

Henryk Markiewicz

Metamorfozy "Balladyny"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 47-86

1989

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.

HENRYK MARKIEWICZ

METAMORFOZY „BALLADYNY”

Balladyna występuje w wyjątkowo bogatym otoczu autointerpretacyjnym. Poprzedził ją Słowacki w druku listem dedykacyjnym dla Krasieńskiego, wielokrotnie od r. 1834 wspominał o niej w swej korespondencji¹. Ale przy bliższym rozpatrzeniu obfitość ta okazuje się kłopotliwa i dezorientująca. Autor formułuje bowiem sądy rozbieżne, wręcz sobie zaprzeczające. Nazywa *Balladynę* w podtytule „tragedią” i określenie to kilkakrotnie pod jego piórem powraca (raz z zastrzeżeniem: „niby tragedia”), gdzie indziej jednak mówi o niej jako o baśni, fantastycznej legendzie, kronice dramatycznej. Pisze do matki w r. 1834, że *Balladyna* jest „podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał”, i zarazem wykazuje „rodzinne podobieństwo” do *Króla Leara*. W liście dedykacyjnym określa ją natomiast jako „epizod wielkiego poematu w rodzaju Ariosta”. Zapowiada, że jest to utwór rozgrywający się w „kraju idealnym”, „przeciwny prawdzie historycznej, czasem nawet podobieństwu do prawdy”, i twierdzi, że starał się, aby jego bohaterowie byli prawdziwi i aby „w sercu mieli nasze serca”; zarazem żywi nadzieję, że dramat jego „roztworzy mgłę dziejów przeszłości”; Goszczyńskiemu miał nadto powiedzieć, że wyprowadził tu na scenę „w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu” (list Goszczyńskiego do Siemieńskiego, z 9 VII 1839). Za naczelną cechę swego dzieła uznał drwinę „z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie”, w różnych formułach metaforycznych uwydatniał heterogeniczność artystyczną utworu — pisał o „wietrznych i różnobarwnych obłokach”, o „świecie przez pryzma przepuszczonym i na tysiączne kolory rozbitym”, o „dziesięciu tysiącach celów — i tyleż prawie narzędziach”, a zarazem widział w *Balladynie* jakąś „wewnętrzzną harmonię”. Sądził, że może bawić „jak baśń”, i zarazem nazywał ją „gorzkim dziełem”. Przyznawał, że pisząc

¹ Wypowiedzi Słowackiego o *Balladynie* przytoczone są w książce: J. Słowacki, *Balladyna*. — M. Bizan i P. Hertz, *Glosy do „Balladyny”*. Warszawa 1970, s. 203—211.

nie liczył się z „niedowidzeniem” przeciętnych czytelników, myślał natomiast o tych, którzy obdarzeni byliby „platońską i attycką uwagą”, później natomiast wyobrażał sobie *Balladynę* w rękach „prostego chłopka” z jego ledwie czytać umiejącą rodziną...

List dedykacyjny *Balladyny* i wzmianki w korespondencji Słowackiego, w większości znane z druku już od r. 1866, oddziaływały oczywiście na krytyków i badaczy, ale bynajmniej interpretacji ich nie ujednolaczały, przeciwnie, nadawały im rozbieżne ukierunkowanie². „Artystyczna dzielność tego utworu zachwyciła wszystkich, zagadkowość jego stała się dla wszystkich nieustannie drażniącym czynnikiem” — pisał Kazimierz Kaszewski (*O „Balladynie” Słowackiego*. „Biblioteka Warszawska” 1877, t. 1, s. 143) i sądził, że Słowacki „zamiast ubolewać i potępiać, lepiej by uczynił sam napisawszy komentarz do tego uroczego sfinksa”. Słowa o „uroczym sfinksie” do dziś nie straciły aktualności, *Balladyna* obrasta wciąż nowymi interpretacjami. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Główne kierunki zaznaczyły się już w wypowiedziach pierwszych czytelników³. Stanisław Ropelewski („Młoda Polska” 1839, nr 29) rozpatrywał *Balladynę* najpierw z punktu widzenia wymogów tragedii i stwierdziwszy, że odbiega ona od znanych mu historycznych odmian tego gatunku — tym samym ją dyskwalifikował. Za cel utworu uznał rozjaśnienie przedhistorycznych dziejów Polski i orzekł, że cel ten nie został osiągnięty. Za argumentację posłużyło ironizujące streszczenie dramatu, z którego wynikało, że jest to tylko prymitywna bajeda, urągająca prawdopodobieństwu historycznemu i psychologicznemu, w której ani między kolejnymi wypowiedziami postaci, ani między zdarzeniami nie ma logicznego związku. W szczególności twierdził Ropelewski, że udział świata nadprzyrodzonego jest zupełnie niepotrzebny, bo akcję dostatecznie by motywował naturalny bieg rzeczy, a „humorystyka utworu”, rozumiana tu jako połączenie różnych tonacji emotywnych, daje w rezultacie tylko głupstwa. Odmawia również krytyk *Balladynie* „poezji” i „stylu”, lecz ocen tych nie motywuje dokładniej.

Największego entuzjastę i obrońcę znalazła *Balladyna* — jak wia-

² Bibliografię opracowań i inscenizacji *Balladyny* do r. 1952 podał W. Hahn w tomie 4 *Dzieł wszystkich J. Słowackiego* pod redakcją J. Kleinera (Wrocław 1953, s. 417—462). Częściowe omówienia dziejów interpretacji *Balladyny* znaleźć można m.in. w pracach: H. Biegeleisen, *Dzieła Juliusza Słowackiego*. Objąsnił ... T. 1. Lwów 1894, s. 301—360. — E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego*. Warszawa 1960, s. 75—101. — Z. Przychodniak, *Losy „Balladyny”*. „Nurt” 1931, nr 2.

³ Wypowiedzi te zestawione są w książce: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego. (1826—1862)*. Zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski. Wrocław 1963. Zob. też Bizani i Hertz, *op. cit.*, s. 212—263.

domo — w Zygmuncie Krasińskim. Chwalił ją w listach do autora, o jej wartości przekonywał przyjaciół (nie zawsze z pozytywnym skutkiem), poświęcił jej znaczną część artykułu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki” 1841, nry 21—23). Zgodnie z intencją autora Krasiński ujrzał w *Balladynie* „najprześlicznieszą epopeję [...] ariostowską” — kapryśną, dygresyjną, „samą z siebie żartującą” (list do R. Załuskiego, z 13 V 1840). Znajdował tu zarazem dramatyczną wizję wczesnodziejowej Polski, ściślej mówiąc — doby przełomowej między epoką pogańską a chrześcijańską, owego „socjalnego grochu z kapustą, chrześcijaństwa niedowarzonego jeszcze i pogaństwa usuwającego się z powierzchni ziemi” (list do Słowackiego, z 23 II 1840). Doba ta nie pozostawiła po sobie własnych pomników poetyckich; podjęta po wiekach jako temat literacki, musi być potraktowana z dystansem — poprzez „ironię”, „igraszkowanie”, „humor, czyli ciągłą mieszaninę tragiczności i komiczności”, widoczną m.in. w nadprzyrodzonych „groteskach” (zwróćmy uwagę, że ten ciąg wyrażań traktowany jest w artykule *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* jako synonimiczny). Ariostyczność więc *Balladyny* posiada zarówno uwarunkowanie podmiotowe („pochodzi z dążeń samego mistrza”), jak i przedmiotowe — wynika z samego tematu: „poeta sam wskrzesza zapomnianego, a gdy go wskrzesi, czuje, że ma nad nim władzę życia i śmierci bez końca”.

W tych wywodach *Balladyna* potraktowana została przede wszystkim jako obraz pradawnej Polski. Zarazem jednak podkreślał Krasiński, że są tam już „wszystkie zarody narodowego charakteru postawione, rzucone doskonale — bez żadnego musu — bez intencji — bez pedanterii — słowem, poetycznie!” (list do Słowackiego, z 23 II 1840). Nie zaś alegorycznie — dopowiedzmy z myślą o dalszych dziejach interpretacji *Balladyny*. Krasiński wymienia wśród tych „typów szczerze polskich” Kirkora jako „monadę najprawdziwszą idealnie szlachcica polskiego” i samą *Balladynę*, „zawierającą w sobie wszystkie błędy i cudne przymioty Polek wszystkich” — bo jest „odważna, śmiała, nade wszystko dumna, ale kiedy już królową, chcąc zostać aniołem i żalująca grzechów” (list do Załuskiego, z 13 V 1840).

Ogólny sąd Krasińskiego o *Balladynie* jest bardzo wysoki; zachwyca go zwłaszcza kunszt poetycki: „wyuzdana, że tak powiem, bezczelna łatwość pięknych wierszy” (list do K. Gaszyńskiego, z 19 X 1839). Dostrzega oczywiście filiacje szekspirowskie. Pamiętamy, że sam Słowacki wzmiankował *Króla Leara* pisząc do matki, ale w liście dedykacyjnym eksponując Ariosta, o Szekspirze nawet nie wspomniał, Krasiński wymienia już nie tylko *Króla Leara*, ale i *Makbeta*, przyznając, że „naśladowanie” jest czasem nazbyt dosłowne (list do Gaszyńskiego, z 20 XI 1839); porównuje również *Balladynę* ze *Snem nocy letniej* (list do Słowackiego, z 23 II 1840). Niemniej twierdzi stanowczo, że „ogólne pojęcie *Balladyny* jest zarazem fantastycznie niepodległe i konieczno-historycz-

ne!” (list do Gaszyńskiego, z 20 XI 1839), co tłumaczyć należy chyba tak, że subiektywna forma dramatu jest i oryginalna, i historycznie adekwatna wobec tematu.

Tego drugiego uzasadnienia nie uznawał Edward Dembowski omawiając *Balladynę* w artykule *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* („Rok 1843”, z. 6); stąd jego częściowa dezaprobata. Dembowski pierwszy zestawiał dzieło Słowackiego ze „stanowiskiem Tiecka, Szleglów, w ogólności ostatniej fazy romantycznej poezji w Niemczech”, przyznawał mu nawet wyższość nad Tieckiem, z racji wszechobecnej poetyczności, sądził jednak, że autor traktując swój utwór jako „zabawkę fantazji”, „odegranie komedii” — unicestwia tym samym siłę jego oddziaływania na czytelnika (opinię tę powtórzył Dembowski również w swoim *Piśmiennictwie polskim* (Poznań 1845)).

Do tych współczesnych głosów krytycznych dodajmy jeszcze jeden — i to nie tylko jako anegdotyczną ciekawostkę. Opinia bowiem wileńskiego cenzora A. Muchina z 30 I 1847 zapoczątkowuje odrębną linię interpretacji *Balladyny*: stwierdza on, że utwór nacechowany jest „mistycyzmem i alegorycznym obrazowaniem”. Opinii tej nie rozwija, przytacza natomiast kilka fragmentów tekstu, bez komentarza, uważając zapewne ich aktualną aluzyjność polityczną za oczywistą; są to antymonarchiczne inwektywy Pustelnika i królewskie zarządzenia Grabca.

