzyć duszą.

Jak widzimy, wzgląd na prawdę życiową odgrywa tylko marginalną rolę w Schleglowskiej motywacji wprowadzenia elementów komicznych do tragedii. *Wykłady* nie były pisane z pozycji poetyki realizmu. Ale obok uroku swobodnej gry fantazji czy nawet ponad niego Schlegel wysunął jeszcze inny wzgląd artystyczny. Oto komiczne sceny i postaci są też narzędziem ironii autorskiej.

W ironii dopatrując się postawy charakterystycznej dla poety romantycznego i dla Szekspira, jego wielkiego wzorca, A. W. Schlegel szedł w tropy swego znakomitego brata, Friedricha ³⁰.

Friedrich Schlegel widział w ironii „metafizyczną bufonerię”. Uważał, że metafizyczne perspektywy otwiera ciągła gra tworzenia i niszczenia iluzji. A równocześnie znajdował w ironii przejaw suwerennej wolności autora wobec świata jego fikcji. Stwarza ona dystans między twórcą a jego tworem. W pismach Friedricha Schlegla ironia z figury retorycznej awansowała do godności jednego z kluczowych pojęć estetyki.

August Wilhelm Schlegel klucz ten przejął z rąk brata. Zarzucano mu, że w *Wykładach* pojęcie ironii spłycił i zacieśnił, że w jego ujęciu zaciera się granica między postawą ironiczną autora a elementami komicznymi dzieła ³¹. Nie są te zarzuty bezpodstawne. Dla nas ważne jest co innego. Oto *Wykłady* z naciskiem podnosiły, że postawa ironiczna jest szczególnie znamienna dla Szekspira, kazały widzieć w nim dramaturga ironistę. W ujęciu A. W. Schlegla — stwarzając dystans między sobą a światem swojej fikcji, odsłaniając „odwrotną stronę medalu”,

²⁹ *Ibidem*, s. 113.

³⁰ Podstawową pracą o ironii romantycznej w niemieckiej estetyce i literaturze jest książka Strohschneider-Kohrs *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Zwięzłą dyskusję znaleźć można w artykule B. Allemana *Ironie in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (wyd. 2. T. 1. Berlin 1958, s.v.) oraz u Welleka (*op. cit.*, s. 14—17, 298—300). Najlepsza znana mi dyskusja różnych znaczeń słowa „ironia” — w książce G. G. Sedgewicka *Of Irony: Especially in Drama* (wyd. 2. Toronto 1948, s. 3—27).

³¹ Zob. Strohschneider-Kohrs, *op. cit.*, s. 112—124.

Szekspir „wchodzi w tajne porozumienie z wybranym kręgiem najwnikliwszych spośród swoich czytelników czy widzów”³². Poeta daje w ten sposób do zrozumienia, że panuje nad swoją fikcją, że mógłby ją „bezlitośnie unicestwić” („*unverbittlich vernichten*”). W dramatach Szekspira — twierdził Schlegel — niejednokrotnie elementy komiczne służą parodii treści serio³³.

Zdawałoby się, że tak pojęta ironia dramaturga musi kolidować z tragizmem. A. W. Schlegel twierdził, że Szekspir uniknął tej kolizji. U Szekspira — pisał — „Tam gdzie przychodzi do głosu rzetelny tragizm, wszelka ironia milknie”³⁴. W budowie sztuki wyraża się to w ten sposób, że „gdy zbliża się katastrofa, gdy napięcie wzrasta i umysły nie są już podatne na rozpraszającą uwagę rozrywkę [„*für zerstreuende Unterhaltung*”], powstrzymywał się od wszelkich komicznych domieszek”³⁵. Takie to właśnie wypowiedzi ściągnęły na *Wykłady* zarzuty, iż redukuje one wyraz artystyczny postawy ironicznej poety do komicznych wtrętów.

Wszystkie przytoczone tutaj uwagi na temat ironii w dramacie sformułował krytyk niemiecki *ex re* Szekspira. Na wpół uświadomionej ironii dopatrywał się i u Gozziego, w jego przemieszaniu fantastyki z rubasznym humorem komedii *dell'arte*. Ale ironistami *par excellence* byli dla niego „romantyczni” dramaturdzy, Szekspir i Calderon³⁶. Nade wszystko uważał za takiego dramaturga — Szekspira.

W wywodach autora *Wykładów*, nawet tam, gdzie intencja polemiczna nie dochodzi bezpośrednio do głosu, wyczuwa się często polemiczny podtekst. A. W. Schlegel, namiętny entuzjasta Szekspira, przeciwstawiał dawnemu wyobrażeniu o poecie jako geniuszu spontanicznym, ale nieokrzesanym, pozbawionym kultury literackiej — obraz artysty suwerennie panującego nad swoim tworzywem. To, co krytyk o guście klasycyzującym uważał za zgrzyty, dysonans, brak smaku, stało się w jego ujęciu postawą ironisty, świadomym zabiegiem, mającym swoje uzasadnienie artystyczne. Zabieg to jednak subtelny, dostępny tylko wrażliwości „wybranego kręgu najwnikliwszych”. W ten sposób zarzut prostactwa kulturalnego przerzucał z Szekspira na jego krytyków.

Entuzjazm Schlegla dla Szekspira nie miał granic i trudno odmówić słuszności oskarżeniu, że nieraz daje się on ponosić „romantycznemu

³² Schlegel, *Vorlesungen [...]*, s. 137.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 248.

kultowi barda” („*Romantic bardolatry*”)³⁷. Ale wynosząc wysoko ponad wszystkich dramaturgów świata³⁸, nawoływał równocześnie do naśladowania go. W jednym z ostatnich wykładów (nr 34), charakteryzując rolę Garricka w ugruntowaniu kultu Szekspira w XVIII-wiecznej Anglii, z zalem stwierdzał, iż literacko kult ten okazał się zupełnie jałowy, nie zaważył na rozwoju angielskiej poezji dramatycznej. Źródła owej bezpłodności kultu doszukiwał się w przekonaniu, iż Szekspir to jakiś jedyny w swoim rodzaju geniusz, który wszystko zawdzięcza naturze, a nie sztuce, którego osiągnięcia są bezprzykładne i niepowtarzalne. Gdyby Szekspira bardziej badano — ciągnął nasz krytyk — „z artystycznego punktu widzenia” („*aus dem künstlerischen Gesichtspunkte*”), zrozumiano by mechanizm artystyczny jego sztuki i starano by się mechanizm ten przyswoić sobie³⁹. Wykład zamykał się życzeniem, aby „romantyczny dramat i wielki historyczny spektakl, te dwa naprawdę rodzime rodzaje”, znowu ożyły i aby Szekspir znalazł nareszcie „godnych następców”⁴⁰.

Cała ta tyrada jest szczególnie znamienna. Łatwo, bardzo łatwo byłoby wykazać sprzeczności między nią a uprzednimi wywodami krytyka. Przecież dwa wykłady wcześniej twierdził on, że Szekspir niemal nic nie zawdzięczał swoim poprzednikom i że, mimo iż wywarł wielki wpływ na swoich następców, żaden z nich nie potrafił wydrzeć mu jego tajemnicy⁴¹, a więc sam traktował Szekspira jako jakiegoś jedyne w swoim rodzaju geniusza, którego sztuki nikt naśladować nie zdoła.

Ale bo też *Wykłady* Schlegla były manifestem romantyzmu co najmniej w takiej mierze, w jakiej były historią dramatu⁴². Romantycy nie uznawali poetyki normatywnej i dlatego poetyce romantycznej przyszło paradować w masce studiów historycznych. Tak było z *Geniuszem chrześcijaństwa* Chateaubrianda i z książką *O Niemczech* pani de Staël we Francji, a u nas z traktatem Mochnackiego *O literaturze polskiej dziewiętnastego wieku*. Tak przedstawiała się też rzecz z *Wykładami* Schlegla. I jeżeli spojrzymy na nie z tego punktu widzenia, sprzeczności

³⁷ Zob. Weltek, *op. cit.*, t. 2, s. 65.

³⁸ „Nie bez kozery krytyk romantycznej prawicy A. W. Schlegel nad Szekspira przenosił Calderona” — pisze W. Kubacki w swoim studium, ogłoszonym jako wstęp do wydania *Balladyny* (Warszawa 1955, s. 178). Chciałoby się wiedzieć, gdzie to Schlegel dał wyraz takim poglądom. Na pewno nie w *Wykładach*.

³⁹ Schlegel, *Vorlesungen [...]*, s. 250.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 251: „*Möchten dort das romantische Drama und das grosse historische Schauspiel, diese wahrhaft einheimischen Gattungen, bald wieder belebt werden und Shakespeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutschland schon einige aufzuwiesen hat*”.

⁴¹ *Ibidem*, s. 210.

⁴² Zob. Körner, *op. cit.*, s. 43—46.

się zacierają. Szekspir był najmocniejszym atutem, jakim krytyk dysponował w swej walce z poetyką klasycyzmu. I dlatego wynosił go pod niebiosa. A równocześnie A. W. Schlegel, herold romantyzmu, stawiał Szekspira jako przykład do naśladownictwa, wzór romantycznej dramaturgii. I dlatego wzywał poetów dramatycznych, aby mocowali się z tajemnicami sztuki Szekspira i szli w jego ślady.

Romantycy francuscy nie dyskutowali ironicznych perspektyw sprzężenia komizmu z tragiczną grozą. Ale i oni w takim właśnie sprzężeniu widzieli ważną lekcję, jaką Szekspir miał do dania współczesnemu teatrowi. Zamaszysta przedmowa do *Cromwella* Hugo wielbiła Szekspira za skrzyżowanie „groteski ze wzniosłością, okropności z błazenadą, tragedii z komedią”. Szekspir był dla Hugo „szczytem poetyckim nowożytności”. Hugo uważał, że taką właśnie drogą operowania ostrymi kontrastami pójdzie dramat współczesny⁴³.

Podobnie i Vigny w przedmowie do swej wersji *Otella* rzucał pod adresem teatru francuskiego pytanie:

Czy scena francuska stanie otworem, czy nie, dla nowożytnej tragedii, przynoszącej [...] w wykonaniu styl kolokwialny, komiczny, tragiczny, a czasem i epicki?⁴⁴

Możemy teraz wrócić do *Balladyny*. Jeśli tajemnica „romantyczności” Szekspira tkwi w takim właśnie ironicznym stopie heterogenicznych elementów, to osiągnie się efekt arcyromantycznego teatru, przemieszawszy na równych prawach wątki krwawych, groźnych tragedii z wątkiem skrzęcej się beztroskim, głośnym śmiechem komedii. I efekt tego stopu kontrastów jeszcze ulegnie zwielokrotnieniu, jeśli źródłem komizmu będzie starcie się przeciwieństw dwóch światów, eteryczno-fantastycznego i przyziemnego. Wziąć dwa bieguny sztuki dramatycznej Szekspira, gwałtem nagiąć je ku sobie, tak aby ich szekspirowskie pochodzenie nie pozostawiało wątpliwości widzowi, a równocześnie stworzyć z nich zaskakująco nową całość, to oznaczało prześcignąć Szekspira w szekspiryzmie, wycisnąć z niego sam ekstrakt „romantyczności”, zintensyfikować to, co romantycy uważali za *faculté maîtresse* Szekspira. Powstawał w ten sposób dramat hołdowniczy poprzez ciągle odwoływanie się do pierwowzorów, a równocześnie ironiczny, „ariostyczny” poprzez prestidigitatorskie igranie motywami tych pierwowzorów, poprzez pokazywanie ich w najbardziej nieoczekiwanych zestawieniach.

Aliaż wątku tragicznego i baśniowo-komicznego wymagał szeregu zabiegów adaptacyjnych, które by umożliwiły ich współzycie w jednym i tym samym dziele. Słowacki oba te wątki takim właśnie zabie-

⁴³ V. Hugo, *Théâtre. Les trois premiers actes de „Cromwell”*. Paris 1858, s. 18. Zob. też s. 15, 20, 45—46.

⁴⁴ A. de Vigny, *Oeuvres complètes*. Paris 1950. T. 1, s. 332.

gom poddał. I wbrew pozorom koszty adaptacji przyszło płacić przede wszystkim wątkowi tragicznemu. Został on radykalnie odkształcony, upodrzedniony poetyce baśni. Ale i sama baśń uległa w trakcie tych zabiegów zasadniczej mutacji. Zamieniła się w swoistą ironiczną antybaśń.

Baśń jest z istoty swej optymistyczna. Bez względu na to, jakie trudy i upokorzenia wycierpi Kopciuszek, w ostatecznym rozrachunku musi on zatryumfować. Zadbają o to siły nadprzyrodzone, gwarantki moralnego ładu. Rachunek krzywd zostaje wyrównany, i to z nawiązką. Jest też baśń z reguły antypsychologiczna. Postaci jej są uproszczone i jednolite: albo szlachetne, albo podłe; albo odważne, albo tchórzliwe; albo chciwe, albo szczodre; albo mądre, albo głupie. Nie ma mowy o komplikacjach psychologicznych, o wątpliwościach w ocenie moralnej, o splątaniu u bohatera cech dodatnich i ujemnych⁴⁵.

W *Śnie nocy letniej* przyszło Szekspirowi tę poetykę baśni nagiąć do celów komedii. Jego postaci nadprzyrodzone potrafią, jak w każdej baśni, magicznie kierować losami ludzkimi, ale same bynajmniej nie są wolne od ludzkich słabości i ludzkich omyłności. Kłóć się, wyrządzają sobie psikusy, jak ludzie dają się powodować namiętnościami i jak ludzie potrafią zachowywać się absurdalnie. To cena, którą płacą za prawo występowania w komedii. Błędy ich bywają źródłem komicznych perypetii. Ale baśniowej zasady sprawiedliwości poetyckiej Szekspir nie naruszył. Jak na baśń przystało, wszystkie perypetie rozwiązują się pomyślnie, tym pomyślniej, że w świecie *Snu nocy letniej* nie ma czarnych charakterów, które by trzeba było ukarać.

Słowacki wyzyskał Szekspirowski pomysł świata feerycznego, który przy całej swej magicznej mocy jest omylny i nie wolny od ludzkich słabości. Ale w jego ujęciu omyłność ta staje się nieodwracalna i złowroga w konsekwencjach. Tak ujmując siły nadprzyrodzone stworzył gorzkoironiczną antybaśń. Siły magiczne jego dramatu mogą spowodować tak fantastyczną metamorfozę, jak przekształcenie Grabca w wierzbę. Ale nie potrafią przeszkodzić nocnej schadzce Grabca z Balladyną. W mocy Goplany jest zaspokojenie bzdurnej zachcianki Grabca: zostanie on królem dzwonkowym. Ale ta królewska maskarada ściągnie na Grabca nieszczęście: padnie on ofiarą morderstwa, któremu ani Goplana, ani jej elfy już nie potrafią zapobiec. Postaci fantastyczne w *Balladynie* mogą robić z ludźmi wszystko z wyjątkiem tego właśnie, co odpowiadałoby poczuciu sprawiedliwości i sensowności losów ludzkich. Na odwrót niż w baśni — nie prostują one ścieżek ludzkich, nie naprawiają zła, ale wbrew swoim najlepszym intencjom obracają własną moc magiczną na to, aby siać zło i zniszczenie.

Zgodna z tradycyjnym światem sprawiedliwości baśniowej jest tylko

⁴⁵ Zob. M. Lüthi, *Märchen*. Wyd. 2. Stuttgart 1964, s. 24—27.

kara, jaka pod koniec spada na Balladyne⁴⁶. Ironiczna koncepcja anty-baśni nie zostaje w *Balladynie* konsekwentnie utrzymana. Pod koniec dramatu załamuje się. Okazuje się, iż jest jednak jakaś miara zbrodni, której przekroczenie wywołuje interwencję sił nadprzyrodzonych. Sama ta kara nie wystarczy jednak na to, aby sprawiedliwości baśniowej stało się zadość. Na to nie tylko zbrodniarze muszą być ukarani, ale i dobra sprawa zatryumfować. Kirkor musiałby zwyciężyć, magiczna korona musiałaby spocząć z powrotem na prawowitych skroniach Pustelnika — króla Popiela III, klątwa ciążyąca na narodzie musiałaby zostać zdjęta. A tymczasem w *Balladynie* rzecznicy dobrej sprawy przegrywają tak samo jak zbrodniarze. Śmierć bez wyboru kosi jednych i drugich, motyw zbrodni zaś nie zostanie w zakończeniu dramatu podjęty.

Dzięki takiemu nihilistycznemu wywróceniu na nice tradycyjnej moralności baśniowej mógł Słowacki włączyć w świat swojej baśni wątki i sytuacje tragedii Szekspira. Lecz postaci, których losów wątki te dotyczą, uległy równocześnie baśniowej redukcji. Są baśniowo jednowymiarowe, psychologicznie uproszczone do ostateczności, albo szlachetne bez skazy, jak Alina, Wdowa, Kirkor, albo czarne jak smoła, bez jednego odkupicielskiego ludzkiego rysu, jak Balladyna i Kostryń. Motyw tragicznej winy Pustelnika na moment zamajaczy w pierwszej scenie dramatu, aby zaraz zniknąć bez echa.

I sama tytułowa bohaterka, Balladyna, ujęta została nie jako postać tragiczna, ale jako typowo baśniowy złoczyńca, sprawca złego. Na to, aby mogła być bohaterką tragiczną, brak jej *anagnorisis*, rozeznania własnej tragicznej winy. W końcowej scenie sądu Balladyna nie zdaje sobie sprawy z tego, że siedzi na fotelu elektrycznym nadprzyrodzonej sprawiedliwości. Nic w tekście dramatu nie sugeruje, jakoby była świadoma, że trzykrotnie (więc baśniowo) wydaje wyrok śmierci na samą siebie⁴⁷. Zakończenie *Balladyny* jest w strukturze swej baśniowe i zaspokaja wymagania baśni o tyle, iż zbrodniarz został ukarany. Nie zaspokoi wymagań tragedii, która żąda od tragicznego bohatera świadomości tego, że ściąga na siebie zagładę.

Aby nie pozostawić żadnej wątpliwości co do tego charakteru zakończenia dramatu, poeta, uśmierciwszy Balladyne, oddaje głos Kancelarzowi:

Król-kobieta piorunem boskim zastrzelony;
Zamiast w koronacyjne bić w pogrzebu dzwony! [V, w. 585—586]

⁴⁶ J. Krzyżanowski, *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 1, s. 105: „Jest to epilog typowy dla wielu wątków baśniowych w Polsce”.

⁴⁷ Trzykrotność wyroku nadaje mu charakter typowego motywu baśni, w której trójka odgrywa magiczną rolę (zob. Lüthi, *op. cit.*, s. 28—29).

Te suche, rzeczowe słowa, włączające śmierć-karę w dworski rytuał, neutralizują grozę sceny. Stanowią one przejście od właściwej akcji dramatu do *Epilogu*.

W pierwszych trzech aktach wątek Grabca gra rolę serii komicznych interludiów baśni. Nie splatają się one z wątkiem głównym, *Balladyny*. Prawda, Grabiec jest kochankiem *Balladyny*. Ale na scenie nie pokazano nam schadzki ich obojga. Jest on też razem z *Goplaną* i jej duszkami świadkiem zamordowania *Aliny*. Ale jest tym świadkiem po magicznej przemianie w wierzbę. Głos wierzby: „Jezus Maryja!”, jest jeszcze jednym elementem grozy. Nie ma mowy o jakimkolwiek komicznym komponencie sceny.

Oba wątki splótł *Słowacki* dopiero w scenie 1 aktu IV, ostatniej, w której wątek komiczny przychodzi do głosu. I to splótł je w sposób zuchwały. Scena ta bowiem gra aluzjami do kilku scen tragedji *Szekspira*, przede wszystkim do sceny pojawienia się ducha *Banka* w *Makbecie*. Słynna to scena w dramaturgii *Szekspira*:

Nic nie może się równać mocy tej sceny w wywoływaniu grozy. [...] Co można by o niej powiedzieć, co nie osłabiałoby raczej wrażenia? Takie sceny są czymś jedynym i przytrafiają się tylko u tego poety. Inaczej muza tragiczna musiałaby zamienić swą maskę na głowę *Meduzy*.

— takim to ekstatycznym komentarzem towarzyszył tej scenie *A. W. Schlegel*⁴⁸.

Wyobraźmy sobie, że słowa te przyszy autor *Balladyny* czytał. Jakimże wyzwaniem musiały być one dla chcącego mierzyć się z *Szekspirem* polskiego dramaturga! Będzie więc w *Balladynie* replika tej sceny. Duch zamordowanej, niewidoczny dla współbiesiadników, objawi się przerażonemu mordercy w czasie uczty. Co więcej, będzie się starał poeta ten nastrój grozy wzmóc. Zanim *Balladyna* zobaczy ducha *Aliny*, usłyszy balladowy „śpiew duchów”, mający za temat popełnione przez nią morderstwo, i wpadnie z przerażenia w kataleptyczny sen „z otwartymi oczyma”. Skomprimował w ten sposób *Słowacki* w jednej scenie dwie słynne sceny grozy z *Makbeta*: tę, w której *Makbetowi* pokazuje się duch *Banka*, i tę z *Lady Makbet* w katalepsji. A jakby tego jeszcze nie było dosyć, w tejże samej scenie *Balladyna* wygania *Wdowę*, tak jak *Regan* i *Goneril* w *Królu Learze* (II, 4) odmawiają gościny swemu ojcu. Scena okazuje się prawdziwą antologią *Szekspirowskich* motywów grozy.

⁴⁸ *Schlegel*, *Vorlesungen* [...], s. 175: „Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grauens zu vergleichen. [...] Was lässt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Szenen sind einzig und kommen nur bei diesem Dichter vor, sonst müsste die tragische Muse ihre Maske mit dem Medusenhaupt vertauschen”.

Analogicznego przykładu romantycznego sprzężenia w nowej, nieoczekiwanej kombinacji znanych wątków Szekspirowskich dostarcza nam zakończenie *Hernaniego*. Nawiązuje ono do dwóch słynnych scen z *Romea i Julii*: balkonowej, z jej ekstazą miłosną, mającą piękną noc za tło, i sceny samobójstwa obojga kochanków w grobowcu. Nowością u Hugo był gwałtowny przeskok w jednej scenie z upojenia szczęściem w zjednoczenie kochanków w samobójczej śmierci, podczas gdy w angielskiej tragedii obie sceny rozdzielone są trzema bogatymi w perypetie aktami.

W porównaniu z *Hernanim* — Słowackiego operowanie znanymi wątkami Szekspirowskimi jest i bogaciej zorkiestrowane, i śmielsze. Imitacja ociera się tu bowiem o szarżę i zuchwałe wyzwanie. Ta scena zwielokrotnionej grozy ma bowiem w *Balladynie* groteskowy akompaniament. Przecież inscenizatorem jej jest „król dzwonkowy”, Grabiec, i to dwukrotnie. Po raz pierwszy Grabiec wchodzi w tę rolę, gdy każe Chochlikowi zagrać na swoim berle, wierzbowej fujarce:

Kładź palce na dziury,
To berło z mojej wykręcone skóry
Wie, co ja lubię. [IV, w. 197—199]

Do wtóru gry Chochlika zmieszane głosy w powietrzu zaczynają śpiewać balladę o siostrze, która zabiła siostrę za dzban malin. Po raz drugi występuje Grabiec w tejże roli, gdy domaga się malin i gdy rozkaz jego, powtórzony przez Balladynę, wywołuje „cień biały Aliny z dzbankiem malin na głowie”. Mniejsza o to, w jakiej mierze chciał Słowacki widzieć w Grabcu mściciela, świadomie — jak by na to zdawały się wskazywać jego słowa do Chochlika — stawiającego przed oczyma zbrodniarki obraz jej zbrodni⁴⁹, a w jakiej mierze odegra on tu rolę tylko mimowolnego sprawcy. Istotną rzeczą jest, że oba razy w roli inscenizatora sceny grozy występuje błazen.

Mało tego. Z chwilą gdy Balladyna wpadła w katalepsję — i on musiał się zdrzemnąć, bo budzi się wkrótce po ocknięciu się Balladyny, przepraszając zebranych za to, że zasnął. Sen Grabca przedrzeźnia katalepsję Balladyny. Poeta, tym razem środkami czysto teatralnymi, stwarza paralelizm grozy i burleski: równocześnie widzimy na scenie Balladynę w katalepsji i Grabca śpiącego. Równocześnie Słowacki tworzy nastrój grozy i rozładowuje go w drwinie. Jakże przystają do tej sceny przytoczone wyżej słowa A. W. Schlegla o elementach komicznych, które u Szekspira służą parodii treści serio. W scenie bankietowej, kulminacyjnej scenie dramatu i najbardziej ze wszystkich grającej aluzjami do teatru Szekspira, szczególnie wyraźnie zaznaczyła się ambiwalencja sto-

⁴⁹ Jak chce Z. Raszewski (*O teatralnym kształcie „Balladyny”*. „Pamiętnik Teatralny” 1959, s. 169).

sunku Słowackiego do jego pierwowzoru: naśladowanie go, intensyfikacja jego efektów i równocześnie parodiowanie go, traktowanie jego motywów z „ariostycznym uśmiechem”. To, co na pierwszy rzut oka wygląda na kalkę z Szekspira, okazuje się zabawą w Szekspira.