O *Balladynie* publikowano w pierwszym 20-leciu od jej ukazania się niewiele; opinie czytelników — jak świadczy Krasiński — były przeważnie niechętne. Dopiero około r. 1860 zwiększa się zainteresowanie krytyki, a zarazem ustala się wysoka ranga ideowa i artystyczna dramatu, dotąd przyznawana mu bez zastrzeżeń tylko przez Krasińskiego. W roku 1862 *Balladyna* została wystawiona po raz pierwszy we Lwowie⁴; recenzując ją Jan Dobrzański („Dziennik Literacki” 1862, nry 20—22) z podziwem podkreśla to, co raziło Ropelewskiego:

Wszystkie pojęcia [...] dotychczasowe o tragedii zostają rażone odmiennością form, dykcji, charakterów, ba, nawet odmiennością całej atmosfery, która bohaterów otacza.

Wręcz przeciwnie niż Ropelewski — uważa Dobrzański, że połączenie świata nadprzyrodzonego z ludzkim poeta przeprowadził po mistrzowsku: cudowność łagodzi tu okropność, a przy tym postacie fantastyczne nie rządzą ludźmi, lecz tylko „podsuwają sposobność, aby ludzie uczynić mogli, co się w głębi ich duszy, ich usposobień ukrywa”. Broni również Dobrzański oryginalności *Balladyny*: w stosunku do tragedii Szekspira występuje tu tylko podobieństwo zewnętrznych sytuacji, na-

⁴ Dzieje teatralne *Balladyny* uwzględnione są w tym artykule tylko marginesowo: zwrócono uwagę na niektóre inscenizacje o wyraźnym i znamionym ukierunkowaniu interpretacyjnym.

tomiast charaktery i pobudki ich działania są inne⁵. Podobieństwo więc jest może tylko przypadkowe, a przy tym dotyczy tych fragmentów sztuki, które z punktu widzenia kompozycyjnego nie wydają się w niej konieczne (zabójstwo Grabca, błaganie się Wdowy po lesie).

Dobrzański traktował *Balladynę*, zgodnie z sugestiami listu dedykacyjnego, jako odtworzenie pierwotnej epoki dziejów Polski „w duchu ludowej fantazji”. Dla wczesnych lat sześćdziesiątych charakterystyczne stało się jednak inne, alegoryczne ujmowanie *Balladyny*. Zapoczątkował je Fryderyk Henryk Lewestam w entuzjastycznym studium „*Balladyna*” i „*Lilla Weneda*” („*Gazeta Codzienna*” 1859, nry 178—179, 195—196), napisanym z okazji pierwszego warszawskiego wydania tych utworów. Zdaniem jego te dwie „najprzedniejsze tragedie” Słowackiego są z pozoru tylko fantastyczne, w rzeczywistości zaś — alegoryczne, i dopiero alegoria stanowi o istotnym ich sensie. Jest to jednak alegoria wolna od „oschłości”, bo urzeczywistniona poprzez figury, które bogactwo charakterystyki „podnosi do godności typów”. Alegoryczność taką nazwalibyśmy więc dziś raczej reprezentatywnością czy typowością, przy czym chodzi tu o typy uniwersalne, tworzące prawie „mikrokosmos” całego człowieczeństwa (obejmujący dzięki postaciom *Balladyny* i *Goplany* również pierwiastek demoniczny i boski).

Tę koncepcję alegoryczności Lewestam mocno na początku akcentuje, ale jej nie rozwija; jednym tylko zdaniem wzmiankuje o „ironii dziejów” i „humorze tragicznym” cechującym te utwory. O ich stronie ideowej nie mógł się wypowiedzieć do końca ze względu na ograniczenia cenzuralne. Domyślności czytelników musiał pozostawić odgadnięcie tej „dźwigni”, dla której należy się Słowackiemu miano „wieszczka narodowego”.

Wiele natomiast uwagi krytyk poświęca konfiguracji postaci: twierdzi, że postacie drugorzędne są tu potraktowane z równą szczegółowością i pogłębieniem jak charakter centralny, a zarazem powiązane z nim — jak byśmy dziś powiedzieli — paradygmatycznie, tj. na zasadzie kontrastu lub podobieństwa, wszystkie też potrzebne są do rozwoju akcji. Lewestam broni również Słowackiego przed zarzutem naśladowania Szekspira i Byrona, formułując enigmatyczną tezę, że „nie naśladował on tych poetów, lecz odtwarzał ich” na zasadzie „powinowactwa duchowego”, wobec którego sprawa pierwszeństwa czasowego jest tylko przypadkową okolicznością (przytacza tu jednak ciekawe wyznanie Słowackiego, który miał mu się skarżyć na znajomość obcych języków i literatur, psującą „bezpośredniość” jego twórczości...).

Interpretacja alegoryczna, u Lewestama jeszcze pobieżna i ogólnoludzka, u jego następców pojawia się już w postaci rozbudowanej

⁵ Podobnie potraktował tę sprawę M. Bałucki w szkicu *Kobiety dramatów Słowackiego* (Kraków 1867, s. 6).

i uszczegółowionej, a zarazem ograniczonej do sfery spraw narodowych. Wykładnię najszerzej znaną zaproponował Cyprian Norwid w szkicu *Do M... S... O „Balladynie”*, stanowiącym dodatek do wykładów *O Juliuszu Słowackim [...] (Paryż 1861)* — wbrew sceptycyzmowi tych, co

wszystko, cokolwiek poza literaturą czarną druku-książki wyczytuje się, uważają zaraz za poetyzowanie i naciąganie do rzeczy, których drukarz ołowianą czcionką nie zagwoździł, a o których przeto — jak to mówią — „autor ani myśli”...

Przyznawał Norwid, że malarskość wyobraźni poety zaszkodziła jasności i konstrukcji utworu, sądził jednak, że mimo to zdołał wykryć zasady jego „moralnego budownictwa” i „herb stanowczy” bohaterów: Kirkor jest ideałem rycerza i szlachcica „republikanckiego”, „Pustelnik jest Tradycją, tak jak Alina — Ludem, a Balladyna — Parafiańszczyzny postacią”, Filon — uosobieniem poezji nieautentycznej i wyzutej z odpowiedzialności moralnej, Fon Kostryn — „karierzystów”, osoby fantastyczne wreszcie — tłem, przez co zdaje się Norwid rozumieć bezosobowe siły dziejowe. Bieg akcji uwidoczniać ma tacytowski tragizm historii, w której wartościotwórcze indywidualności przestają pełnić „dziejową służbę”, ustępując miejsca „Parafiańszczyźnie”, karierowiczom lub takiej nicości społecznej jak Grabiec; wobec pytania, jaki sens alegoryczny ma miłość do niego Goplany — Norwid właściwie kapituluje.

Pojmowanie *Balladyny* jako alegorii narodowej było w tym czasie szeroko rozpowszechnione, jak wnioskować można z polemicznych wypowiedzi Michała Bałuckiego i Józefa Szujskiego.

Była u nas jakiś czas choroba umysłowa — pisał Bałucki (*Kobiety dramatów Słowackiego*. Kraków 1867, s. 3—4) — że nic nie brano tak, jak jest, ale we wszystkim chciano się dopatrzeć alegorii. Prawda, że w więzieniu cenzury wolne myśli niektórych poetów musiały się kryć pod maskę i oszukując baczne oczy dozorców duchem porozumiewały się z czytelnikami, ale domyślność czytelników w tym względzie często przekraczała granice rozsądku. W każdej heroinie poematu domyślano się Polski, w każdym okrutniku wroga, podsuwano poecie myśli, których nie miał. Tak się i tutaj stało — z *Balladyny* chciano koniecznie zrobić alegorią, gdy tymczasem Słowacki chciał tylko otworzyć zamroczoną przeszłość naszą.

Szujski (recenzja cytowanej tu broszury Bałuckiego, „Przegląd Polski” 1867, nr 9, s. 472) odrzucając termin „alegoria” traktował jednak *Balladynę* jako „horoskop przyszłości narodowej” i łączył ją kąśliwie z „wojną papierową” emigracyjnych demokratów, która „na szlachtę zwała wszystkie zbrodnie, a wszystkiego spodziewała się od ludu”.

Znacznie szerzej rozbudował interpretację *Balladyny* jako narodowej alegorii historiozoficznej Aleksander Jabłonowski w rozprawie „*Balladyna*”, *tragedia Juliusza Słowackiego. Uwagi nad istotą wewnętrzną treści utworu* (Toruń 1875). Zdaniem jego, dzieło to nie odpowiada warunkom dramatu, tragedii czy utworu scenicznego, jest raczej „poema-

tem fantastycznym, odsłaniającym słowo dziejów wewnętrznych naszego narodu” (s. 30). Powołując się na uwagi Małeckiego poczynione w związku z *Anhellim*, Jabłonowski znajduje w *Balladynie* symboliczność nie ścisłą, lecz swobodną, w której „alegoryczność mięsza i wikle się ciągle z bezpośrednią dosłownością utworu”, nie mającą niekiedy już nic wspólnego z „pierwotnym, głównym znaczeniem”. Ta symboliczność swobodna jest trudniejsza do zrozumienia niż alegoryczność konsekwentna, ale pod względem artystycznym — cenniejsza. Słowacki nie zachowuje wprawdzie należytej miary w tej swobodzie, ale mimo to „każdy prawie szczegół stanowi [tu] organiczną konieczną część całości” (s. 31). Niektóre postacie mają według Jabłonowskiego podwójne znaczenie: reprezentują różne władze ducha narodowego, a zarazem różne siły społeczne — Pustelnik to rozum, ale także prawowita władza królewska; Kirkor — wola, ale i arystokracja w swej idealnej wersji; Wdowa — naród „w swym patriarchalnym bycie” i ojczyzna w ogóle; Goplana — siła przyrody i geniusz narodu; Kostryn — żywioł niemiecki, a jednocześnie miejski; Filon — bierna fantazja oraz poezja bezradna i daleka od cierpień ludu. Inne osoby określone są jednoznacznie: Balladyna to możnowładztwo; Alina — jak zawsze, lud; Grabiec — „szaraczkowa szlachta”. Autor konsekwentnie alegoryzuje akcję dramatu, traktując ją jako „obraz fatalnej dla nas walki społecznych żywiołów” (s. 51): zabójstwo Aliny to zabójstwo społeczne ludu, śmierć Pustelnika, Fon Kostryna i Kirkora to odsunięcie od władzy sił społecznych reprezentowanych przez te postacie, zgon Wdowy na torturach oznacza, że

w godzinie owej dziejowego sądu Ojczyzna, Rzeczpospolita, potępia żywot szlachty-arystokracji, ale na pomstę jej nie wydaje (Kościuszek, Kołłątaj) i ginie sama na torturach trzech podziałów najeźdźczych jako Chrystusowa ofiara na ołtarzu dziejów ludzkości, jako polityczne uosobienie myśli Zbawiciela. [s. 48]

Natomiast śmierć Balladyny następującą od pioruna rzuconego przez Goplanę tłumaczyć sobie należy w ten sposób, że „jednocześnie z upadkiem kraju geniusz narodu uderzył w szlachtę ciosem śmiertelnym” (s. 48), pozostaje jednak nadzieja przyszłego powrotu wolności. Ogólne więc wrażenie, jakie pozostawia *Balladyna*, to nie tylko czarująca fantastyka i dramat życia ludzkiego rozpogodzony „ariostycznym uśmiechem”, lecz przede wszystkim „surowa, poważna, naga prawda historyczna, pełna grozy ponurej i niezłomnej nadziei” (s. 65).