Rzekome naśladownictwo jest zatem zuchwałą próbą ironicznego potraktowania teatru Szekspira. Jeśli o romantyczności Szekspira ma decydować aliaż heterogenicznych elementów, to cóż będzie bardziej romantycznego nad nasycenie elementem burleski słynnych Szekspirowskich motywów niesamowitej grozy? Dla krytyki romantycznej Szekspir był dramaturgiem ironistą. W *Balladynie* ironista ten potraktowany zostanie z ironią.

Tak samo będzie się rzecz przedstawiała i z innymi rysami, które w ujęciu Schlegla mają być szczególnie znamienne dla dramaturgii Szekspira. Pojawią się one w *Balladynie* jakby pod szkłem powiększającym. Intensyfikacji będzie tu towarzyszył persyflaż.

W dłuższym, pełnym polemicznego animuszu wywodzie wykładu 26 rozprawiał się Schlegel ze słynnymi anachronizmami i błędami geograficznymi Szekspira. Polemiczne względy sprawiły, że w jego ujęciu sprawa ta urosła do wagi jednego z najcharakterystyczniejszych rysów poetyki dramatów Szekspira. Krytyk niemiecki chciał oczyścić uwielbianego poetę od zarzutów, związanych szczególnie z nazwiskiem Woltera, jakoby był on geniuszem nieokrzesanym, niedokształconym. Daleki był Schlegel od tego, aby takie głośne przykłady, jak królestwo czeskie leżące nad brzegiem morza, las ardeński, w którym można się natknąć na lwa, Ryszard III cytujący Machiavella (który w roku jego śmierci liczył sobie lat szesnaście), kłaść na karb nieuctwa wielkiego dramaturga. Twierdził, że Szekspir popełniał je z rozmysłem, celowo⁵⁰.

Bez względu na to, co by przyszło sądzić o wszystkich poszczególnych anachronizmach Szekspira, a jest ich sporo, nie ma wątpliwości, że wprowadzał on niektóre także i świadomie. Jako *locus classicus* może tu służyć kpiarskie „proroctwo” Błazna z *Króla Leara* na temat tego, kiedy przyjdą na Albion czasy zamętu. Błazen zamyka je następującymi słowami: „Proroctwo to zrobi Merlin, bo ja żyję przed jego czasami” („*This prophecy Merlin shall make; for I live before his time*” (III, sc. 2)). Aż dziw, że Schlegel nie posłużył się tym przykładem.

Dwie — niekoniecznie niesprzeczne — racje artystyczne anachronizmów i błędów przytoczono w *Wykładach*. Jedną miała być chęć przybliżenia widzom, uaktualnienia wydarzeń, które toną w mroku wieków. Dlatego to, zdaniem krytyka, Szekspir uwspółcześnił *Hamleta* i kazał

⁵⁰ Schlegel, *Vorlesungen [...]*, s. 124.

księciu duńskiemu jechać na studia do Wittenbergi⁵¹. Ale istniał i względ drugi. Ponieważ Szekspir niejednokrotnie czerpał wątki swe z noweli-styki, która była już znana jego widzom, nie chciał wprowadzać zamieszania przez poprawianie błędów w szczegółach. Błędy te dodawały opowieściom tylko uroku. Wątek tym cudowniejszy się wydawał, tym bardziej poetycki. Anachronizmy tym wyraźniej osadzały go w swoistym świecie fikcji, „w państwie romansów i w stuleciu cudownych historii miłosnych”⁵².

Owa obrona poetyczności Szekspirowskich anachronizmów jak ułaf przystaje do *Balladyny* i współdźwięczy z wywodami przedmowy do dramatu:

niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy: a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepece do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to *Balladyna* wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, biyśnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości. [t. 7, s. 7—8]

„Tysiące anachronizmów”... Tego o żadnym z dramatów Szekspirowskich powiedzieć nie można. Znowu stwierdzić trzeba, że rys w recepcji romantycznej uznany za charakterystyczny dla sztuki dramatycznej Szekspira — Słowacki szczególnie wyolbrzymił, zwielokrotnił w użyciu. Poszedł na szarżę, ocierającą się o parodię.

Anachronizmy są nie tylko liczne, ale i jaskrawe, wprowadzone tak, aby były w oczy. Król Popiel, Gopło — zdawałoby się, że wiemy, gdzie jesteśmy: w świecie bajecznej, pogańskiej Polski. Bajeczna Polska ta jest, ale bynajmniej nie pogańska. Przeciwnie, jest ona mocno wrosnięta w obrzędowość chrześcijańską i poeta raz po raz nam o tym przypomina. Grabiec jest synem organisty. „Jezus, Maryja! a tom popadł w biedę” — krzyczy, kiedy Goplana przedstawia mu się jako „królowa fali” (I, w. 509). „Bezprawie gorzej od Mojżesza plagi / Kala tę ziemię [...]” (I, w. 53—54) — mówi Kirkor, opowiadając Pustelnikowi o okrucieństwie krwawego Popiela. *Balladyna*, obejmując władzę, deklaruje: „Co miała wyznać, wyznała królowa, / A resztę powie księdzu na spowiedzi” (V, w. 388—389). Kanclerz każe jej przysięgać na „księgę praw” i na krucyfiks: „Oto Zbawiciel / Na suchym drewnie krzyża

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 123—124: „im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten”.

rozpostarty” (V, w. 398—399). A gdy piorun zabija królową, zarządza: „Zamiast w koronacyjne bić w pogrzebu dzwony!” (V, w. 586).

Imię, jakim Słowacki obdarzył Pustelnika, to znowu drwina z tradycji o legendarnej Polsce. Władcę imieniem Popiel wprowadził do polskiej tradycji historycznej Gall Anonim. Kadłubek zna już dwóch Popielów. I tak pozostało w tradycji na przekazie Kadłubkowym opartej. Ale jeśli ich mogło być dwóch, to czemu nie wprowadzić i trzeciego? Będzie więc „król Popiel Trzeci”. Żeby zaś nikt już nie miał wątpliwości co do tego, że to drwina, następcą tego Popiela Trzeciego zostanie jego brat, noszący identyczne imię, Popiel Czwarty.

Innego rodzaju anachronizmami grają tyrały Filona. Słyszymy w nich o Endymionie, Dianie, Wenerze, Febie, „małżonce Tytana”, Tetydzie, Eurotasie, Apollinie, Orfeuszu, Erebie, Plutonie. Co więcej, okazuje się, że Pustelnik jest równie dobrze jak i Filon otrząskany z mitologią klasyczną. Odpowiada mu przecież kąśliwie: „ty chciwy Akteona wanien” (I, w. 190).

Obfite aluzje mitologiczne Filona nadają jego wypowiedziom wymyślnie literackie piętno. Imię jego to znów aluzja do tradycji sentymentalnej poezji. Tak barwą stylową swoich skarg, jak i ich sentymentalizmem *à outrance* Filon zgrzytliwie kłóci się z potocznymi wyobrażeniami i o pogańskiej, i o rycerskiej Polsce. Tę znów reprezentuje Kirkor, ni to rycerz z bajki, ni to husarz.

Tak wątek tragiczny dramatu jak i fantastyczno-komiczny potrafią się doskonale obyć bez postaci Filona. Gra on w dramacie rolę biernego świadka i elegijnego komentatora. W akcję dramatu wciągnięty zostanie dopiero w końcowej scenie sądu: wnosi przed trybunał królewski skargę o zabójstwo Aliny. Ale skargę tę wnosi tylko jako przypadkowy świadek, który natknął się na poszlaki zbrodni. Jest więc w tej funkcji postacią łatwo wymienną. Nie dla tej funkcji Słowacki go wprowadził, ale dlatego, że jego tyrały wzbogacają kakofonię anachronizmów świata dramatu i przez to odrealniają ów świat. Postać jego podkreśla ironiczny stosunek poety do świata przedstawionego w dramacie. I to jest dopiero prawdziwa motywacja obecności Filona w *Balladynie*.

Ze szczególnie zgrzytliwym anachronizmem mamy do czynienia w przedostatniej scenie (V, 3), w której Kostryń donosi Balladynie, że szkalowali ją i wzniecali opór wśród ludności „Pan burmistrz Kurier i Pismo” (w. 236). Poprzednie anachronizmy mieszały wyobrażenia z różnych rzeczywistości, które jakkolwiek wzajemnie kłóciły się ze sobą, wszystkie odnosiły się do wyobrażeń przeszłości i wszystkie nacechowane były poetycko. Kłócąc się między sobą, godziły się z baśniową atmosferą całości. Tutaj jaskrawy anachronizm, nawiązujący do wyobrażeń świata współczesnego, atmosferę tę niszczy. Na moment zdaje

się sugerować, że cała baśń jest tylko alegorią, grającą aluzjami do współczesnego życia politycznego. Nade wszystko jednak w kontekście groźnej sceny — zbrodniarz-uzurpator obejmuje władzę i okrutnie rozprawia się ze swoimi wrogami — pełni funkcję jaskrawego sygnału, niszczącego iluzję dramatyczną. Efekt jego jest taki, jakby w scenie tragedii któryś z aktorów nagle obrócił się do widowni i pokazał jej język.

Nie tylko w odniesieniu do epok historycznych świat *Balladyny* zbudowany jest z elementów kłócących się ze sobą. Uwikłamy się w sprzeczności, gdy spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, w jakiej to porze roku rozgrywa się jej akcja. Didaskalia początkowej sceny mówią nam: „chata Pustelnika, ustrojona kwiatami i bluszczem”. A zatem: akcja będzie się rozgrywała wiosną albo latem. Tekst kolejnej sceny sugeruje nam coś innego: rzecz dzieje się w momencie wiosennego przebudzenia się natury ze snu zimowego. Jest to, mówiąc słowami Skierki „Pierwsza wiosny godzina” (I, w. 329). Ale jest to równocześnie taka osobliwa wczesna wiosna, w której kwitną już róże. „Narwij mi róż, Chochliku!” (I, w. 326) — powiada Goplana. Za chwilę, w scenie następnej, czekają nas jeszcze większe niespodzianki.

Goplana poleca Skierce, aby „za godzinę” wyreżyserował wizytę Kirkora w chacie Wdowy. A zatem scena 3, scena tej wizyty, będzie się odgrywała zaraz po scenie 2. Ale już o innej porze roku. Bo oto zaczyna się ona w momencie, kiedy Wdowa z córkami wracają do chaty ze żniw. Nie ma co, akcja rozgrywa się teraz latem, i to późnym. Utwierdza nas w tym przekonaniu pomysł Wdowy: ta córka zostanie żoną Kirkora, która pierwsza następnego ranka zbiera dzbanek malin. A maliny przecież nie dojrzewają w Polsce przed lipcem.

Ale oto okazuje się, że jesteśmy na złym tropie: poeta każe akcji dramatu w dalszym ciągu rozgrywać się wiosną. W scenie następnej (II, 2) Wdowa z Kirkorem oczekują powrotu córek z wyprawy po maliny. Wdowę gnębią złe myśli:

jakaś niby mara
W głowę mi wlała. Choć nikt nie pamięta,
Aby na wiosnę kiedy być nie było
Malin... [...] [w. 418—421]

Poeta ironicznie mruga okiem do czytelnika. Jesteśmy w świecie odrealnionym.

Parafrazując słowa Schlegla, powiedzieć można, że akcja *Balladyny* rozgrywa się „in der Jahreszeit der wunderbaren Liebesgeschichten”. Przemieszanie pór roku to jeszcze jeden system sygnałów, uprzedzających nas, że mamy tu do czynienia z igraszką fantazji poety, ze światem świadomie absurdalnie skonstruowanym.

Zdaniem A. W. Schlegla fantazja dramaturga w budowaniu akcji nie musi się kierować względami na prawdopodobieństwo sytuacji czy tę logikę wydarzeń, jaką znamy z realnego życia. W *Wykładach*, w swych z konieczności sumarycznych dyskusjach o poszczególnych dramatach Szekspira, sprawy te porusza tylko wyjątkowo. Wyraźnie brak mu dla nich cierpliwości i uważa je za nieistotne. W *Ryszardzie III* pod koniec dramatu (V, sc. 3) mamy następującą scenę. Jest noc przed decydującą bitwą. Na scenie widzimy równocześnie dwa namioty, w których śpią wodzowie dwóch wrogich obozów, król Ryszard i Richmond. Śpiącym pojawiają się duchy ludzi pomordowanych przez Ryszarda. Na króla rzucają one przekleństwa, Richmonda błogosławią i przepowiadają mu zwycięstwo. Krytyk przyznaje, że tak skonstruowana scena „kłóci się ze zmysłowym prawdopodobieństwem” („*ist freilich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider*”). Ale bo też obliczona była na „poetyckich widzów”⁵³. W *Jak wam się podoba* jesteśmy w świecie fantastycznego przypadku. Treść tej komedii trudno ująć w jakąś składną narrację. Widza jednak, który by się tym przejmował, każe krytyk oddać w ręce mądrego błazna sztuki, aby go delikatnie wyprowadził w jakieś prozaiczne rejony⁵⁴.

I znowu nietrudno w takiej strategii dopatrzeć się polemicznego kontekstu. Zarzuty, jakoby Szekspir grzeszył przeciwko prawdopodobieństwu, nie unikał sprzeczności w przeprowadzeniu intrygi, odwraca krytyk przeciwko ich autorom. Mają one świadczyć o ich filisterstwie, braku wyczucia tego, co poetyckie. Pod warunkiem, że się umie ewokować poezję, wolno sobie w przeprowadzeniu akcji pozwolić na bardzo dużo.

Budowa zwartej, konsekwentnej, wolnej od wewnętrznych sprzeczności akcji nie należy do najsilniejszych stron dramaturgii Słowackiego. W pewnej mierze tłumaczą się te mankamenty szybkością, z jaką dramaty swe pisał, a w pewnej — okolicznością, że sporo jego dramatów nie wyszło poza stadium brulionu. Ale niemało przyjdzie przypisać tu również nonszalancji poety.

Balladyna stanowi szczególnie jaskrawy przykład tej nonszalancji. Tekst jej nie jest przecież brulionem. Co więcej, tekst ten długo przetrzymał poeta w biurku. Odsyłając go do drukarni po pięciu latach, i to latach tak bogatych w jego biografii literackiej, najprawdopodobniej poddał go rewizji. Zależało mu bardzo, jak o tym świadczy testament (t. 11, s. 249), na poprawności tego tekstu. A przecież jakże niestaranie, byle jak sklecona jest akcja tego dramatu. Raz po raz natrafiamy tu na nieskładności, wewnętrzne sprzeczności, wątki których końce puszczone w wodę.

⁵³ *Ibidem*, s. 202.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 156—157.

Zapewne, w tym właśnie dramacie zbudowanie składowej akcji było zadaniem ogromnie trudnym. Jeżeli *Balladyna* jest dramatem z podtekstem szekspirowskim, to Słowacki musiał, planując jej akcję, uwzględnić szereg „gotowych” postaci, scen, wątków Szekspirowskich. I były to postaci oraz sceny ze sztuk tak zasadniczo różnych, jak *Król Lear* i *Sen nocy letniej*. Ten splot heterogenicznych wątków Szekspirowskich na ogół przeprowadzony został zręcznie. Tym bardziej zaskakują niektóre nieskładności akcji dramatu, nie tłumaczące się trudnościami, jakie Słowacki sobie z góry narzucił. Są one niekiedy tak jaskrawe, iż nasuwają podejrzenie, że nonszalancja przechodziła tu w świadomą, zamierzoną „bylejałość”⁵⁵, że stała się czynnikiem stylizacji szekspirowskiej.

Zacznijmy od początku. W pierwszej scenie dramatu Kirkor rozwodzi się przed Pustelnikiem nad okrucieństwem panującego króla Popiela. Pustelnik zna ukryte źródło nieszczęść, jakie spadają na naród, i zdradza Kirkorowi tajemnicę. To on, zdetronizowany król, jest tu winien, bo zabrał ze sobą i schował „pod spróchniałe karcze” cudowną koronę Lecha, mającą magiczną właściwość przynoszenia ludowi szczęścia.

Zdawałoby się, że tego rodzaju dialog, i to dialog umieszczony w strategicznym punkcie dramatu, bo w jego ekspozycji, inauguruje dwa ważne wątki akcji: wątek cudownej korony, której zniknięcie ściąga na naród nieszczęścia, a wydobycie przywraca dawny stan pomyślności, i wątek tragicznej winy Pustelnika. Tymczasem nic z tego. Korona, owszem, odgrywa w intrydze dramatycznej kluczową rolę, lecz jest to już inna rola: ten mianowicie, w czym posiadaniu korona się znajdzie, zostaje automatycznie uznany za prawego władcę. Ale o koronie jako o magicznym talizmanie szczęścia ludu już więcej w dramacie nie słyszymy. Jak na drwiny, dostaje się ona w posiadanie najpierw błazna, a potem zbrodniarki — postaci, które nie nadawały się na władców przynoszących szczęście udęczonemu narodowi. Dlaczego w takim razie motyw cudownej korony znalazł się w ekspozycji dramatu? Służy jako uzasadnienie przytoczenia przez Pustelnika pięknej legendy o tym, jak zawędrowała do Polski korona króla Scyty, którą bawiło się Dzieciątko w Betlejem. I skoro raz funkcję tę spełnił, więcej w dramacie nie był potrzebny.

Tak samo nie podjęty został motyw winy Pustelnika. Przez moment jesteśmy świadkami wybuchu jego rozpacz. Ale potem Pustelnik jakby o tej swojej odpowiedzialności zapomniał. I motyw ten nie będzie już więcej w dramacie podjęty.

Dziwnie wygląda też w tej ekspozycji psychologiczna motywacja postaci. Kirkor przedstawiony jest w dramacie jako człowiek szlachetny,

⁵⁵ Żeby użyć terminu, którym posłużył się S. Sandauer w *Filozofii Leśmiana* (w: *Moje odchylenia*. Kraków 1956) dla określenia świata poetyckiego autora *Łąki*.

rycerski i porywczy. Do głębi duszy przejmie się relacją Pustelnika. Poświęci się całej swej roli mściciela zbrodni i obrońcy skrzywdzonego władcy. Dlatego porzuci świeżo poślubioną żonę, samowtór zaatakuje „krwawego Popiela”, odrzuci po zabójstwie tyrana zaofiarowaną mu władzę i zapowie rządy prawego władcy, a potem bohatersko zginie na polu bitwy, walcząc z uzurpatorami. Ale przyjechał przecież do Pustelnika w innym celu: żeby zasięgnąć jego rady, kogo wziąć za żonę. I poecie spieszo do zwekslowania akcji na tory matrymonialno-balladowe. Zwekslowanie to przeprowadzone jest w sposób jak nie można bardziej nonszalancki. Opowiadanie Pustelnika rozżarza do białości zapał religijno-rycerski Kirkora:

Czemuż nie było mnie tam na Golgocie,
Na czarnym koniu, z uzbrojoną świtą!
Zbawiłbym Zbawcę — lub wyrąbał krocie
Zbójców na zemstę umarłemu. [I, w. 134—137]

Dalsze perypetie dramatu są gwarancją rzetelności tego zapału. Ale *ad hoc* zapał ów prezentuje nam poeta jako słomiany. Po przytoczonym wyżej wybuchu Kirkora mamy następującą wymianę replik:

PUSTELNIK

Synu!

Bóg weźmie twoją pochopność do czynu
Za czyn spełniony. Wróćmy w nasze czasy.
Gdy mię brat wygnał, uniosłem w te lasy
Świętą koronę...

KIRKOR

Wróci ona! wróci!

Przysięgam tobie ... Lecz...

PUSTELNIK

Co chcesz powiadać?

KIRKOR

Nim Kirkor w przepaść okropną się rzuci
Szukając zemsty — chcę — chciałbym cię badać,
Na jakim pieńku zaszcześcić rodowe
Drzewo Kirkorów, aby kiedyś nowe
Plemię rycerzy tronu twego strzegło? [I, w. 137—147]

Z innym przykładem przekornego traktowania wątku baśniowego spotkamy się w akcie III. W scenie 3 Kirkor, aby doświadczyć wierności żony, wręcza Słudze zapieczętowaną skrzynię. Ma on zawieźć tę skrzynię Balladynie z rozkazem, aby nie odpieczętowywała jej do powrotu męża. W scenie 5 skrzynia ta zostaje doręczona i Balladyna wspólnie z Kostrynem morduje posłańca.

Wątki baśniowe są zleksykalizowane. Wiemy, co znaczą, i wiemy, jakiej kolejności w ich rozwinięciu należy się spodziewać. Tutaj rzecz ma się inaczej. Nie wychodzimy poza inicjalny motyw wątku: mąż posyła żonie zapieczętowaną szkatułę. Zdawałoby się, że Słowacki wprowadził ów motyw, aby uzasadnić morderstwo posłańca: dotknięta brakiem zaufania męża, Balladyna mści się na Gralonie. Ale nie. Morderstwo zostaje umotywowane w scenie inaczej. To Kostrzyn postanawia zamordować Gralona, aby związać z sobą Balladynę wspólnotą zbrodni i wyzyskuje w tym celu jej podejrzenia, iż orszak Kirkora, w którym Gralon się znajdował, natrafił na zwłoki Aliny. Gdyby ktoś uparł się psychologizować, mógłby od biedy dopatrywać się w irytacji Balladyny na brak zaufania męża — pośredniego, ubocznego motywu zbrodni. Ale byłaby to interpretacja naciągana. Kostrzyn gra nie na irytacji Balladyny, lecz jej strachu, i on przecież występuje z inicjatywą mordu. Baśniowy motyw nie ma więc zakotwiczenia w akcji dramatu, nie ma uzasadnienia fabularnego. Tak jak motyw cudownej korony spełnia on jedynie funkcję jeszcze jednego sygnału baśniowej atmosfery, podobnie jak rolę analogicznych sygnałów spełniają zatopione miasta Gopła czy „łowiec umarły” z tyrady Pustelnika.

W scenie sądu Filon pojawia się z dowodami zbrodni:

Oto malinowy
Dzbanek, a oto nóż. A te maliny
Były pod głową zabitej dziewczyny,
Nóż był w jej piersiach. [...] [IV, w. 440—443]

Nóż Filon podjął z ziemi na miejscu zbrodni. Ale przecież dzbanek Aliny wręczyła Goplana Balladynie (akt II, sc. 2). Jakże więc mógł się on znaleźć w posiadaniu Filona?

Wydawałoby się, że to Goplana ciska w końcowej scenie grom na Balladynę. Ale przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że sprawa ta w dramacie wcale nie wygląda jednoznacznie. Goplana zapowiada przecież Balladynie:

ja ciebie nie zgubię.
Ale natura zbrodnią pogwałcona
Mścić się będzie [...]. [II, w. 395—397]

A duchy, zwłaszcza dobrotliwe, z reguły dotrzymują słowa. Nie jako mściciel odlatuje też Goplana na północ:

Poplątałam ludzkie czyny
Tak, że Bogu mścicielowi
Trzeba wziąć grom i upuścić
Na ludzkie dzieła i winy... [V, w. 39—42]

Zapowiada też, że uczepi się klucza żurawi i razem z nimi polecą na północ. I taką właśnie, odlatującą z żurawiami, widzieli ją w poranek

koronacyjny i Paż, i tych wielu, w których imieniu przemawia „przemądry Wawel”. A zatem „jędza blada, / Stu żurawiami wywieziona z piekła” (V, w. 319—320), która potem pojawi się nad zamkiem, to nie Goplana. Ale „jędza” ta posługuje się równie niezwykle co Goplana siłą pociągową, żurawiami. Grecka baśń o Ibikusie zna wprawdzie żurawie jako narzędzie kary za zbrodnię morderstwa, ale i tam nie występują one jako siła pociągowa. A poza tym w charakterze wykonawcy wyroku śmierci gromowładna „wiedźma” nie była tutaj konieczna. W baśni grom może spaść na winowajcę po prostu z nieba. Naturalnym odruchem czytelnika jest zatem utożsamienie owej „wiedźmy” mścicielki z Goplaną. Znowu mamy do czynienia z „bylejakością” w rozwijaniu wątku, mistyfikującą czytelnika.

Balladyna to świat baśni. Baśń operuje na zasadzie dyskonta wiarygodności, usypia w czytelniku poczucie prawdopodobieństwa. Byłoby absurdalną pedanterią prawować się z jej autorem o nieprawdopodobieństwa, domagać się w niej realistycznej motywacji. Idzie jednak o to, że w *Balladynie* nieskładności tych jest szczególnie dużo. I nie wszędzie tłumaczą się one wymaganiami swoistej baśniowej motywacji. Nonszalancja poety ma tu w sobie coś prowokacyjnego, jest jakby na pokaz, jest jakby wyzwaniem rzuconym czytelnikowi. Wraz z przedmową i *Epilogiem* przypomina jaskrawymi i licznymi anachronizmami, że autor bawi się stworzonym przez siebie światem fikcji, że zachowuje wobec niego ironiczny dystans.