Najwięcej uwagi poświęca Jabłonowski Grabcowi. Ubolewając, że poeta jednostronnie uwydatnia ujemne cechy drobnej szlachty, tak komentuje słynną jego opowieść:

A pytasz, kto ja jestem? To historia długa;
W naszym kościółku ¹⁾ stały ogromne organy ²⁾,
Mój tata ³⁾ grał na dudach ⁴⁾; pięknie grywał pjanya,
Ale kiedy na trzeźwo ⁵⁾, okropnie rzępolił;

Do tego był balwierzem i wieś całą golił⁶⁾,
 Golił i grał na dudach, bo golił w sobotę⁷⁾,
 Na dudach grał w niedzielę; a miał taką cnotę⁸⁾,
 Że nie pił, kiedy golił, a pił, kiedy grywał⁹⁾,
 I wszystko szło jak z płatka. Wtem kogut zaśpiewał¹⁰⁾
 I mój ojciec małżeństwem z żoną los zespolił¹¹⁾.
 Panna młoda¹²⁾ wąż miała, ojciec wąż ogolił¹³⁾.
 I wszystko szło jak z płatka. Lecz tu nowe cuda!
 Żona grała na dudach, a tatuś był duda¹⁴⁾;
 Grała więc po tatusiu i dopóty grała,
 Aż go na smętarczyku wiejskim pogrzebała¹⁵⁾.
 Ja zaś, pośmiertne dzieło pana organisty¹⁶⁾,
 Jestem, jak mówią, ojca wizerunek czysty,
 Bo lubię stary miodek i Kocham gorzonkę,
 I uciekam od matki¹⁷⁾.

- 1) Rzeczypospolitej. — 2) Sejm. — 3) Szlachcic. — 4) *Scil.* pańskich. — 5) Trzeźwej polityki nie miał. — 6) Jako dzierżawca pański. — 7) Wyzyskiwał rolę; gnębił lud w powszednim bycie. — 8) Gardłował za panami na sejmikach. — 9) Gnębił lud na trzeźwo, po pijanemu gardłował. — 10) Kogut św. Piotra — Rzym się odezwał. — 11) Jez[uickim] katolicyzmem. — 12) Societas Jesu. — 13) Stracił samodzielność męską. — 14) Stał się narzędziem jezuitów. — 15) Do nicestwa moralnego doprowadziła. — 16) Niby szlachta późniejszej daty. — 17) Przez uczucie swobody — od więzów Kościoła. [s. 41—42]

Jabłonowski stara się jednak znaleźć i dodatnie strony w Grabcu jako przedstawicielu szlachty szaraczkowej: panowanie jego było mniej dotkliwe niż inne, na uczcie posadził przy sobie na chwilę Wdowę, pośrednio spowodował pojawienie się widma Aliny. Alegorycznie znaczyć to ma, że wśród drobnej szlachty „było szersze poczucie potrzeb Ojczyzny [...], była moc powołania [Ludu] do życia — choć wszystko to jedynie *in potentia*” (s. 46).

Rozprawa Jabłonowskiego, wówczas już cenionego historyka, przyjęta została z zainteresowaniem i nie bez aprobaty. Największy autorytet wśród ówczesnych krytyków warszawskich, dobrze wykształcony i rozważny Kaszewski, sądził, że nawet Krasiński *Balladyny* nie zrozumiał, „tylko tego jawnie wypowiedzieć nie śmiał”, wykład Jabłonowskiego zaś „sprawdza się z dziwną trafnością” na pewnych postaciach, a jeśli tylko hipotetycznie na innych, to dlatego, że sam poeta „niektóre swe figury nie dość stanowczo i wyraźnie określił” (*O „Balladynie” Słowackiego*, s. 143).

Natomiast krytyka uniwersytecka drugiej połowy XIX w. potraktowała alegoryzację *Balladyny* z daleko posuniętym sceptycyzmem. Antoni Małecki protestował generalnie przeciw doszukiwaniu się wszędzie alegorycznego sensu patriotycznego i dodawał:

W ogóle uważam przypuszczenie alegoryzmu za ostatni i w razach tylko rozpaczliwych właściwy klucz do dobierania się w intencje dzieł wszelkiej sztuki. Czasem trzeba zrobić użytek i z niego, jako i jam sobie tego pozwolił przy *Anhellego* rozbiórce. Lecz im rzadziej się tej metody chwytamy, tym

lepiej. [Juliusz Słowacki. *Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 2. Lwów 1867, s. 80, przypis.]

Tarnowski, który o *Balladynie* wypowiadał się kilkakrotnie (Prof. Małeckiego „Juliusz Słowacki”. „Przegląd Polski” 1867, z. 2; *Dwa odczyty [...]*. I. „Balladyna”. — II. „Lilla Weneda”. Poznań 1881; *Historia literatury polskiej*. T. 5. Kraków 1900), argumentował, że konsekwentna alegoryzacja szkodzi estetycznym wartościom utworu, a u Słowackiego w dobie przedmystycznej jest minimalnie prawdopodobna. Jeśli chodzi o interpretację *Balladyny* jako alegorii dziejów narodowych, uznał ją za „klucz dobrany [...] dość zręcznie”, sprawdzający się nawet w podrzędnych szczegółach — ale „dorobiony dowolnie *post factum*” przez innych, nie zaś „właściwy klucz *Balladyny* dla jej pierwotnego rzemieślnika zrobiony” (*Dwa odczyty*, s. 22). Jak stąd można wnioskować, Tarnowski uznawał za prawomocną tylko interpretację zgodną z intencjami autorskimi.

O *Balladynie* pisali wówczas także inni przedstawiciele krytyki uniwersyteckiej: Adam Belcikowski i Władysław Nehring. Pierwszy z nich („*Balladyna*” *Słowackiego*. Warszawa 1879. Cyt. z: *Ze studiów nad literaturą polską*. Warszawa 1886, s. 536) mimochodem tylko wysunął hipotezę, że być może Goplana jako „duch opiekuńczy nadgoplańskiego kraju” (co było zapewne peryfrastycznym określeniem Polski) kocha w Grabcu „wyobraziciela kraju, w którym żyje”, „cały lud”. Drugi (*O kierunkach nowszej literatury polskiej*. IV. „*Balladyna*” i „*Lilla Weneda*”. „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 4. Cyt. z: *Studia literackie*. Poznań 1884, s. 339) dopatrywał się w dramacie alegorii metaliterackiej: finalny piorun to potępienie dla epoki balladomanii, która „czysto poetyczne myśli i motywa wносиła do spraw i dążeń narodowych i czyniła przez to zamieszanie”, wygnanie zaś Goplany, „duszy tego balladowego królestwa”, na Północ potraktował jako aluzję do losu wygnańców z III części *Dziadów*. Dla Nehringa był to jednak tylko jeden z aspektów *Balladyny*, pod względem artystycznym mniej wartościowy.

Odrzucając historiozoficzną interpretację *Balladyny*, Małeckii odnalazł w niej natomiast „filozofemat ogólny” — przedstawienie tej prawdy, że „ostatecznie składa się wprawdzie wszystko na świecie podług woli Opatrzności”, ta jednak działa poprzez postanowienia ludzkie, przypadek, demonizm, tj. tajemne siły wewnętrzne lub zewnętrzne, wyższe nad rozum i wolę jednostki, logikę zdarzeń (nazwaną inaczej „fatalizmem czynów”), wreszcie — bezpośrednią interwencję Bożą. W akcji *Balladyny*, ujętej jako dzieje zbrodni, od jej genezy do końcowego samounicestwienia — pomysłowo ukazywał Małeckii kolejne występowanie tych czynników: w akcie I dominują postanowienia Kirkora i Pustelnika oraz działanie przypadku, uosobionego przez postacie fantastyczne (tu Małeckii się zastrzega: „Niepodobna zagadywać każdego tutaj szczegółu: a na co ty tutaj? a co ty znaczysz?... Pedanteria przesadna psuje

wszystko w razach podobnych", *Juliusz Słowacki*, t. 2, s. 149), w akcie II demoniczne potęgi w duszy Balladyny i z zewnątrz na nią działające (siły piekielne, potraktowane w duchu ludowych wyobrażeń), w aktach następnych fatalizm czynów, w tym wypadku — zbrodni Balladyny, pociągającej za sobą zbrodnie następne, wreszcie w zakończeniu bezpośrednią interwencję Opatrzności. „Przeprowadzenie tego pomysłu stanowi właśnie mistrzowską stronę dzieła leżącego przed nami” — twierdzi Małecki (s. 145). Z analizy jego wynika jednolitość akcji utworu, „bez której nie ma ani piękności, ani nawet logiki” (s. 153), w szczególności przyczynowe splecenie wątku Balladyny i wątku Goplany.

Zgłasza jednak badacz pretensję do autora, że świat fantastyczny tylko połowicznie, a nie „do rdzeni” przeniknięty jest „znaczeniem symbolicznym”, poza tym stanowi swobodną fantasmagorię (s. 175). Poważniejszą usterkę motywacyjną dostrzega Małecki w scenie uczty z aktu IV. Nie potrafi mianowicie rozwiązać następującego dylematu: jeśli Grabiec wybiera się na ucztę do zamku Kirkora, to chyba tylko z tego względu, że chce zobaczyć się z Balladyną, ale dlaczego w takim razie podczas uczty postępuje tak, „jakby był i wewnątrznie przeczarowanym, [...] jakby Balladynę widział pierwszy raz w życiu...”; „Cała tedy tożsamość osoby Grabca z tą ukoronowaną postacią nie została przez poetę wcale spożytkowana” (s. 165); w rozumieniu Małeckiego również Balladyna nie wie, że gości w swym domu, a potem morduje — dawnego kochanka ⁶.

Jeszcze silniejszy sprzeciw Małeckiego powodują anachronizmy kulturowe (zwłaszcza pomieszanie mitologii pogańskiej z chrześcijańską), a przede wszystkim — niewłaściwie wybrana forma gatunkowa. Dramat bowiem, jako przeznaczony do wykonania na scenie, powinien przestrzegać realizmu (Małecki pisze: „złudzenia i prawdopodobieństwa”), a ten naruszył Słowacki posługując się fantastyką. Nadto zgrzeszył nagromadzeniem zawikłań i okropności, zbytnią długością utworu, który w praktyce teatralnej musiałby być skrócony przynajmniej o jedną czwartą, a przede wszystkim — koncepcją postaci tytułowej: jako czarny charakter „wzbudza [ona] wstręt, a tragicznych uczuć nie wywołuje” (s. 175) ⁷.