Nieprawdopodobieństwa w rozwoju akcji, kłójące się ze zdrowym rozsądkiem sytuacje uznała krytyka romantyczna za jeden z rysów sztuki dramatycznej Szekspira. Nie mogła ich nie uznać. Ileż takich sytuacji będzie w akcji *Króla Leara*, tej akurat tragedii, do której Słowacki przyrównał *Balladynę* w liście do matki z 18 grudnia 1834 (t. 13, s. 220). To one przecież ściągnęły na głowę Szekspira anatemę Tołstoja. Dla krytyki romantycznej, w osobie A. W. Schlegla, były one — jak widzieliśmy — artystycznie obojętne.

Będzie więc *Balladyna* równocześnie i naśladowała, i przedrzeźniała 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 dramaturga. I tu, i tam zasadą, którą Słowacki się kierował, będzie intensyfikacja, amplifikacja, naciskanie pedałów.

Przypomnijmy kilka typowych przykładów tej intensyfikacji.

Charaktery: *Balladyna* jest, jak *Lady Makbet*, kobietą demonicznie ambitną i poprzez zbrodnię zaspokajającą swoje ambicje. Obie są wielkimi zbrodniarkami. Ale *Lady Makbet* jest wierną żoną. Zaspokojeniem

jej ambicji jest korona królewska dla męża. Balladyna zdradzi i męża, i kochanka, po trupach obu będzie się pięła do władzy dla siebie. Lady Makbet ma ludzkie odruchy: nie zabije sama Duncana, bo we śnie podobny jest do jej ojca. Balladyna zna stany panicznego lęku, z jakim Lady Makbet nigdy się nie zdradzi, natomiast nie sposób doszukać się u niej żadnego odkupicielskiego rysu. W konkursie na zbrodniczość Balladyna bije Lady Makbet o kilka długości (co wcale jeszcze nie musi oznaczać, że jest potężniejszą kreacją artystyczną).

Słynne sceny i sytuacje: Goplana przemienia Grabca w wierzbę, tak jak Tytania Spodka w potwora z osłą głową. Dla metamorfozy, jakiej poddany został Spodek, można znaleźć logiczne uzasadnienie. Od urodzenia nosił on na karku osłą głowę. Metamorfoza jego jest przełożeniem tej metafory na język spektaklu dramatycznego. Nie można w ten sposób zrationalizować pomysłu (nasuniętego wyobraźni Słowackiego przez znaną scenę *Orlanda szalonego*) przemiany Grabca w wierzbę. Jest on zupełnie absurdalny i przez to jeszcze fantastyczniejszy. Nazwisko jego sugeruje możliwość innej arboryzacji. Ale i tą pseudomotywacją Słowacki wzgardził. Jak absurd — to absurd! Niby na pośmiewisko, on, rubaszny chłop, przemieniony zostanie w płaczącą wierzbę.

Była już uprzednio mowa o tym, jak Słowacki zdublował grozę sceny bankietowej. W scenie tej nie tylko morderczyni objawi się duch jej ofiary, ale też wyrzeknie się ona matki, wypędzając ją na poniewierkę.

Gra ostrymi kontrastami: Słowacki skojarzy w swoim dramacie dwa typy takich Szekspirowskich kontrastów, nie występujących u Szekspira razem. Będzie to kontrast grozy i komiki oraz kontrast eteryczności i rubasznosci. Zaostrzy te kontrasty do ostateczności: błazenada Grabca będzie uwerturą sceny bankietowej i akompaniamentem jej grozy.

Anachronizmy: 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 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.

„Bylejakosć” akcji: egzegeza Schlegla dowodziła, że Szekspir nie dbał o prawdopodobieństwo wydarzeń, gardził realistyczną motywacją, przyjmował z dobrodziejstwem inwentarza tradycyjne wątki. Słowacki zbuduje akcję *Balladyny* z wyzywającą nonszalancją.

A zatem zabawa w Szekspira. Elementy kalki nie są tu bynajmniej przykładem naiwnego naśladownictwa. Są posunięciami świadomej swych

celów, wyrafinowanej strategii poetyckiej. 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 najcharakterystyczniejszych procedurów technicznych. Podkreśli ten ironiczny stosunek wszędzie przejawiająca się tendencja do szarży, przerysowania.

W ten sposób naśladowując Szekspira, Słowacki równocześnie afirmował swoją niezależność od wzoru, dystans wobec niego. Chciał pokazać, że potrafi ewokować zwiewność, polot, poetycki czar szekspirowskiej fantastyki czy grozę sławnych tragicznych scen *Leara* i *Makbeta* oraz że naśladownictwo to nie jest artystycznym niewolnictwem, zatraceniem się w pierwowzorze, ale przeciwnie, jest świadectwem jego suwerennej władzy nad światem przedstawień i procederami artystycznymi Szekspirowskiego teatru, że bawi się tym teatrem z „ariostycznym uśmiechem”.

Trzeba to bowiem jak najmocniej podkreślić, iż jakkolwiek *Balladyna* miejscami ociera się o groteskę, daleko jej do czystej groteski. Sztuka Słowackiego polega i na ewokowaniu nastrojów, i na niszczeniu ich, i na identyfikowaniu się poety ze światem jego fikcji, i na przypominaniu czytelnikowi, że cały ten świat jest tylko kaprysem fantazji twórcy, popisem wirtuoza. Dialektyka ewokowania i niszczenia iluzji to dopiero pełna prawda artystyczna *Balladyny*.

Taką właśnie stałą grę tworzenia i niszczenia iluzji⁵⁶ uważał Friedrich Schlegel za wyznacznik ironii poetyckiej, którą z czasem utarło się nazywać „ironią romantyczną”⁵⁷. Podobnie też ujmuje istotę ironii romantycznej współczesny krytyk, Władimir Weidlé. Dla Weidlégo celem jej nie jest tylko niszczenie konwencji, walka z zastanym ładem, ale afirmowanie swobody wyboru między ładem a bezładem⁵⁸.

Dlatego wprowadzając na scenę Goplanę ze Skierką i Chochlikiem, Słowacki nie przedrzeźnia Szekspira. Ambicją jego jest ewokowanie in-

⁵⁶ Cyt. za: Strohschneider-Kohrs, *op. cit.*, s. 40: „*Steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung*”.

⁵⁷ F. Schlegel zazwyczaj mówił *tout court* o „ironii”, ale z rzadka pojawia się w jego pismach i termin „ironia romantyczna”, który z czasem robi taką karierę w estetyce. Termin ten *nb.* stosuje on nie tylko do romantyków. „Ironia romantyczna” ma np. zdaniem jego charakteryzować Petrarę (zob. Strohschneider-Kohrs, *op. cit.*, s. 7).

⁵⁸ W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*. Paris 1954, s. 14—15: „*Les romantiques substituent à l'humeur une ironie dont l'objet est à titre égal la convention et son contraire, car ce qui les caractérise n'est pas, comme on l'a dit trop souvent, le désordre, mais la liberté de choisir entre l'ordre et le désordre, ce qui implique que les deux se situent désormais sur le même plan*”.

tensywnie poetyckiej atmosfery sceny nawiązującej do Szekspira, prowokującej porównanie z analogiczną ewokacją świata fantastycznego *Snu nocy letniej*. Zabójstwo Aliny czy nieszczęścia matki, której wyrzekła się wyrodna córka, każe nam dramat przeżywać „naiwnie”, bodaj że aż za natrętnie apelując do naszej litości. Z nocnej sceny konfrontacji dwojga morderców (IV, 5) emanuje groza. Dzięki takiemu to właśnie ładunkowi materii serio — można było próbować odczytać *Balladynę* jako jeszcze jedną romantyczną tragedię⁵⁹. *Balladyna* i naśladuje, i przedrzeźnia Szekspira, i współzawodniczy z nim, i dumnie deklaruje swoje suwerenne władztwo nad elementami jego sztuki dramatycznej.

Naiwne byłoby zastrzeżenie, że taka postawa na wpół drwiąco, na wpół serio kłóci się z kultem Szekspira, któremu poeta niejednokrotnie dawał wyraz. Przeciwnie, jest ta postawa u Słowackiego jednym z komponentów kultu. Nietrudno to zrozumieć. U poety, który szczególnie silnie reagował na podniety literackie, łatwo poddawał się wpływom, była ona zrozumiałym odruchem obronnym. Dzięki niej — naśladując nie zatracał swojej indywidualności. Na to, aby się nam postać nosząca różne maski nie zagubiła poza tymi maskami, musimy od czasu do czasu widzieć też rękę nakładającą i zdejmującą maskę. Taka właśnie dwuznaczna postawa charakteryzuje stosunek Słowackiego nie tylko do Szekspira, ale i do innych poetów, których wielbił. „Szekspir i Dant są teraz moimi kochankami” — pisał do matki w 1834 roku (t. 13, s. 220). A przecież w tym samym r. 1839, w którym pojawiła się *Balladyna*, ogłosił Słowacki również *Poema Piotra Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, analogiczną próbę poematu hołdowniczego, już tytułem swoim bardzo wyraźnie nawiązującą do wielkiego włoskiego pierwowzoru, grającą

⁵⁹ Aby móc tak zinterpretować dramat, Kleiner (*Juliusz Słowacki*, t. 2) dokonywał arbitralnego wyboru jego elementów znaczących. Dowodził, że komizm odgrywa w *Balladynie* tylko marginalną rolę. Szczególnie wyraziste wyznaczniki postawy ironicznej, jak Filona i *Epilog*, traktował jako oczywiste potknięcia poety („wydają się czymś zbytecznym” (s. 19)). Fantazjował na temat psychologii *Balladyny*, bohaterki tragicznej: „*Balladyna* ma tragizm Ryszarda. Jest kobietą niepospolitą, jest z tych, co się rodzą władcami [...], jest w postępowaniu okropna i podła, ale dąży do czegoś, co się jej należy, walczy o swą duchową istotę. [...] A gdy pada — ginie nie tylko zasłużoną śmiercią potworna zbrodniarka, ginie też zdolna do czynów wielkich królowa” (s. 21). Ze współczesnego tej monografii wstępu do opracowania *Balladyny* w „Bibliotece Narodowej” (wyd. 2: 1924) wynikałoby, że krytyk widzi możliwość innej interpretacji *Epilogu*: „Zarazem epilog ten był jakby spotęgowaniem ostatecznym »ariostycznego uśmiechu« — objawem »ironii romantycznej«, niszczącej złudzenie, wskazującej, że wszystko było tylko fikcją sceniczną, tylko igraszką władczą fantazji twórczej” (s. 26). Z konstatacji tej nie wyciąga jednak autor żadnej konsekwencji. Figuruje ona we wstępie tylko na prawach wyizolowanego wariantu interpretacyjnego. I nie podejmuje jej Kleiner w późniejszym „małym” *Słowackim* (Lwów 1939).

aluzjami do Dantego, a równocześnie będącą oczywistym persyflażem w znizeniu tonu, rubaszości dykcji, operowaniu motywami groteskowymi. A stosunek do *Pana Tadeusza*. Z jednej strony, w *Beniowskim*, najpiękniejszy hold, na jaki literatura polska zdobyła się wobec tego poematu, z drugiej — persyflaż i parodia we fragmentach *Pana Tadeusza* Słowackiego.

Ironia obejmuje nie tylko wielorakie aspekty teatru Szekspira, przełamane w pryzmacie dramatu. Konwencje literackie wyrastają na gruncie jakichś pojęć o ładzie świata i jakichś hierarchii wartości. W świecie przedstawień dramatu, który bawi się konwencjami literackimi, nicuje je, ujawnia ich umowność, brak takiego sensu i ładu. „[...] to jest gorzkie dzieło” — pisał Słowacki do Gaszyńskiego (t. 14, s. 128). *Balladyňa* przynosi wizję świata absurdalnego i okrutnego przypadku.

Tym absurdalniejszy to świat, że protagoniści jego są szaleni. Szaleństwo ludzkie stanowi tu motyw przewodni ekspozycji dramatu, począwszy od otwierających ją słów Kirkora:

Rady zasięgnąć warto u człowieka,
Który się kryje w tej zaciszy leśnej;
Pobożny starzec — ma jednak w rozumie
Nieco szaleństwa: ilekroć mu prawisz
O zamkach, królach, o królewskich dworach,
To jak szalony od rozumu błądzi, [I, w. 1—6]

Po Kirkorze zjawia się w tejże scenie Filon. Rozmowa Filona z Pustelnikiem ani o krok akcji nie posuwa. Odgrywa jednak w ekspozycji istotną rolę: jest rozmową ludzi, z których każdy uważa drugiego za szaleńca. A obiektywny sens tego, co mówią, sprawia, iż czytelnik przyznaje tu rację obu. Zamykają zaś scenę słowa Pustelnika: „Jak szaleją ludzie!” (I, w. 251). I ma swoją ironiczną wymowę fakt, że zawiązkiem wszelkich dalszych komplikacji akcji jest „mądra” rada — „mądra” w kategoriach tradycyjnej baśni — dana przez jednego z tych szaleńców: szukaj żony pod strzechą chłopską.

Jedyny moment, który kłóci się z taką wizją świata, to zakończenie. Śmierć *Balladyny* nie jest przypadkowa, absurdalna. Jest karą za zbrodnie, afirmacją porządku moralnego. Mącąc ów konsekwentnie nihilistyczny obraz świata, jaki zdawałaby się sugerować cała poprzedzająca akcja, zakończenie to nie odbiera jednak wizji świata dramatu jej „goryczy”. *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 go pozostałego przy życiu protagonisty dramatu? Nie pozwala też traktować tego zakończenia zbyt na serio — przychodzący tuż w jego ślady *Epilog*.

Tę gorzką wizję absurdalnego i okrutnego świata ewokuje poeta z nonszalancją, z uśmiechem, nie bez akcentów drwiny. I to jest najwyższy, obejmujący wszystkie inne, wymiar ironii dramatu. Friedrich Schlegel powiedział raz, że dzięki ironii utwory poetyckie wznoszą się do wyżyn filozofii. „Boskie tchnienie” ironii sprawia, iż dochodzi w nich do głosu „transcendentalna bufoneria”⁶⁰. Przystaje to określenie do *Balladyny*.

Wszystkie wypowiedzi Słowackiego o *Balladynie* świadczą, że poeta był z tego dramatu szczególnie dumny. Dumny dlatego, że stworzył dramat tak odrębny od innych, swoisty. Przebija to poczucie już z najwcześniejszych wypowiedzi, z listu do matki z 18 grudnia 1834:

Nie mogę tu dać Ci, kochana Mamo, wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatyczności w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira. O, gdyby stała kiedy przy królu Learze! [t. 13, s. 220]

Są w tej wypowiedzi elementy dekoncertujące. *Balladyna*, taka jaką znamy w jej kształcie ostatecznym, nie wydaje nam się dramatem porównywalnym z *Królem Learem*. Prawda, zapoyczył Słowacki z *Króla Leara* pewne sytuacje; akcja tak *Balladyny* jak i *Króla Leara* sklecona jest z wyraźną nonszalancją; *Króla Leara* przypominać może w *Balladynie* atmosfera ni to baśni, ni to zamierzchłych dziejów. Ale mimo te zbieżności oba dramaty należą do różnych rejonów sztuki dramatycznej. Inna jest w nich proporcja tego, co buffo, do tego, co serio. *Król Lear* jest tragedią. Nie sposób określić tak *Balladyny*.

Nie wiadomo, czy *Balladyna*, jaką znamy, jest identyczna z tą, o której Słowacki pisał do matki w roku 1834. Chrzanowski z przytoczonej wyżej wzmianki wywnioskował, że Słowacki referował matce pierwszą redakcję dramatu, która musiała być inna od ostatecznej, jeszcze „naiwna”, a nie „sentymetalna” w sensie, jaki słowu temu nadał Schiller, że „nie było w niej ani Pisma, ani Kuriera, ani Wawela, ani Filona”⁶¹, a zatem najbardziej wyrazistych wyznaczników teatru ironicznego. Ale w takim razie na czym polegałaby rodzajowa odrębność owej pra-*Balladyny*? Bo przecież poeta wyraźnie sugeruje ją słowami: „Nie mogę tu dać [...] wyobrażenia dokładnego dramatyczności w mojej tragedii”.

⁶⁰ F. Schlegel, *Lyceums Fragmente*, 42. W: *Fragmente und Ideen*. München und Leipzig b. r., s. 11–12: „Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie”.

⁶¹ I. Chrzanowski, *Idea „Balladyny”*. „Pamiętnik Literacki” 1925/26, s. 272–287.

Czyżby „rodzinne podobieństwo” z *Królem Learem*, zaznaczone zresztą bardzo ostrożnie („jeśli [...] z którą [...], to chyba”), miało się sprowadzać tylko do kilku zapożyczonych motywów?

Inne, późniejsze wypowiedzi poety odnoszą się już na pewno do ostatecznego tekstu i są jednoznaczne w swojej wymowie. Jesienią 1838 Słowacki posłał rękopis dramatu do Januszkiewicza wraz z listem, w którym prosił o drukowanie *Balladyny* „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 [...]. [t. 14, s. 91]

Przebija z tych słów wyraźna świadomość nowatorstwa, rodzajowej niezwykłości dramatu. I zaskakuje określenie *Balladyny* jako sztuki „niepatriotycznej”. Czyżby poeta obawiał się, że czytelnicy gotowi są dopatrzyć się w niej drwin z tradycji narodowej?

W pół roku później pisał do Gaszyńskiego:

teraz donoszę Ci, że się drukuje *Balladyna* — kochanka moja... Nie spodziewasz się, co to za dzieło... dosyć, że jest to osoba, która nas z Zygmuntem Kr. zaprzyjaźniła mocno, on ją bowiem polubiwszy, mnie polubił; oby mi i Ciebie zyskała... Ale nie spodziewam się, bo to jest gorzkie dzieło, a świat w nim przez pryzma przepuszczony i na tysiączne kolory rozbity — wymaga, aby się kto w nim szczególnie pokochał. [t. 14, s. 127—128]

List ten pisany jest do literata, i to życzliwego, zainteresowanego twórczością Słowackiego, który tylko co przełożył na język francuski *Anhellego*. A mimo to wszystko jakże poeta niepewny jest recepcji swego dramatu u adresata. Domaga się pełnego życzliwości wysiłku przy lekturze, powołuje się na opinię Krasińskiego, uprzedza, że czytelnik będzie miał do czynienia ze zdeformowanym, „na tysiączne kolory rozbitym” światem.

Kiedy przyszła wielka cezura mistyczna, Słowacki dokonał przesiewu swojej twórczości przed przełomu. Rewizja była surowa. *Godzinę myśli* i *Lambra* odrzucił jako utwory niedojrzałe, „melancholiczne skargi dziecka niedorosłego”. W *Szwajcarii* widziało mu się poematem zbyt egocentrycznym, *Mazepa* — dramatem „nadto deklamatorskim”. Ale — rzecz znamienita — *Balladyna* wyszła z tych opałów krytycznych cała. W tym samym liście do matki, z lutego 1845, w którym tak surowo obszedł się ze swoją przedmystyczną twórczością, o *Balladynie* pisze z sentymentem i z uznaniem. Marzy mu się czytelnik po stu latach, chłop „w cichym gdzieś domku pod Krakowem”: „Wystawże go sobie, że czyta *Balladynę* — ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy” (t. 13, s. 471—472).

Zauważmy, mimo przełomu kryteria oceny pozostały tu dokładnie te same co przed sześciu laty w przedmowie do dramatu. Poeta nie stara

się wmówić w utwór jakiegoś ukrytego „głębszego” znaczenia, tak jak to np. po swoim przełomie religijnym zrobił z *Rewizorem* Gogol. *Balladyna* pozostała dlań baśnią, i to baśnią, którą należy traktować z uśmiechem. Czytelnik ma się nią bawić. *Implicite* zawarte jest też w przytoczonych wyżej słowach przekonanie, że *Balladyna* to jakieś nowatorskie rozwiązanie formalnych problemów dramatu: „uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy”.

Była jeszcze jedna wypowiedź Słowackiego na temat *Balladyny*, o dwa lata wcześniejsza od wyżej zacytowanej. Pochodzi ona z listu do Krasińskiego z 3/4 lipca 1843. List ten jest przyjacielską i twardą, napisaną z surowością, na jaką sobie tylko zobowiązująca do szczerości przyjaźń może pozwolić, krytyką *Przedświtu*. Uznał tam Słowacki *Przedświt* za pomyłkę artystyczną, nie poemat, ale traktat napisany wierszem. I temu to traktatowi, z jego jednowymiarowością i dydaktyzmem, przeciwstawił *Balladynę*:

a Ty, drogi, nie zdziwisz się, bo znasz *Balladynę*, gdzie jest dziesięć tysięcy celów — i tyleż prawie narzędzi, gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury i przez wymoczki w kropelce wody zamknięte... [t. 14, s. 205]⁶²

Wypadło wypowiedź tę przytoczyć osobno, łamiąc porządek chronologiczny. Uwikłana ona jest bowiem w bogaty, dramatyczny kontekst, związany z osobą Krasińskiego i wcale nieobojętny dla orientacji w *Balladynie* jako dramacie ironicznym.

Krasiński był zafascynowany *Balladyną*. Rozpisuje się na jej temat nie tylko w listach do Słowackiego, ale także i do Gaszyńskiego, Romana Załuskiego oraz Adama Potockiego⁶³. Nie tylko sama częstotliwość wzmianek świadczy o sile wrażenia. Myśl o tym dramacie najwyraźniej ekscytowała Krasińskiego. Ilekroć pisze o *Balladynie*, styl jego się uskrzydla, zaskakuje polotnością, bogactwem metaforyki, wysoką temperaturą emocjonalną. Jedno z takich powiedzeń — przytoczone tu już poprzednio, z listu do Gaszyńskiego — „Szekspir ją porodził w głowie Juliusza”, stało się obiegową monetą krytyczną.

Najpełniej jednak i w sposób najbardziej przemyślany wypowiedział się Krasiński o *Balladynie* w artykule *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*,

⁶² Sformułowanie Słowackiego trochę przypomina tutaj świat wyobrażeń z jego pism genezyjskich, żeby przypomnieć tylko tego „ślimaczka” z *Genezis z Ducha*, którego „ofiara” „była już niby obrazem ofiary Chrystusa Pana” (*Dzieła*, t. 12, s. 12). Ale ryzykanctwem byłoby wnioskowanie z tego podobieństwa obrazowania, że Słowacki narzuca tu dramatowi jakieś „głębsze” mistyczne znaczenie. Z kontekstu wynika, że mowa w liście o bogactwie artystycznym *Balladyny*, przeciwstawionym jednowymiarowości *Przedświtu*.

⁶³ Zob. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego. (1826—1862)*. Zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski. Wrocław 1963.

ogłoszonym w „Tygodniku Literackim” (1841). Uwagi o *Balladynie* zajmują w artykule tym centralne miejsce. Krytyk poświęca jej więcej miejsca niż wszystkim innym utworom Słowackiego razem wziętym. Bo też *Balladyna* stanowi dla niego najwyższe i najoryginalniejsze osiągnięcie poetyckie Słowackiego. Wymowne jest już słownictwo tych uwag. Słyszymy tam o „humorze”, „ironii”, „komiczności”, „uśmiechu ariostowskim”, „igraszkowaniu”. Ba, natrafiamy tam nawet — być może, że po raz pierwszy w polskiej krytyce — i na „groteski”⁶⁴. Artykuł wyszedł spod pióra człowieka, który czytany był w Schleglach i w świetle ich wywodów omawiał *Balladynę* jako dramat ironiczny.

Punktem wyjścia dla Krasińskiego jest stwierdzenie, że *Balladynę* krytyka przyjęła wrogo. Cena to, jaką płaci za swoją niezwykłość: „Każda nowość razi, obraża nawet, zanim da się rozpoznać” (s. 12).

Na czym ta nowość polega? Na tym, że poeta dziejom bajecznym Polski nadał piętno „komiczności”. Skory do uogólnień krytyk formułuje tu obowiązujące prawo:

Co się w czas zdarza, bywa zawždy wielkim i prawdziwym; co przed czasem, nosi zwykle znamię szału, a co po czasie, niestety, komiczności. [s. 12]

Gdyby przynajmniej w literackiej tradycji Polski istniał odpowiednik Homera, *Eddy*, *Nibelungów*. Byłyby wtedy wzory stylizacji. Ale poeta polski takiej pomocy nie ma. Jest sam przecież człowiekiem nowożytnym, człowiekiem XIX wieku, i przepaść dzieli go od czasów, które ewokuje: „Do Popiela dodajcie dziesięć wieków cywilizacji zachodniej” (s. 13).