Balladynę rozpatruje Małecki w wielorakim kontekście literackim. W jej „rytmie, tonie, nastroju” doszukuje się nawiązań do Kochanowskiego, jako twórcy, który zapoczątkował w poezji polskiej artystyczne wykorzystanie pieśni ludowej, a zarazem sięgnął do wzoru tragedii grec-

⁶ Podobne zarzuty wystąpią potem w studium W. Nehringa *O kierunkach nowszej literatury polskiej. IV. „Balladyna” i „Lilla Weneda”* („Biblioteka Warszawska” 1883, t. 4. Przedruk w: *Studia literackie*. Poznań 1884, s. 337—338).

⁷ Również dla Bałuckiego (*op. cit.*, s. 7) Balladyna to „potwór, na który ze wstrętem i przestachem patrzymy”. P. Chmielowski (*Nasza literatura dramatyczna*. T. 2. Petersburg 1898, s. 326) nie dostrzegął w niej „żadnego uczucia prawdziwie ludzkiego”.

kiej. Aprobuje koncepcję odtworzenia czasów pierwotności słowiańskiej przez kształtowanie świata „w duchu fantazji gminnej”, ostrzega jednak, że współczesna poezja ludowa nie jest jej w pełni autentycznym wizerunkiem. Najwięcej uwagi poświęca oczywiście stosunkowi Słowackiego do Szekspira: pierwszy szczegółowo wylicza podobieństwa z *Królem Learem* i *Makbetem*, ale usprawiedliwia z nich poetę: po części są one przypadkowe, lub są rezultatem zbieżnych obserwacji, po części dotyczą pewnych idei ogólnych (np. fatalizm zbrodni w *Makbecie* i w *Balladynie*), po części — tylko zewnętrznych sytuacji, podczas gdy charaktery i motywy działania postaci są odmienne (*Balladyna* wobec *Króla Leara*), po części wreszcie nieoryginalność pomysłu wynagradza Słowacki głębszym i subtelniejszym jego przeprowadzeniem: postaci fantastyczne *Balladyny* są poetyczniejsze niż w *Śnie nocy letniej*, a przy tym uczestniczą nie w błażej komedii, lecz w dramacie o zakroju tragicznym (przekonanie o wyższości Słowackiego na tym terenie powtórzy się wielokrotnie). W jednym tylko fragmencie — zdaniem Małeckiego — przekracza Słowacki dopuszczalną granicę zależności od wzoru Szekspirowskiego: w scenach pojawienia się ducha Aliny i zabójstwa Grabca; „Tym ustępem rzeczywiście ubliżył sobie Słowacki!” — ubolewa monografista (s. 168).

W stosunku do zachwyty Lewestama i Dobrzańskiego ocena Małeckiego była bardziej powściągliwa. Jeszcze krytyczniejszy był Stanisław Tarnowski. W jego przekonaniu *Balladyna* to dzieło chybione w całym swym założeniu — jako próba odtworzenia przeszłości przedchrześcijańskiej, ponieważ przeszłość ta zbyt mało pozostawiła po sobie w tradycji narodowej; brak materiału musiał więc Słowacki łątać motywami ludowymi i Szekspirowskimi. Jest również chybione w swej formie gatunkowej, ponieważ budowa postaci oraz prowadzenie akcji i dialogu są tu właściwie epickie, nie dramatyczne. Chodzi Tarnowskiemu o to, że przemiany wewnętrzne bohaterki tytułowej zostały tylko naszkicowane, nie zaś szczegółowo odsłonięte jak w *Makbecie*, inne zaś postacie są statyczne i pod względem charakterologicznym zbyt ubogie. W rezultacie powstała nie tragedia, lecz dialogowana „powieść” czy „ballada” (Tarnowski w recenzji dzieła Małeckiego użył pierwszego określenia, w odczycie poznańskim — drugiego). Występują w niej co najmniej trzy pierwiastki: historyczny, fantastyczny i żartobliwy, a można by tu dodać jeszcze czwarty, alegoryczny, ale Tarnowski — o czym już wspomniano — sądzi, że zarówno interpretacje Jabłonowskiego, jak i Małeckiego, choć bystre i przekonujące, są tylko interpretacjami nadanymi przez badaczy, obcymi intencjom autora. Utwór wymyka się jednoznacznej kategoryzacji gatunkowej; krytyk liberalnie dopuszcza, że „Dzieło sztuki może nie należeć do żadnej kategorii, nie podpadać pod żadną utartą definicją, a być arcydziełem” (*Dwa odczyty*, s. 10) — ale *Balladyna* takim arcydziełem nie jest, bo wymienione poprzednio

pierwiastki stanowią tylko „mozaikę nieorganiczną”, gorzej nawet, bo „chaos”, w którym „wszystko rozłązi się i rozpada”: „chóry prorockie” są nie do pogodzenia z „ariostycznym uśmiechem”, świat historyczny — z fantastyką i nie dorastającymi do niego postaciami balladowymi. Jednolitość *Balladyny* jest tylko zewnętrzna:

Na pozór wszystko się z sobą łączy i wiąże: w rzeczy samej każdy szczegół, każdy pomysł idzie w swoją stronę i jest dla siebie, od drugiego niezależny i z nim nie sprzężony. [s. 35]

Ze wszystkich pierwiastków dramatu Tarnowski ceni naprawdę tylko fantastyczny:

czytając *Balladynę* mija się pośpiesznie wszystkie najważniejsze sceny i sytuacje, byle jak najprędzej dostać się do tych ustępów cudownych, w których występuje Goplana. [s. 11]

Tę cudowność potrafi jednak Tarnowski zadeklarować tylko retorycznie:

jest Goplana postacią tak wdzięczną, tak niezmierną, a tak przy tym do ludzi zbliżoną, a odmalowaną takimi przepysznymi barwami, od najbliższych do najłagodniejszych i najmiłszych, że w swoim rodzaju uchodzić będzie zawsze za skończone, doskonałe arcydzieło. Chochlik i Skierka dotrzymują jej kroku i są godnymi jej towarzyszami. [...] Mówiżcie jeszcze o formie? o tym języku, o tych wierszach przewiewanych zefirami, przeświecanych słońcem, z których bije zapach ziół i kwiatów — nie można; żeby je chwalić i dać o nich wyobrażenie, trzeba by chyba takie same o nich umieć napisać. [s. 11—12]

Następcy Tarnowskiego także niewiele więcej umieli na ten temat powiedzieć...

Wokół fantastyki *Balladyny* rozgrywa jednak krytyk dość perfidny kontredans zachwyków i zarzutów: epizody z Goplaną zaćmiewają resztę dramatu — i to jest błędem. Ale skoro są arcydziełem, rehabilitują całość — i to jest ich zaletą. Ale to arcydzieło jest kopią (choć dostrzega Tarnowski w Goplanie i odmienne umotywowanie w miłości do prostaka, i rys melancholii, którego nie ma Tytania) — i to jest oczywiście źle. Ale ta kopia jest doskonała, co więcej, jest „dziełem własnego natchnienia” i sama jedna starczy, „żeby poematowi zapewnić nieśmiertelność” (s. 14).

Reszta natomiast utworu (i tu wracamy do punktu wyjścia tych rozważań) nie budzi zachwytu Tarnowskiego. Razi go i Filon, jako satyra na sentymentalizm w. XVIII, niestosowna w legendzie prาดziejowej, i Wdowa, nakreślona z przesadnym realizmem, więc przedstawiająca nam się jako „baba nudna i głupia” (kto jeszcze przed Boyem miałby odwagę tak napisać?), i Alina, która się „tak po dziecinnemu z *Balladyną* droczy lub pieści”, i motywacyjne niejasności w akcie IV (Tarnowski także sądzi, że Grabiec nie poznał *Balladyny*, i ma pretensje, że *Balladyna* przed jego zabójstwem nie daje ani słowem czytelnikowi poznać, iż

opanovała ją myśl zdobycia korony), przede wszystkim zaś bezwiedne może i mimowolne, lecz zbyt wyraźne kopiowanie szczegółów *Króla Leara*, a w jeszcze większym stopniu *Makbeta*. Złośliwie powiada Tarnowski, że akt IV *Balladyny* „Jest zanadto naśladowany z *Makbeta*, żeby mógł być zupełnie złym”, ale z tego samego powodu jest „nieprzyjemny”, zwłaszcza że od pierwowzoru słabszy, bo Szekspir pokazuje w swym bohaterze dojrzewanie myśli zabójstwa, a Słowacki — jak już wspomniano — poprzestaje na balladowej szkicowości (s. 15—16).

Omówiono tu obszerniej interpretacje Małeckiego i Tarnowskiego, bo w trybie kontynuacji lub polemiki do nich właśnie nawiązują inni badacze z drugiej połowy XIX wieku. Tak więc Adam Bełcikowski uznał *Balladynę* za dramat narodowy, piękny, ale nie osiągający najwyższej miary narodowości, którą jest dopiero narodowy i historycznie swoisty „sposób patrzenia na świat”. Pod względem swej budowy stanowi *Balladyna* organiczną całość (co uwidoczniła się zwłaszcza w realizacji teatralnej), choć „jest [w niej] za wiele rzeczy nagromadzonych, a nie ma tego, co się ekonomią dramatyczną nazywa” („*Balladyna*” Słowackiego, s. 537) — demoniczna zbrodnicość *Balladyny* nie została należycie umotywowana, a zakończenie bezpośrednią interwencją nieba jest w dramacie niewłaściwe.

Podobnie ambiwalentna jest ocena stosunku Słowackiego do Szekspira: daleko nawet idące naśladownictwo jest tu jednak naśladownictwem twórczym; pokazuje to Bełcikowski na przykładzie *Goplany*, pomysłanej głębiej i bardziej serio niż *Tytania*, a przy tym obdarzonej znaczeniem symbolicznym „ducha opiekuńczego nadgoplańskiego kraju”. Ujemne skutki naśladowania Szekspira znajduje Bełcikowski, podobnie jak poprzednicy, w scenie uczty, pobieżnie powtarzającej motywy *Króla Leara* i *Makbeta*.

Władysław Nehring odrzucił filozoficzną interpretację Małeckiego i zarazem odmówił *Balladynie* miana tragedii, a to z następujących powodów: 1) wypadkami kierują tu kaprysy i psoty istot fantastycznych lub nieświadomione popędy i instynkty *Balladyny*, gdy tymczasem tragedia zakłada walkę uświadomionych namiętności przeciw „wyższemu porządkowi rzeczy” (wywód Nehringa w tym punkcie nie jest jasny i w pełni konsekwentny, ale w szczegóły nie będziemy wchodzić); 2) kumulacja okropności osłabia ich wrażenie, a „ekspiacja za pomocą pioruna wypada nieco kuso”; 3) motywacja fabularna szwankuje (i tu również dowód stanowi wątek Grabca w akcie IV).