Poeta współczesny nie może stworzyć mitu zamierzchłej przeszłości naiwnie, może tylko bawić się w stwarzanie takiego mitu, grając na sprzecznościach między jego światem a światem ewokowanym:

Ta sprzeczność wyradza się w ironię, bo poeta sam wskrzesza zapomnianego, 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. [s. 13—14]

Obserwujemy zatem w *Balladynie* dwa plany: świat przedstawiony oraz poetę tworzącego ów świat i ponad głowami swoich fikcyjnych postaci porozumiewającego się z czytelnikiem. W konfrontacji tych planów

⁶⁴ Z. Krasiński, *Pisma*. Wydanie Jubileuszowe. T. 7. Kraków 1912, s. 14. — Z tego źródła dalsze cytaty. — Słownik Warszawski odnotowuje wyraz „grotesk”, ale nie podaje żadnych cytatów literackich; w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją W. Doroszewskiego o wszystkie cytaty są z XX wieku. W *Fantazym* czytamy o filiżance „grotesque” (I, w. 388). Tam jednak „grotesque” znaczy co innego, mianowicie ‘ornament’, który w przeciwieństwie do abstrakcyjnej arabeski posługuje się różnego rodzaju motywami figuralnymi, zwierzęcymi, roślinnymi.

widzi Krasiński źródło stylowej odrębności *Balladyny* i jej swoistego uroku. Wyraził to za pomocą świetnej fugi krytycznej:

W *Balladynie* dwa światy, pierwotny słowiański i dzisiejszy krytyczny, który nosi na sobie napis *consumatum est* — płaczą się i spajają nieustannie. Ta przemiana kameleońska, ta zdrada migów i przemigów, ta rozpryskliwość baniek tęczanych, słowem, cały *Balladyny* koloryt już sam w sobie stanowi formę, wiążącą tych światów różnice — a te różnice zetknęły się z sobą rzeczywiście, ale nie w zewnętrznej rzeczywistości dziejów, tylko w wewnętrznej sumienia⁶⁵ samego poety. [s. 15]

Można tej analizie zarzucić przesadną pryncypialność. Krasińskiemu nie wystarcza stwierdzenie, że świat *Balladyny* to zabawa w wymagowane pradzieje. Formułuje od razu generalną zasadę. Słowacki — twierdzi — będąc człowiekiem współczesnym musiał tak właśnie, z uśmiechem, legendarną przeszłość potraktować:

Więc oboje się Słowackiego z majestatem nadgoplańskim nie tylko pochodzi z dążeń samego mistrza, ale głębiej jeszcze zapuszcza korzenie w nieodbitą konieczność, która przymusza poetę do igraszki z tym, co przeszło, a przechodząc, nie zostawiło posągu po sobie. [s. 14]

A przecież, pisząc swój artykuł, znał Krasiński już *Lillę Wenedę*. Tam zaś obszedł się Słowacki z „majestatem nadgoplańskim” w zupełnie inny sposób. Potraktował go, wyjąwszy marginalne figury św. Gwalberta i Ślaza, na serio i chciał, aby czytelnik percypował tę fikcję „nawnie”. Z jakim naciskiem uwydatnia to w adresowanej również do Krasińskiego przedmowie: „przyrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nieszczęściom należy”. I potem raz jeszcze: „Lecz ty, mówily dalej mary, [...] mów o nas prosto i z krzykiem” (t. 7, s. 287). Jesteśmy tu zatem na antypodach niegdysiejszej „ariostycznej” koncepcji. Ale też Krasiński potraktował *Lillę Wenedę* dużo pobieżniej niż *Balladynę*. I jedyny to wspomniany w artykule utwór Słowackiego, wobec którego sformułował pewne zastrzeżenia.

Jeszcze bardziej dziwić musi zupełne przemilczenie Szekspira. Przecież Krasiński doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że *Balladyna* to dramat grający aluzjami do Szekspira. W krótkich uwagach epistolarnych o *Balladynie* do Szekspira nawiązuje, a tu, w dłuższym wywodzie krytycznym, ani na moment o nim nie wspomina. Co to za osobliwa przekora krytyczna? Odpowiedzi na pytanie dostarczają dwie namiętne rozprawki epistolarne, przesłane przez Krasińskiego Słowackiemu. Pierwsza z nich nosi datę 19 grudnia 1840, druga napisana została „w wigilią

⁶⁵ „Sumienie” należy tu oczywiście rozumieć w znaczeniu ‘świadomości’. Krasiński posługiwał się tym słowem w dwojakim znaczeniu. Wzorem mogła tu być łacińska *conscientia* czy francuska *conscience*.

Zmartwychwstania Pańskiego 1841 r.”, tj. 10 kwietnia⁶⁶. Obie one są więc współczesne artykułowi o poezji Słowackiego⁶⁷. Są one obie gwałtownym atakiem na Szekspira, przy czym dramaturg angielski został tu potępiony jako ironista:

Sens jego moralny, ogólny taki: „Ty płaczesz, tobie serce pęka! ty krzyczysz: ja nieszczęśliwy! Spójrz, proszę cię, alboż to ty jeden? Patrz no: i tam łzy płyną, i ówdzie, serca pękają wszędzie i zawsze; taki życia tryb od kolebki urodzenia do trumny zapomnienia, wszyscy się zzymają i płaczą, i cierpią. Pomyśl no, czy to nie wielka bufonada tak rodzić się, nie wiedzieć skąd, tak żyć, nie wiedzieć czemu, i tak sobie odchodzić, nie wiedzieć gdzie? Ja bym ci radził wszystko to za żart jeden przykry uważać; a kiedy żartują z ciebie, nie wiem kto, czy los, czy Bóg, czy diabeł, czy traf, ej! wierz mi, i ty zażartuj z nich, kpinać płąć kpinę, bądź aktorem komicznym, ty, dotąd tragiczny aktorze na teatrze świata”. Na tym kończy się Szekspir [...]”⁶⁸.

Krasiński odczytał więc Szekspira poprzez interpretację A. W. Schlegla. Odczytał go jako dramaturga ironistę. Najprawdopodobniej znana mu była gniewna diatryba wstępu do *Estetyki* Hegla, w której rozprawiono się z „tak zwaną ironią”, jaką „pan Fr. v. Schlegel wynalazł”⁶⁹. Ale i bez pomocy Hegla Krasiński, zwłaszcza Krasiński z lat 1840—1841, musiał się na sztukę ironiczną otrząsać. Taka była już logika i jego temperamentu, i jego poglądów na sztukę. Potępiał postawę ironiczną w imię spirytualistyczno-wieszczej koncepcji sztuki, która nie daje się zwieść dysonansom dostępnego zmysłom świata zjawisk, ale odsłania ukrytą harmonię świata duchowego, jest dywinacją jego głębszego sensu. Nie dochowały się odpowiedzi Słowackiego na te krytyczne adhortacje. Wielka to szkoda. Na tle ich braku tym wyrazistszej ironicznej wymowy nabierają jego wywody z listu do Krasińskiego z r. 1843, w *Przedświt* bijące *Balladyną*, która była i dramatem ironicznym, i którą Krasiński tak gorąco się zachwycał.

Dopiero na tle tych namiętne antyszekspirowskich wypadów epistolarnych docenić można w pełni entuzjazm Krasińskiego dla *Balladyny*. Przecież dramat ten podbił go wbrew jego własnej koncepcji sztuki, dał się mu oczarować, mimo że czar ten szedł z utworu przeciwstawiającego się jego wieszczej poetyce. Nie mogąc oprzeć się urokom *Balladyny*, Krasiński uważał równocześnie, iż obowiązkiem jego jest egzorcyzmo-

⁶⁶ Krasiński, *Listy*, t. 3, s. 11—16, 21—27.

⁶⁷ W liście z 16 III 1841 (*ibidem*, s. 20) zapowiadał Krasiński przyjacielowi pojawienie się w jednym z periodyków poznańskich między kwietniem a czerwcem artykułu o jego poezji.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 13—14.

⁶⁹ G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*. T. 12. Stuttgart 1927, s. 102—103. Cała diatryba: s. 100—106.

wać „złego ducha Szekspira”⁷⁰ ze Słowackiego, sprowadzić przyjaciela ze złej drogi. Dlatego to w artykule, który przecież miał być rewindykacją Słowackiego, Krasiński pisząc o *Balladynie* wolał w ogóle Szekspira nie wspomnieć. Wprowadzenie jakichkolwiek wywodów na temat Szekspira powikłałoby tylko artykuł i emocjonalnie, i intelektualnie, odśloniłoby wewnętrzne sprzeczności w postawie Krasińskiego.

Mimo niedopowiedzenia i lekkomyślne generalizacje — uwagi o *Balladynie* z *Kilku słów o Juliuszu Słowackim* to Krasiński w najlepszej swej formie krytycznej. Należą one do arcydzieł polskiej krytyki romantycznej. I przynoszą klucz do właściwego odczytania *Balladyny* jako dramatu ironicznego.

I oto rzecz zaskakująca: to odczytanie Krasińskiego w późniejszych studiach o dramacie zupełnie zlekceważono. Prawdopodobnie dlatego, że wypowiedź Krasińskiego była, jak na późniejsze gusta, i zanadto „filozoficzna”, i zanadto egzaltowana, rozpoetyzowana, aby ją chciano traktować na serio, jako poważną propozycję krytyczną⁷¹. A przecież ma ona wartość nie tylko świetnej w swej wnikliwości analizy, ale i po trosze — dokumentu. Przecież krytykowi, który ją pisał, Słowacki czytał swój dramat wiosną 1836 w Rzymie. Obaj poeci musieli wtedy na jej temat dyskutować. Krasiński wiedział więc, do czego Słowacki w dramacie tym zmierza, nie tylko z jego tekstu, ale i z komentarzy odautorskich.

Jak widzieliśmy, Słowacki był z *Balladyny* szczególnie dumny i generalna rewizja dorobku, dokonana po przełomie mistycznym, nie zdołała tej wysokiej pozycji *Balladyny* zachwiać. Wzruszającym jej świadectwem jest brulion testamentu z apelem do przyszłego wydawcy, aby poprawiał błędy druku *Beniowskiego* i *Balladyny* (t. 11, s. 249). Czy wszystko to znaczy, że był w pełni zadowolony z takiej właśnie, jaką zaprezentował w *Balladynie*, koncepcji dramatu ironicznego? Wydaje się, że nie, że wyraźnie negatywnej odpowiedzi dostarcza tu następna z kolei próba stworzenia dramatu ironicznego, która jest w swej koncepcji bardzo różna od *Balladyny*. Rzuca ona *ex post* pewne światło na *Balladynę* i dlatego warto zająć się nią tu pokrótce.

Jak już o tym była wyżej mowa, na pewno nie można za taką próbę uważać *Lilli Wenedy*. To na pewno nie następna z owych „sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych”, które miały się złożyć na „poemat w rodzaju Ariosta”, jak czytaliśmy w liście dedykacyjnym *Balladyny*.

⁷⁰ Krasiński, *Listy*, t. 3, s. 11 (list z 19 XII 1840).

⁷¹ Wyjątkiem jest tu G. Mavér, mocno podkreślający w swoich *Saggi critici su Juliusz Słowacki* (Padova 1925, zwłaszcza s. 20, 22) walory interpretacyjne tej „genialnej” i „zgoła rewelacyjnej” krytyki. *Saggi*, poświęcone ogólnej charakterystyce poety, nie zajmują się specyficzną problematyką *Balladyny* i znaczeniem wywodów Krasińskiego dla jej zrozumienia.

Co najwyżej można za pozostałość zarzuconego pomysłu *Lilli Wenedy* jako dramatu ironicznego — jeśli pomysł taki w ogóle istniał — uznać postaci św. Gwalberta i Ślaza.

Próbą taką był nie dokończony dramat o Beniowskim. Bez względu na to, czy uznamy wraz z Kleinerem, że wywodzi on się najprawdopodobniej z r. 1840, czy też z Jasińską przesuniemy datę napisania fragmentu na okres wcześniejszy, sierpień 1839⁷², dramat o Beniowskim będzie chronologicznie bliski dacie druku, a więc i domniemanej ostatecznej redakcji dramatu o *Balladynie*. Wyrósł z tego samego kręgu zainteresowań problemami dramatu ironicznego i podobnie jak *Balladyna* miał być dramatem z „ariostycznym uśmiechem”. Poeta sygnalizuje to czytelnikowi. Na samym wstępie przecież tytułowy bohater przedstawiony zostaje jako postać z Ariosta. Mówi Pamfilus: „Leć, głupcze, i opal sobie skrzydła w ogniu miłości — leć głupcze, i bądź jak Orlando szalony [...]” (t. 8; I, w. 21—22).