Nie będąc tragedią, jest jednak *Balladyna* „poematem pięknym i pełnym poezji” — tu wrocławski filolog zaczyna sam także poetyzować —

a w tej poezji jest pełno zieloności i woni wiosennej, czuć w niej tchnienie i siłę wracającej z obumarcia zimowego do życia natury. [O kierunkach nowszej literatury polskiej, s. 335]

Do zależności dramatu od tragedii Szekspira nie przywiązuje Nehring większej wagi; przechodząc do *Snu nocy letniej* uwypatnia wielorakość jakości estetycznych w *Balladynie* w przeciwieństwie do jednorodności jej pierwowzoru. Okazuje się jednak, że ta oryginalność nie wyszła utworowi na dobre, bo „zanadto tu humoru i zanadto okropności”, co gorsza, humor przekształca się w „komiczność”, komiczność zaś nie występuje jako samoistny, kontrastowy przeplot dla scen tragicznych, lecz wrasta w ich tkanę — i stąd „dysharmonia nieunikniona” (s. 337).

Dotąd *Balladyna* była przedmiotem „rozbiorów” wszechstronnych. U schyłku XIX w. pojawiają się prace poświęcone jej genezie literackiej. *Tło ludowe „Balladyny”* (głównie motyw cudownej piszczałki) omówił Włodzimierz Bugiel w rozprawie pod tymże tytułem („Wisła” t. 7 (1893)). Przede wszystkim jednak zajęto się zależnościami *Balladyny* od Szekspira. Obserwacje poprzedników uporządkował i uzupełnił najpierw Jan Zahorski w rozprawie *Szekspir w Polsce* (wstęp w: *Dzieła Szekspira* pod redakcją H. Biegeleisena. T. 9. Lwów 1896), przedstawiając je w następujących punktach: 1) ogólny podkład filozoficzny — fatalizm zbrodni; 2) ogólny tok akcji (przeplatanie się scen życia realnego z zajściami w świecie fantastycznym); 3) sprężyny akcji — wpływ istot fantastycznych na bieg wypadków odbywających się wśród ludzi; 4) oddzielne ogniwa tej akcji (sceny ze świata fantastycznego, pytania Korkora zwrócone do *Balladyny* i *Aliny*, związek *Balladyny* z *Fon Kostrynem*, zabójstwo *Gralona*, wypędzenie *Wdowy* z zamku, zjawienie się ducha *Aliny*, błądzenie *Wdowy* podczas nawałnicy po lesie, zabójstwo *Grabca*); 5) tło niektórych scen (zwłaszcza burza); 6) bohaterowie i miotające nimi namiętności; 7) poszczególne przenośnie i obrazy; 8) fascynacja postaciami demonicznymi.

Zahorski rozpatruje te związki wyłącznie w kategoriach naśladownictwa, bez uwzględnienia współczynników oryginalności. Różnice — przesada, „lubo czasem nie pozbawiona genialności” (s. 370), i brak samokontroli artystycznej — przemawiają tylko na niekorzyść polskiego poety.

Wraz z nadejściem okresu Młodej Polski *Balladyna* ukazuje się badaczom w innych, różnorodnych perspektywach. Odosobniony wówczas, lecz antycypujący wiele późniejszych ujęć był pogląd Jana Augusta Kisielewskiego (*O „Balladynie”*. „Myśl Polska” 1907, nry 16, 18, 21); odmówił jej miana tragedii, zakwestionował sformułowane w liście dedykacyjnym intencje autora i nawiązując do jego nadziei, że mimo wszystko „*Balladyna* zostanie Polski królową” — protestował z gombrowiczowską — chciałoby się rzec — grandilokwencją:

Wieszczu, Królu, Monarcho — strzel w łeb... a nie zostanie! Na to nie ma zgody! Żadną miarą! Nie pozwalam! Protestuję! Veto! [...] Bij w pysk, a nie mogę: nic mi tu mgieł dziejów przeszłości nie roztworzyło! Tępy

jestem, śpiący jestem, historyk jestem, w grobie jestem pochowany, w błocie urągań tego tysego kpa Wawela — niechże już tak będzie, ale nie mogę, i nie!!!

Mamy wrażenie, że Juliusz nie czytał *Balladyny* przed napisaniem dedykacji Zygmunтови albo też nie czytał tej dedykacji po napisaniu *Balladyny*. [...] Tak chyba być musiało lub też zdanie owo wypisał ariostycznie uśmiechnięty twórca, na urągowisko z owych Wawelów, narodu dziejopisów.

W oczach Kisielewskiego *Balladyna* to nie tragedia, lecz — „nasz pierwowzór rodzaju dramatycznego, który współczesna dramaturgia określa mianem *baśni dramatycznej*”. W tym kierunku dążyła intuicja poetycka Słowackiego, natomiast jego „rozsądek twórczy” zmierzzał, zwłaszcza w aktach końcowych, ku dramatowi przedhistorycznemu (tok myśli Kisielewskiego jest tu bardzo zagmatwany). Stąd niejednorodność gatunkowa utworu, która jednak niewiele zaszkodziła jego całościowej wartości. Baśń dramatyczną uważa Kisielewski za najwyższą formę dramatu; zaznaczyć jednak trzeba, że pojmuje ją bardzo szeroko, zaliczając do niej nie tylko *Dzwon zatopiony* i *Zaczarowane koło* (w którego podtytule pojawiło się to określenie, użyte zresztą już wcześniej przez Z. Sarneckiego), ale i dramaty Wyspiańskiego. Podobne stanowisko zajął Wiktor Hahn we wstępie do *Balladyny* (Brody 1908): utwór ten nie może być nazwany tragedią, bo główną sprężyną akcji jest przypadek —

Jest więc *Balladyna* udratyzowaną balladą lub, jak byśmy dziś powiedzieli, baśnią dramatyczną, przeprowadzoną w duchu najczystszej romanizacji. [s. 18]

Liczniejse są jednak teraz opinie przywracające *Balladynie* rangę tragedii, przede wszystkim poprzez monumentalizującą reinterpretację postaci tytułowej. W Małeckim, Bałuckim, Chmielowskim — budziła ona, jak pamiętamy, tylko wstręt. Antoniemu Mazanowskiemu (*Jedna z dramatycznych kronik Słowackiego* („*Balladyna*”). „Biblioteka Warszawska” 1909, z. 4, s. 464) jawi się jako „człowiek dumny, samowolny i buntowniczy, człowiek z pokolenia Kaina, nie Abła, o porywach i protestach prometeicznych, człowiek genialny, gwałciiciel praw natury, tym zuchwalszy, że jest kobietą”, dręczony przy tym nieustannie wyrzutami sumienia, więc cierpiący silniej i wyraźniej niż np. Lady Makbet. Dla Józefa Kretza (*Glosy nad „Balladyną”*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*. T. 1. Lwów 1909) *Balladyna* upodobnia się do Popiela z rapsodu I *Króla-Ducha* — przeżywa mękę „wyczło-wiecznania się jakby nie zawinionego a koniecznego, a wyższym mocom służebnego”, i to nadaje jej aurę „grozy tragicznej” (s. 19). Tragiczność *Balladyny* uwydatniają również inni autorzy tego okresu: Władysław Kłyszewski (*Tragizm Słowackiego*. „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 4) i Zygmunt Bromberg-Bytkowski (*Słowacki jako dramaturg*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu*

setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego, t. 2). Sądząc z recenzji, dominanta tragizmu, widoczna już zresztą wcześniej w premierze krakowskiej z udziałem Antoniny Hoffmann (1868), wzmogła się jeszcze w dobie Młodej Polski w przedstawieniach z udziałem Stanisławy Wysockiej (od r. 1902) i Wandy Siemaszkowej (od 1909). Inscenizacja Ferdynanda Ruszczyca (Teatr Polski, Warszawa, 1914) ukazywała w ramach ogólnej koncepcji bajkowej — przejście od idylli poprzez balladę do tragedii.

Równocześnie powracają próby alegorycznego zinterpretowania dramatu. Zamiast terminu „alegoria” występuje teraz oczywiście „symbol”, choć odniesienia — narodowe czy metafizyczne — są zupełnie jednoznaczne. Pierwszeństwo, po ćwierćwiekowej przerwie, należy tu do Zofii Strzetelskiej (*Znaczenie „Balladyny” Słowackiego*. Lwów 1902). Autorka sama powiada, że ośmieliła ją do tej próby młodopolska „dramaturgia alegoryczno-symboliczna”, przede wszystkim *Wesele*. Równocześnie zastrzega się, że sam Słowacki tylko „przeczuwał prawdy, których wyrazem stała się tragedia” (s. 7), a więc ujawnionego sensu *Balladyny* nie był w pełni świadom. Strzetelska знаła (z drugiej ręki) poglądy swych poprzedników i podobnie jak oni dopatrywała się w dramacie — alegorii dziejowego rozwoju Polski szlachecko-możnowładczej, która zatraciła pierwotne zasady wolności, równości i braterstwa. Zasady te uosabia Pustelnik, ale także Goplana; natomiast Kirkor to, podobnie jak u Jabłonowskiego, wzór szlachcica-rycerza, Balladyna — możnowładztwo, Alina — lud, Grabiec — „republikańsko-popularny typ szlachty” (s. 83). Całość fabularną dramatu tłumaczy Strzetelska, co do najdrobniejszych szczegółów, jako alegoryczne przedstawienie dziejów Polski od jej początku aż do upadku powstania listopadowego; w toku wykładu dramat alegoryczny przekształca się właściwie w dramat z kluczem, a nawet z kilkoma kluczami dla każdej postaci. Fon Kostryń np. to i August II, i Stanisław August, i Chłopicki; Grabiec okazuje się kolejno „figurą” Radziwiłła „Panie Kochanku” i działaczy patriotycznych z okresu Sejmu Wielkiego, i nawet księcia Józefa „spod Blachy”.

Książka Strzetelskiej to oczywiście dyletanckie kuriozum, zignorowane przez historyków literatury; jeśli o niej tutaj wspominamy, to głównie dlatego, że jest ogniwem w pewnym ciągu interpretacyjnym, ogniwem zresztą wcale nie ostatnim. Rzecz bowiem w tym, że Strzetelska od alegorii poprzez dobieranie kluczy personalnych dochodzi do doszukiwania się w dramacie aktualnych aluzji politycznych. A więc:

kara śmierci przez powieszenie, zamieniona na karę wybicia zębów i wyłamania szczęk, którą Balladyna uważa za ulaskawienie, przedstawia amnestię udzieloną dla buntowników przez cara. [s. 283]

Dalej: oddanie serca i połowy kraju Fon Kostrynowi, a potem jego otrucie — to los oficerów polskich, którzy na wieść o amnestii wrócili do

kraju (s. 285), jęk żurawi towarzyszący odlotowi Goplany na północ to cierpienia rewolucjonistów polskich i rosyjskich (s. 296) itd., itp. Jeszcze się z takim polowaniem na aluzje spotkamy.