W *Balladynie* stwierdziliśmy „bylejakość” w konstruowaniu akcji. W dramacie o Beniowskim mamy do czynienia z techniką, którą z taką maestrią będzie poeta potem stosował w poemacie o Beniowskim — z techniką fałszywego startu⁷³. W pierwszej scenie dramatu Beniowski ratuje Księżniczkę, pod którą postrzelono konia. Unosi ją do chaty. Jest olśniony jej pięknnością. Zdawałoby się, że oto tak nawiązuje się wątek miłosny między dzielnym rycerzem a piękną Księżniczką. Wątek, domyślamy się, będzie powikłany przedziałami stanowymi: Beniowski uratował przecież Radziwiłłównę. Aliści bardzo szybko okazuje się, że domysły nasze biorą diabli, a raczej jeden diabeł, Pamfilus. Typowy tradycyjny wątek romansu rycerskiego urywa się, jak nożem uciął. Ledwie Beniowski zdążył uratować Księżniczkę, kiedy Pamfilusowi udaje się skierować jego uwagę w inną stronę, ku Świteziance. Nie dowiemy się już, czy Księżniczka w ogóle miała się jeszcze w dramacie pojawić. Nie występuje ona już więcej w napisanych fragmentach. A ironiczna uwaga Pamfilusa podkreśla nagłość tej zmiany i uprzytomnia nam, że jesteśmy w świecie, w którym gra się konwencjami literackimi:

(Z głowy mu wyszła kochanka
I odmieniła się scena
Jak na teatrze). [...] [I, w. 189—191]

Postaci chłopskie dramatu — białoruski Chłop z aktu I i Krakowiak z aktu II — wprowadzają swoiste elementy przeciwstawienia w stosunku

⁷² Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 3 (Warszawa 1923), s. 51—53. — S. Jasińska, *Pierwsze redakcje „Beniowskiego”*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 5 (1955), s. 140—141.

⁷³ Zob. analizę tej techniki w rozdz. *Prosta powieść* monografii S. Treugutta: „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964.

do świata wyobrażeń protagonisty dramatu, Beniowskiego. Ocierające się o wulgarność śpiewki i repliki rubachy Krakowiaka, bliskiego kuzyna Grabca, i towarzyszące im ironiczne komentarze Pamfilusa to drwina z romantycznego chłopomaństwa, urzeczenia motywami folklorystycznymi. W akcie I znów — szorstka prostota mitologicznej opowieści Chłopa przeciwstawiona jest *in plus* łatwej poetyzacji rzeczywistości, którą tropi poeta u Beniowskiego. I Beniowski pierwszy to przyzna. Kiedy Pamfilus namawia go na rozmowę z Chłopem, „wielkim mitologiem”, Beniowski najpierw odrzuca tę sugestię:

Jakże ty chcesz, abym zatrzymywał oczy moje na tym chłopie, który w porównaniu z nią [tj. Księżniczką] nie jest nawet człowiekiem?... [I, w. 104—106]

Ale gdy chłop skończy swą opowieść, wybucha zachwytem: „Jednak to wszystko cudowne, Pamfilu...” (I, w. 152).

W *Balladynie* operował Słowacki jaskrawymi kontrastami tragicznej grozy, zwiewności i polotności świata fantastycznego oraz rubasznego śmiechu. Zdawałoby się, że nie można pójść w tym kierunku dalej. W dramacie o Beniowskim poeta dowiódł, że można. Przecież wśród fragmentów tego z gruntu ironicznego dramatu, w którym tak wyraźnie przychodzi do głosu i kpiarska nuta, jest także scena, w której występują Chrystus, Maria i św. Piotr.

Odrealnieniu świata *Balladyny* służyły „tysiączne anachronizmy”. W sztuce o Beniowskim mamy również do czynienia z anachronizmami, ale anachronizmami innego rodzaju. Oto Pamfilus, korzystając ze swej diabelskiej wszechwiedzy, będzie robił aluzje do przyszłości. I to aluzje swoiście nacechowane, mianowicie elementy świata fikcji literackiej dramatu potraktuje on jako motywy literackie. Kiedy Beniowski odezwie się pogardliwie o Chłopie, usłyszcy od Pamfilusa:

O! jakże ty daleko epoki wielkich gawęd, która nadejdzie — i to, co teraz mówisz, poczyna za bluźnierstwo. [I, w. 106—107]

Kiedy zaś Chłop wspomni o pastuchu, zwabionym do wody przez Świteziankę, tenże Pamfilus zauważy:

Wyjdzie on kiedyś z wody — ale nie pastuchem, tylko niemiecką balladą... [I, w. 265—266]

Tego rodzaju repliki szczególnie skutecznie niszczą ewokację świata fikcyjnego dramatu.

Lecz znajdziemy również w dramacie inne, nie znane *Balladynie*, środki przekazu ironicznego stosunku poety do świata jego fikcji. *Balladyna* jest dramatem wierszowanym. W dramacie o Beniowskim wiersz alternuje z prozą. I już sam fakt takiej alternacji to sygnał, że poeta

będzie tu operował ostrymi przeciwstawieniami języka poetyckiego i prozaicznego. Ale rzeczy wcale nie układają się w dramacie tak prosto, aby mowa wiązana była nacechowana poetycko, a repliki mową niewiązaną służyły niszczeniu poetyckiej iluzji. Tak przedstawiają się na ogół komentarze Pamfilusa, co jednak nie jest wcale regułą w całym tekście dramatu. Przeciwnie, z wyraźną przekorą poeta raz i drugi z naciskiem zaznacza, że potrafi wydobyć efekty poetyckie z partii niewierszowanych. Przecież Chrystus przemawia w dramacie prozą, i jest to proza o toku biblijnym bardzo silnie nacechowana poetycko. Swoistą poezją technicznie też w surową prozę ujęta opowieść mitologiczna Chłopa. Na odwrót znów — wyraźnie parodyjne, „antypoetyckie” zacięcie wykazują krakowiaki aktu II, np.:

Moja żonka sła bez mosta —
Ty kapucyn, ja starosta... [II, w. 111—112]

W ogóle proza dramatu jest bogato zróżnicowana. Chrystus mówi zrytmizowaną prozą biblijną. Stylizacja białoruska szczególnie wyraźnie wyodrębnia szorstką mowę Chłopa. Książę Karol Radziwiłł dostał się do dramatu ze świeżo właśnie w r. 1839 wydanych *Pamiętek Soplicy* i jego mowa jest pastiszem kolokwialnego stylu gawęd Rzewuskiego. Język zaś Pamfilusa, kiedy ten używa mowy niewiązanej, to lekka, konwersacyjna proza, skrząca się dowcipem i nosząca wyraźne piętno inteligentkie. Mamy tu zatem przeciwieństwa polszczyzny i białoruszczyzny, prozy poetyckiej w stylu biblijnym i konwersacyjnej polszczyzny XVIII i XIX wieku. Trudno o bogatszą orkiestrację przeskoków stylowych.

W granicach mowy wiązanej różnorodność jest dużo mniejsza. Przeważa charakterystyczny dla Słowackiego styl języka poetyckiego. Ale na tle tego poetyckiego języka krakowiaki grają szczególnie ostrym dysonansem.

W ostatecznym rezultacie nie można przeciwieństw ukształtowania materiału językowego w dramacie sprowadzić do jakiejś jednej zasady, np. opozycji mowy wiązanej do niewiązanej, nacechowanej poetycko do prozaicznej, stylu wzniosłego do niskiego. Ale czytelnika nigdy nie opuszcza w lekturze świadomość ostrych a różnorodnych przeciwieństw, tak czy inaczej spiętych ze sobą a rozmyślnie kłócących się stylów wypowiedzi. I ta właśnie huśtawka stylów, ustawiczne nagłe a nieoczekiwane przeskoki wyraźnie nadają tekstowi dramatu piętno ironiczne, bo za tą profuzją ukształtowań stylowych świadomi jesteśmy obecności poety, bawiącego się naciskaniem coraz to innych klawiszy.

Raz po raz, gdy mowa o ironicznych wyznacznikach dramatu, okazuje się, iż związane są one z postacią Pamfilusa. Bo też jest on zwor-

nikiem ironicznej struktury dramatu. Nie było takiego komentatora w *Balladynie*.

Znaczące jest już jego imię. Wywodzi się ono z greckiego „*pámphilos*” — ‘ukochany przez wszystkich’. Nadał więc Słowacki „na pośmiewisko sprzeczne z naturą nazwisko” diablówi. I gra ono aluzjami literackimi. Pod takim to imieniem, Panfilo, wprowadził Boccaccio do *Dekameronu* i do *Fiammetty* autorskiego sobowtóra. Czy można by wobec tego założyć, że Słowacki traktował owo imię jako aluzję literacką, że chciał poprzez nie zasugerować, iż nałożywszy maskę diabła, sam wszedł między postaci swego dramatu? Ale jeśli miała to być aluzja, była ona zaszyfrowana. W stuleciach bowiem między XVI-wiecznymi nowelistami a Julianem Krzyżanowskim mało kto czytał w Polsce Boccaccia⁷⁴.

Bez względu jednak na to, czy takie imię miało w intencjach Słowackiego grać aluzjami do Boccaccia, czy też nie, funkcja Pamfilusa w dramacie jest ta sama co „ja” autorskiego w poemacie typu Ariosta: jest on z jednej strony aranżerem widowiska, a z drugiej zajmuje wobec niego ironiczny dystans i nie pozwala nam zapominać, że materia dramatu to tylko fikcja literacka. Podobnie jak jego bliski kuzyn, jest to „*der Geist der stets verneint*”. Główna jego funkcja polega na rozpraszeniu iluzji. Dzięki niemu też wpłynął do dramatu szeroką strugą tak charakterystyczny dla poematu dygresyjnego żywioł aluzji literackich. Jest on postacią fikcyjną, wyposażoną w autorski przywilej dystansu wobec postaci fikcyjnych.

Jako ironiczny konferansjer widowiska Pamfilus przemawia przede wszystkim prozą. Ale jest on też przedstawicielem sił nieczystych, diabłem, i w tym charakterze konfrontuje go autor w pierwszej z dwóch zachowanych scen aktu III z Pielgrzymem — Księdzem Markiem. Rozpoznawszy w nim diabła, Ksiądz Marek siłą swego wzroku zmusza go do zniknięcia. I oto rzecz ciekawa: dopóki Pamfilus jest na scenie, dialog toczy się wierszem, 11-zgłoskowcem. Po jego zniknięciu rozmowa Beniowskiego z Księdzem Markiem o mającej się zawiązać konfederacji przechodzi w lekko archaizowaną prozę. Przeciwwstawienie mowy związanej i niewiązanej jest tu utrzymane, lecz sens tego przeciwwstawienia jest już inny niż w scenach aktu I. Tak więc w dramacie to, co nacechowane poetycko, przeciwwstawione jest z jednej strony brakowi takiego nacechowania, prozie, z drugiej zaś — temu, co jest na serio. Wymowa „poetyckości” w dramacie staje się w ten sposób mocno dwuznaczna. Jak przystało na dramat ironiczny.

Ostre opozycje stylowe, a nade wszystko ironiczny komentator, przejmujący uprawnienia autorskiego „ja”, nadają szczególnej wyrazistości

⁷⁴ Natomiast nie wiązałym tego imienia z popularną dawniej grą w karty. Brzmiałoby wtedy „Pamfil”. I co może diabeł mieć wspólnego z damą atutową?

ironicznemu charakterowi dramatu. Tak wyrazistych wyznaczników ironicznej postawy *Balladynie* brak. Fakt, iż w dramacie napisanym po *Balladynie* Słowacki nie zadowolili się wypracowaną już raz techniką, ale szukał systemu innych, wyrazistszych, bardziej poetycko nośnych sygnałów, zdaje się świadczyć, iż miał wątpliwości, czy technika *Balladyny* wystarczy, aby narzucić czytelnikowi odczytanie dramatu jako ironicznego. Recepcja *Balladyny*, w której tyle nieporozumień, świadczyłaby, że wątpliwości te nie były bezpodstawne.

Mimo wszystkich jednak możliwych zastrzeżeń trzeba uznać w *Balladynie* oryginalny i zuchwały eksperyment dramatyczny. Nie miał on precedensu w dramacie polskim. Aby w pełni docenić jego niezwykłość i zuchwalstwo, należy pamiętać, że jest to dramat, w którym przedmiotem ironii jest teatr Szekspira. Ironiczne dramaty niemieckie, takie jak Tiecka *Kot w butach* lub Grabbe's *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*, sięgały po wątki popularnych baśni czy popularne wyobrażenia fantastyczne. Słowacki porwał się na ironiczny dramat o sztuce dramatycznej Szekspira.

Na ogół nie doceniamy tego, jak potężny ładunek formalnego nowatorstwa przynosi polski dramat romantyczny, ile rewolucyjnych propozycji zawierają tu *Dziady*, jak bardzo swoista i niepowtarzalna jest forma dramatyczna *Nie-Boskiej* (na dobrą sprawę nikt jej dotychczas nie zanalizował). *Balladyna* ma sporo wspólnego z tymi arcydziełami w wytyczaniu nowych form dramatu. Jest jeszcze jednym przykładem wspinającej żywotności formalnej i odkrywczości polskiego dramatu romantycznego. I jest też na swój sposób prekursorką dzisiejszego teatru groteski i absurdu ⁷⁵.

⁷⁵ Autor poczuwa się do miłego obowiązku podziękowania doc. Zofii Stefańskiej za jej wnikliwe uwagi krytyczne, którym praca ta dużo zawdzięcza.