Bardziej ogólną, lecz również narodową interpretację symboliczną zaproponował Stanisław Kotowicz w rozprawie *Wątek ideowy w „Balladynie” J. Słowackiego i „Weselu” St. Wyspiańskiego* (w zbiorze: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, t. 3), już samym tytułem ujawniając podobne jak u Strzelteńskiej, młodopolskie inspiracje. Autor widzi w *Balladynie* nie, jak jego poprzednicy, alegorię, lecz symboliczną syntezę współczesnego Słowackiemu życia narodu, pogrążonego w niewoli przez „obląkanie dusz, zacczadzenie mózgow, paraliż woli”, brak duchowego przewodnika. W tej formule nie mieści się Goplana, objaśniona jako „głębokie symboliczne wyrażenie piękna przyrody”, a zarazem — jak z dalszych wywodów wynika — kobiecego ideału poety. Gdzieś tam znajduje też Kotowicz konkretne aluzje: Filon więc to parodia Mickiewiczowskiego Gustawa, Grabiec jako król dzwonkowy kryje w sobie aluzję do despotycznych rządów carskich, Fon Kostryn reprezentuje zagrażający Polsce „żywiół germański”, Pustelnik to może aluzja do jednego lub wszystkich członków Rządu Narodowego 1831 roku.

W kierunku symboliki uniwersalnej zmierza natomiast Mazanowski; zdaniem jego, dramat ukazuje „tok życia niezgłębiony, tajemniczy, mistyczny”, a zarazem przeciwstawność między pięknem i harmonią przyrody a nieustannym „dążeniem człowieka do brukania, niszczenia, szpeccenia, psucia” (*Jedna z dramatycznych kronik Słowackiego („Balladyna”)*, s. 472).

Balladynę jako „mistyczne zwierciadło świata” rozpatruje Mieczysław Limanowski („Sfinks” 1914, nry 6—7). Odpowiednio wystawiona mogłaby stać się ona „wielkim widowiskiem religijnym” (nr 6, s. 87). Istoty dramatu szuka Limanowski w „planie podstawowej akcji”, przestrzegając, by „nie dawać się zwodzić słowom i dialogom” (s. 102). Ten plan podstawowy to rozerwanie pierwotnej jakości bytu i dążenie do jej restytucji. Goplana jest tu symbolem natury pierwotnej, duszy świata i istoty Prabytu, ale zarazem widzialną emanacją nas samych; Grabiec, który stanowił pierwotnie nierozzerwalną całość z Goplaną, jest „wyrazem tego, co z nas zostało oderwane”, ale zarazem „żywiółem erotycznym, półbogiem leśnym z grymasem fauna” (nr 7, s. 82). *Balladyna* to zła moc, siła demoniczna (nr 6, s. 107), ale zarazem fantom, „pozór czy przyczyna [owego] rozerwania, transponowana przez nas samych, niezgłębiona i niezrozumiała” (nr 7, s. 73). Goplana zamieniając Grabca w króla dzwonkowego ofiarowuje go dobrowolnie na śmierć oczyszczającą świat —

przypomina on wtedy owych dzwonkowych królów, groteskowych i karnawałowych, w których mieści się zawsze najgłębiej ukryta tajemnica Misteriów religijnych wszystkich czasów. [nr 6, s. 116]

Jak widać, w tej interpretacji przeblyskują jakieś wątki prebachtinowskie... Ale w *Balladynie* śmierć Grabca nie przynosi oczyszczenia świata; dopiero po zapadnięciu kurtyny następuje „przywrócenie wielkiego Jedna” (nr 6, s. 79), jak niezbyt gramatycznie pisze autor. Rozprawa Limanowskiego stanowi interpretacyjne *pendant* do książki Strzelskiej, równie jak ona dziwaczne i dowolne, choć współczesny nam krytyk teatralny, tak trzeźwy i rozważny, jak Marta Fik („*Balladyna*” *współczesna?* W: *Reżyser ma pomysły*. Kraków 1974, s. 77) uznaje tę propozycję za wartą chwili uwagi — co też niniejszym czynimy.

Z perspektywy estetyki młodopolskiej uchylone zostały zarzuty kompozycyjnego i estetycznego rozchwiania stawiane uprzednio *Balladynie*. Pisze się teraz, że „silnie i logicznie związany jest kościec tego fantastycznego dramatu”, a „przejścia od śmiesznego do wzniosłego” są brawurowe (Kisielewski, *O „Balladynie”*, nr 19), że „w swym pomysle skomplikowane, w swym technicznym urobieniu misterne i jednolite jest to dzieło” (Mazanowski, *Jedna z dramatycznych kronik Słowackiego („Balladyna”*), s. 472), że stanowi ono jednolitą i „do najmniejszych szczegółów obmyśloną całość” (Kotowicz, *Wątek ideowy w „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, s. 19), że autor *Balladyny* to „genialny konstruktor i twórca syntetycznego dramatu, stanowiącego koronę form tragicznych” (Kretz, *Głosy nad „Balladyną”*, s. 22). Wszystko to twierdzenia równie apodyktyczne, co ogólnikowe.

Inaczej też traktuje się stosunek Słowackiego do Szekspira. Dla Bronisława Chlebowskiego (*Słowacki a Shakespeare*. „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, Wydział Językoznawstwa i Literatury, 1909, z. 7. Cyt. z: *Pisma*. T. 1. Warszawa 1912, s. 344) Słowacki jest zbyt wielkim artystą, „by można go posądzać o świadome pożyczanie i kopiowanie cudzych pomysłów” — on z Szekspirem współzawodniczy. Dla Kotowicza ucztą w *Balladynie* góruje nad odpowiednimi scenami *Makbeta*, bo Słowacki zespolił tu cechy twórczości ludowej i literackiej; *mutatis mutandis* dotyczy to scen fantastycznych w porównaniu ze *Snem nocy letniej*, bo poeta w gotową formę wlał „treść własnej duszy i tę formę przez to samo przekształcił i uszlachetnił” (*Wątek ideowy w „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, s. 23). Oczywiście są to tylko frazesy, o tyle warte odnotowania, o ile charakteryzują retorykę ówczesnej wypowiedzi wartościującej.

Na baczniejszą uwagę zasługują natomiast *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego* (Kraków 1910) Stanisława Windakiewicza. Powiększył w nich autor listę wpływów Szekspirowskich na *Balladynę* (dodając głównie zbieżności frazeologiczne), wpływy te jednak nie są dla niego rezultatem „bluszczowatej” natury talentu (jak dla Tarnowskiego) czy braku artystycznej autokontroli (jak dla Małeckiego), lecz

świadomego i konsekwentnego zamysłu poety, który „postanowił [Szeks-pira] omal nie w całości przetworzyć, przenieść i przeszczepić do polskiej literatury” (s. 92). W tym ogólnym sformułowaniu akcentuje więc Windakiewicz transformacyjne działania polskiego autora, konkretne natomiast obserwacje ujmując w tradycyjne określenia: „naśladownictwo”, „skopiowanie”, „zapożyczenie”, „reminiscencja”. W ocenach jest bardzo powściągliwy; bez odpowiedzi pozostawił np. rzucone przez siebie samego pytanie, czy Słowacki „dobrze robił łącząc w *Balladynie* feerię fantastyczną z zawikłaniem tragicznym” (s. 116). Zajął się również Windakiewicz wpływem *Orlanda szalonego* na *Balladynę*, ale dostrzegł tylko „czysto zewnętrzne podobieństwa” niektórych motywów (s. 49).

Świadomy wysiłek artystyczny Słowackiego zaakcentował również Wojciech Grzegorzewicz („*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1914, z. 1—2) dowodząc, że Słowacki stylizuje swój dramat na ludowość przez to, że stosuje sposoby konstrukcyjne (cudowność, łączenie różnych podań, anachronizmy, sprzeczności) występujące w *Nibelungach*, a opisane przez Wilhelma Grimma i Petera Erasmusa Müllera; m.in. tego skutkiem jest właśnie epicki charakter utworu, dostrzeżony przez Tarnowskiego i względna tylko jednolitość jego akcji.

Z dorobku zarówno bezpośrednich, jak i dawniejszych poprzedników skorzystał ostrożnie i samodzielnie Juliusz Kleiner w monografii *Juliusz Słowacki* (t. 2. Warszawa 1920. Cyt. z wyd. 3: Lwów 1925) i we wstępie do *Balladyny* w serii „Biblioteka Narodowa” (Kraków 1922). W jego ujęciu dramat Słowackiego stanowi wizję legendarnej przeszłości narodu w duchu twórczości ludowej, a zarazem realizację romantycznego ideału piękna jako jedności wielu sprzecznych tonacji czy „nastrojów” o równomiernej samoistności (fantastyka poetyczna i groteskowa, realizm, ale i groza tragiczna) i romantycznej zasady zacierania granic między gatunkami. Kleiner charakteryzuje *Balladynę* jako baśń, nad którą stopniowo uzyskuje przewagę dramat, lub inaczej — jako połączenie baśniowej igraszki faktów (a więc baśniowej fabuły) z dramatycznością charakterów. Ale równocześnie ową baśniową igraszkę faktów interpretuje jako tragiczność, bo ich irracjonalność, nielogiczność, przypadkowość — przekształcają się w „prawidło stałe”, w przeznaczenie. Również dramatyczność charakterów osiąga w postaci *Balladyny* wymiar tragiczności. Argumentami są tu — po pierwsze, „niepospolitość”, która pozwala w niej odgadywać osobowość zdolną do wielkich czynów, po drugie, zależność od nieświadomych sił popędowych, które popchnęły ją do pierwszej zbrodni. Mimo to wszystko jest jednak *Balladyna* dla Kleinera przede wszystkim baśnią i jako takiej przeciwstawia jej badacz w dalszym ciągu swej monografii *Lillę Wenedę* — mit o początkach dziejów.

Podkreślając równowagę, harmonizację, ujednoczenie elementów sprzecznych, umocnione przez splecenie różnych wątków w jednej fabule, której regularność nadaje powtarzanie sytuacji sądu nad boha-

terką — Kleiner dostrzegł jednak w *Balladynie* nie rozwiązana sprzeczność między zasadą tworzenia „w duchu ludowym” a pierwiastkiem ironii romantycznej. Pod ten termin podciągnął nie tylko obnażenie fikcji dramatycznej w *Epilogu*, ale także satyrę wymierzoną w romantyczną chłopomanę (Grabiec), pseudoklasycyzm i pseudoromantyczny sentymentalizm (Filon to zarazem postać z maskarad XVIII-wiecznych i parodia Gustawa, a może też autoparodia), pseudonaukową historię (Wawel). Poza postacią Grabca uznał te składniki dzieła za niepotrzebne, być może późniejsze dodatki, odcinające się od reszty, odczuwanej jako „organizm jednolity”. Odrzucał też Kleiner zdecydowanie całą tradycję doszukiwania się w *Balladynie* „prawdy dziejowej czy syntezy historiozoficznej”, przyznawał tylko, że zespół postaci utworu składa się może na obraz życia polskiego, a raczej różnych przejawów charakteru narodowego; do tej sprawy jednak nie przywiązywał większej wagi.

W stosunku do Szekspira jest *Balladyna* dla Kleinera „typowym okazem metody twórczego naśladowania” (s. 27) lub — innymi, trafniejszymi słowy — „kongenialnego przetworzenia” (s. 30). Akcent główny pada tu bowiem na charakter twórczy, przekształcający, udoskonalający owej metody. Badacz stara się udowodnić, że postacie i sytuacje fabularne *Balladyny* są bardziej skomplikowane i dramatyczne, bardziej efektowne i wzruszające niż w Szekspirowskich pierwowzorach⁸. Było to przy tym u Słowackiego, gdy chodzi o ogólną koncepcję dzieła, postępowanie świadome; w szczegółach natomiast prawdopodobnie pojawiły się także reminiscencje mimowolne, zdaniem Kleinera, zbyt liczne i dla wartości dramatu niekorzystne.

Interpretacja ta stała się w okresie międzywojennym dominującą i najbardziej rozpowszechnioną. Śladami jej poszedł Marian Szyjkowski w *Dziejach nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski* (Kraków 1923), przejął ją niemal bez zmian Manfred Kridl w szeroko używanym podręczniku szkolnym *Literatura polska wieku XIX* (t. 3. Warszawa 1926). Nawiązał do niej także Henryk Życzyński w *Teorii dramatu* (Cieszyn 1922). Uwyraźnił on, a zarazem uprościł pomysły Kleinera, pisząc o dwóch obliczach utworu — z pozoru baśni dramatycznej czy kroniki opowiadającej przypadkowe zdarzenia, w istocie swej jednak tragedii nacechowanej logiką i konsekwencją; z twierdzeniem tym kłóciła się trochę opinia autora, że udział Goplany nie jest potrzebny do powiązania z sobą faktów fabularnych. W odróżnieniu od Kleinera Życzyński silniej łączył *Balladynę* ze współczesnością: przypuszczał, że „życie w dezorganizacji i zamęcie” przedstawione w dramacie i zary-

⁸ M. Kridl (*Juliusz Kleiner o Krasińskim i Słowackim*. W: *Krytyka i krytycy*. Warszawa 1923, s. 148—149) zauważył: „czasami autor idzie [...] za daleko w określaniu samodzielności Słowackiego, a nawet jego wyższości (!) nad Szekspirem”.

sowany w jego zakończeniu przelom stanowić miały jakieś analogie do tej współczesności.

Podobną tezę znacznie energiczniej wysunął Ignacy Chrzanowski (*Idea „Balladyny”*. „Pamiętnik Literacki” 1925/1926. Cyt. z: *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*. T. 2. Kraków 1939, s. 57—59): *Balladyna* nie będąc alegorią „jest jednak i musiała być utworem symbolicznym”. Irracjonalny chaos tu przedstawiony to prefiguracja losów Polski, zarówno historycznej jak i współczesnej, piorun ciśnięty w zakończeniu przez „Anioła kar” (nie przez Goplanę!) to symbol wiary Słowackiego w lepszą przeszłość i karę Bożą dla zaborców...

Jan Gwałbert Pawlikowski (*Słowackiego „plagiat makbetowy”*. „Kurier Poznański” 1927, nr 284) twierdził natomiast, że ów chaos ma znaczenie ogólniejsze — ukazuje nie polski, lecz powszechny „beład świata i wewnętrzny nonsens zdarzeń”. Aby wrażenie to osiągnąć, tworzy Słowacki nową tragiczność, „tragiczność ironii”, a mianowicie w ten sposób, że „tragiczność parodiuje, przeciwstawiając ją karykaturze”. Dzieje się to przede wszystkim w scenie zamordowania Grabca, gdzie zamiast tragicznych Makbetowskich pierwowzorów występuje „dziewka rozwiązała i ambitna o pospolitych zbrodniczych instynktach”, bez żadnych duchowych konfliktów, i jej pozbawiony wszelkiej moralności współnik. To też zarzut „makbetowego plagiatu” tu stawiany jest całkowicie niesłuszny. Słowacki nie ulega wzorowi Szekspirowskiemu, lecz rozmyślnie się nim posługuje, „aby go wykrzywić, sparodiować, przeinterpretować w sensie organicznego nonsensu świata” (*nb.* „kapryśna boginka” Goplana potraktowana została jako „symbol nieodpowiedzialnego romantycznego kabotyństwa”). Jak widać, artykuł Pawlikowskiego, nie zauważony przez późniejszych badaczy, antycypuje po części tezy rozprawy Weintrauba. Czy jednak określenia „parodia” i „karykatura” użyte zostały zasadnie? Chyba nie, skoro nie ma tu komicznego wyjaskrawienia i zgęszczenia cech pierwowzoru i w ogóle brak w tej scenie efektów komicznych. Raczej należałoby mówić o obniżeniu poziomu postaci w stosunku do wzorca, a jeśli brać pod uwagę nieobecność na scenie ofiarę zbrodni, króla dzwonkowego, Grabca — o jakiejś ponurej burlesce. Ale wiadomo, jak chwiejna i niesprecyzowana była i jest semantyka terminów dotyczących grupy gatunków parodystycznych.

W innych kierunkach odbiegają od koncepcji Kleinera poglądy dwóch — jakże różnych — outsiderów: Aleksandra Brücknera i Boya-Żeleńskiego. Pierwszy z nich wymienił w *Naszyc mitach literackich* („Przegląd Współczesny” 1926, nr 46) przekonanie o ludowości świata fantastycznego w *Balladynie*, nadto zaś skrytykował jej kompozycję:

sceny anegdoty, znakomite w epopei, szkodliwe w dramacie; jedna trzecia *Balladyny* mogłaby odpaść, bez szkody jakiegokolwiek dla wątku. Ckliwy nu-dziarz Filon, Grabiec jako wierzba, kumoszki nad chatą spaloną [...], polityczne pomysły Grabca, wzorowane na komedii Fredrowskiej, wszystko to bardzo zabawne, ależ zabiera w dramacie nadto miejsca. [s. 183]

Boy natomiast żałował, że Słowacki w *Balladynie* to „Musset, który chce być Szekspirem” (recenzja *Balladyny*. „Kurier Poranny” 1923, nr 226). Irytowały go w dramacie „posępne jatki mające za bohaterów Balladynę i Fon Kostryna”. W postaci tytułowej nie znajdował żadnej wielkości tragicznej:

biorąc rzecz „rozsądkowo” — pisał przekornie (*Król plagiatu*. „Kurier Poranny” 1938, nr 320. Cyt. z: *Pisma*. T. 28. Warszawa 1975, s. 23) — jest w istocie chyba najnikczemniejszą zbrodniarką, jaka istnieje w literaturze, i nawet nie w imię jakiejś okrutnej bodaj wielkości, ale w imię płaskiej, kułackiej chciwości i pychy.

Lubił natomiast i cenił te fragmenty utworu (głównie początkowe), w których górują pierwiastki komiczne; był na nie szczególnie wyczulony: on chyba pierwszy dostrzegł je w postaci Pustelnika. Ale on też — z rzadką przenikliwością — wskazał teatralne niebezpieczeństwa tej metody „skomediowania tragiczności”. Właśnie w związku z Pustelnikiem pisał:

Nie sposób jest aktorowi być i starym głupcem, zamieszajem leśnym, i zarazem majestatycznym królem Popielem, przed którym Kirkor kornie zgina kolano. [s. 20]

Wczesne powojenne głosy o *Balladynie* — wstępy do wydań popularnych i szkolnych — podtrzymują w zasadzie koncepcję Kleinera. Wynotujmy tu tylko, z jednej strony, optymistyczne przeświadczenie Stanisława Pignonia, że „wyrozumienie jej nie wymaga uprzednich przygotowań” (w wyd.: Kraków 1946, s. 177), i z drugiej — uwagę Ryszarda Skulskiego (w wyd.: Kraków 1947, s. X), że pierwsza zbrodnia *Balladyny* może być na różny sposób tłumaczona, a jej późniejsze wyrzuty sumienia „są dość mętne i niedostatecznie skryształizowane”, oraz opinię Stanisława Furmanika (w wyd.: Warszawa 1947, s. IX), że Grabiec, ukazany początkowo jako wiejski prostak — w scenie królowania przejawia inteligencję, dowcip i ironię.

Na bardziej szczegółową uwagę zasługuje posłowie Mieczysława Giergielewicza do londyńskiego wydania *Balladyny* (1947). Autor bardzo mocno podkreślił ironiczną zaciekłość losu w kierowaniu biegiem wydarzeń na przekór ludziom; nawet scenę ostatnią można — zdaniem jego — odczytać nie jako odbudowę ładu moralnego, lecz jako przejaw zasady, że każdy triumf pociąga za sobą zagładę. Dopiero ironiczny dystans sugerowany przez *Epilog* rozwiewa ciężącą nad dramatem „chmurę beznadziejności”. Stwierdza też kompozycyjną doskonałość dramatu, w którym każdy epizod jest koniecznym ogniwem całości, a finał dotyczy bezpośrednio lub pośrednio wszystkich jego motywów. W odróżnieniu od poprzedników, nawet Kleinera, Giergielewicz znalazł w utworze dążenie do pogłębienia wizerunków psychologicznych, „odwagę w zapuszczaniu sondy analitycznej do sfery przeżyć maskowanych i trudnych do uchwycenia” (s. 136). Swoiście ujął także kwestię

powinowactw literackich *Balladyny*: sądził, że mogą one przyczynić się do wzmocnienia iluzji autentyczności ludowej, bo „ludowość nie jest czuła na punkcie samodzielności twórczej” (s. 137). Giergielewicz pierwszy bodaj *expressis verbis* stwierdził wieloznaczności *Balladyny* i uznał ją za czynnik wzmagający „urok i żywotność” utworu:

Nie ma obawy, aby za jednym zamachem udało się ogarnąć zawarte w *Balladynie* perspektywy interpretacyjne. Każde ponowne odczytanie, podobnie jak świeże wystawienie sceniczne, daje sposobność do odkrycia w utworze stron, których istnienie trudno było przewidywać. [s. 141]

Nowoczesność *Balladyny* próbował też wykazać Wojciech Natanson w szkicu *Jak dziś widzimy „Balladynę”?* („Nauka i Sztuka” 1946, nr 5/6): zwracał uwagę na artystyczne wykorzystanie anachronizmów, komplikację psychologiczną bohaterki, prekursorstwo wobec egzystencjalistycznej filozofii absurdu, wreszcie bezkompromisowość etycznej oceny działania politycznego.

Z całej twórczości Słowackiego *Balladyna* okazała się najpodatniejsza dla interpretacji marksistowskiej — według tej wersji marksizmu, która panowała w latach pięćdziesiątych, a więc dla interpretacji socjologiczno-politycznej. Nadal pisano o *Balladynie* jako o baśni, ale teraz — jako o baśni politycznej. Zainicjował tę wykładnię Kazimierz Wyka w kilku pracach pochodzących z lat 1950—1953. Zdaniem jego na tło przedhistoryczne rzucony został tu obraz dojrzałego społeczeństwa o kilku klasach antagonistycznych. W obrazie tym centralnym tematem jest walka o władzę, ukazana w trzech wariantach: jako zbrodniczy awans społeczny, bez liczenia się z dobrem ludu — w losach *Balladyny*; jako baśniowa, lecz tragicznie zakończona parodia takiego awansu w losach Grabca (równocześnie jednak Grabiec traktowany jest jako uosobienie „ludowego rozsądku i realistycznego spojrzenia na świat”, wnikliwej i dowcipnej krytyki stosunków feudalnych — zob. *Historia literatury polskiej dla klasy X*. Cz. I. Wyd. 3. Warszawa 1954, s. 269); wreszcie jako dążenie do władzy mającej na celu dobro ludu, bez użycia występnych środków walki — w losach *Popiela III* i *Kirkora*. Taki rodzaj walki musi skończyć się klęską, ale *Balladyna* nie głosi bezwzględnego pesymizmu historycznego — końcowy piorun jest wyrazem wiary, że „nadmiernie przekroczone normy sprawiedliwości historycznej muszą się zemścić na tych, co je przekroczyli” (*Wstęp* w: J. Słowacki, *Dzieła*. T. 1. Wrocław 1952, s. XXXII).

Niemal równocześnie z Wyką, ale chyba inspirowany już przez jego wypowiedzi, zabrał głos Juliusz Kleiner w krótkim artykule *Czy baśń o rewolucji?* („Życie Literackie” 1951, nr 10). Na pytanie to odpowiedział twierdząco: podtrzymując dawny pogląd na zasadę irracjonalności, jaka panuje w dramacie, ograniczał ją teraz do losów jednostkowych i przeciwstawiał jej optymistyczną logikę historii, która dopuszcza wprawdzie, by po owoce rewolucji sięgał ktoś niepowołany, ale osta-

tecnie skoryguje przejściowo „wypaczoną linię dziejów” (Kleiner używa właśnie tej przydawki: „wypaczoną”) i przyniesie zwycięstwo autentycznie rewolucyjnych celów, reprezentowanych przez Kirkora. Jeśli uważnie wczytać się dziś w artykuł Kleinera, można w nim doszukać się afirmacji ideałów nowego ustroju, ale zarazem i zakamuflowanej krytyki jego ówczesnej realnej formy.

Nieco wcześniej, w zapomnianym artykule *O Grabcu głupim, a mądrym* („Wieczory Teatralne” 1950, z. 13/14) Kleiner skorygował także swe dawniejsze pojmowanie tej postaci. Nie poszedł tak daleko jak Wyka — nie odebrał Grabcowi komizmu przedmiotowego, ale dostrzegł w nim również komizm podmiotowy: gruboskórny i zarozumiały prostak, wyniesiony do królewskiej godności, jest zarazem Grabiec w aktach III i IV drwiącym mądrą i błaznem-satyrykiem; co więcej, w humoresce o dudach z „władnym humorem przedstawia istotną bolesność losu ojca i losu własnego”.

Koncepcję Wyki przejął i wyostrzył Eugeniusz Sawrymowicz we *Wstępie do Balladyny* w „Naszej Bibliotece” (9 wydań. Cyt. z wyd.: Wrocław 1953).

Konflikty klasowe, ucisk ludu i mieszczaństwa przez panów feudalnych, samowola despotycznych władców, zbrodnia jako droga do osiągnięcia korony — wszystko to stanowi najistotniejszą ideową treść *Balladyny* i ukazane jest z dużą dozą realizmu historycznego. [s. 19]

Utwór jest „obrazem dwu krańcowo antagonistycznych klas społecznych”; na tle ich występuje typ wyjątkowy — Balladyna w stosunku do ludu, Kirkor w stosunku do szlachty. Sama Balladyna zresztą posiada pewne cechy dodatnie; zbrodniom jej, zgodnie z ówczesną „socjologiczną konstrukcją losu ludzkiego”, jest winien przede wszystkim ustrój. Inaczej niż Wyka i Kleiner, nie widzi Sawrymowicz optymistycznego sensu w zakończeniu dramatu, bo:

cała treść tragedii każe spodziewać się, że po Balladynie na tronie gnieźnieńskim osiadzie jeszcze jeden władca z galerii zbrodniczych uzurpatorów i despotów. [s. 18]

Pesymizm ten ma być odbiciem „niepełnej jeszcze dojrzałości ideologicznej poety i jego wewnętrznych rozterek” (s. 19). Krytyczniej niż Wyka, a zarazem aktualizująco potraktował Sawrymowicz działania Kirkora: walczy on o dobro ludu bez ludu, czyn jego więc to „rewolucja częściowo typu szlacheckiego”. W zarządzeniach królewskich Grabca znalazł badacz satyrę na monarchię absolutną, zwłaszcza jednak na reżim policyjny i system podatkowy panujący we współczesnej Francji, w zachowaniu się mieszczań podczas walki Balladyny z Kirkorem — aluzję do postawy burżuazji francuskiej podczas rewolucji lipcowej.

Najobszerniej i z największą erudycją zanalizował „*Balladynę*” [jako *baśń polityczną*] Wacław Kubacki w tak zatytułowanym wstępnym stu-

dium do wydania tego dramatu (Warszawa 1955). Kubacki posługuje się najczęściej terminem „paralela historyczna”, czasem także — „analogia historyczna” lub „obraz symboliczny”. Jego teza zasadnicza głosi:

Balladyna to symboliczno-poetycki obraz feudalnej Polski, z którą walczył twórca *Kordiana*, i burżuazyjnej Francji, na którą zżymał się Słowacki-emigrant. [s. 59]

Antyfeudalną wymowę dramatu rozpatruje badacz na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim — poprzez charaktery i losy postaci, przy czym za nieistotny uważa podział na akcję realną i fantastyczną; istotna jest tu tylko „gra dwu sił: feudalnej i ludowej”. Kirkor jest nie tylko szlachetny i wspaniałomyślny, ale i bogaty, więc należy przypuszczać, że „trud jego poddanych napełnił piwnicę”, na zamku jego „nie tylko dobrze karmią, lecz także szczerze kropią” (s. 62), grafini Kirkorowa jest cudzołożnicą i zbrodniarką, wyrodną córką — w sumie więc mamy tu „realistyczny obraz feudalnego gniazda rycerskiego i feudalnego stylu życia” (s. 63). Zarazem jednak Kirkor „przedstawia idealny świat baśni rycerskiej, czyli jest postacią nierealistyczną”. Natomiast *Balladyna* i *Kostryń* „reprezentują realne stosunki społeczno-polityczne. Po prostu są to kreacje typowe i realistyczne” (s. 101). *Fon Kostryń* jest niewątpliwie przedstawicielem feudalnej moralności, a raczej amoralności. Co do *Balladyny* — to jako zbrodniarka i uzurpatorka idzie ona typową drogą feudalnej kariery, ale jest także ofiarą tego ustroju: Kirkor przecież nieustannie ją upokarza — sięgając po jej rękę bez starań o jej serce, wyjeżdżając nazajutrz po ślubie, zakazując otwierać zapieczętowaną skrzynię. Bohaterka musi wyrzec się matki, bo tak nakazują „stosunki społeczne i konwenans towarzyski” przedstawionej epoki (s. 82).

Krytykę feudalnych stosunków społeczno-politycznych, jak twierdzi badacz, wprowadza też Słowacki opisując powinności i kary Chochlika — chłopca pańszczyźnianego pośród duchów nadgoplańskich, podczas gdy *Skierka* zachowuje się jak „dworski paź”, a strofuje Chochlika jak „posesjonat” („Bo też ty jesteś leniwy, Chochliku!”), a przede wszystkim posługując się postacią *Grabca*, którego funkcją dramatyczną jest „parodiowanie świata feudalnego” (s. 108—109), co należy rozumieć chyba w sensie podmiotowym, nie przedmiotowym. Zarazem *Grabiec* doczekał się tu pełnej rehabilitacji — „w scenach z *Goplaną* jest zabawny, ludowo dosadny i głęboko ludzki” (s. 109), biorąc w obronę *Wdowę przejawia* „rys ludzkości, poczucie wiejskiej wspólnoty” (s. 113).

„Rozprawą z kulturalną nadbudową feudalizmu” (s. 117) jest satyryczna funkcjonalizacja dworskiej retoryki w wypowiedziach *Kirkora* i *Balladyny*, dworskiego sentymentalizmu i pseudoklasycznej manieri w tyradach *Filona* oraz parodia motywów fantastycznego romansu rycerskiego. Termin „parodia” traktowany jest jednak przez Kubackiego bardzo szeroko, skoro jako przykłady jej wymienia autor nie tylko czu-

łość dworsko-pasterską Filona, motyw zaczarowanego drzewa czy rady Pustelnika (co można by zaakceptować, zważywszy zgubne ich następstwa), ale także — baśniowe królestwo Goplany, a nawet historię cudownej korony.

Obok tej uogólnionej krytyki antyfeudalnej znajduje Kubacki w *Balladynie* aktualne wycieczki polityczne: Kirkor, „tragikomiczny we wszystkich czynaniach”, pomyślany został jako „historyczna paralela jednostkowego, straceńczego bohatera szlacheckiego z doby powstania listopadowego” (s. 63), akt V to „satyryczno-polityczna karykatura Królestwa Kongresowego” — antyrewolucyjnego legitymizmu i serwilizmu magnatów, szlachty i kleru wobec Aleksandra I i Mikołaja I, a być może także — ówczesnych słowianofilskich złudzeń. Dziejopis Wawel uznany został za karykaturę pseudoklasyycznego panegiryzmu i lojalizmu, nie mającą nic wspólnego z Lelewelem. Egzegezę aktualną królewskich rozporządzeń Grabca Kubacki pomiął; być może, uważał ją za oczywistą.

Druga paralela — antyburżuazyjna — nie została rozwinięta. Czytamy, że „Symbolicznym [...] tłem przedstawionych w tragedii wydarzeń jest także w jakiś sposób burżuazyjna Francja Ludwika Filipa” (s. 187), że „*Balladyna* jest [...] oryginalną parodystyczną feerią o antyburżuazyjnych akcentach” (s. 201), zamiast jednak eksplikacji odwołującej się do tekstu dramatu, autor powołuje się na antyburżuazyjne wypowiedzi z korespondencji Słowackiego i daje obszerny przegląd obrazów snu, teatru i karnawału jako literackich symboli życia.

Zastanawiając się nad formą gatunkową *Balladyny* Kubacki, podobnie jak kiedyś Tarnowski, lecz bez deprecjonującej oceny, uwypukla składniki epickie: narracyjne zapowiadania dalszego przebiegu zdarzeń, dygresje i opowiadanie posła. Zestawiając dramat z tradycją literacką — uznaje Szekspira za patrona jego osi realistycznej, ludowej, dramatycznej i Ariosta za patrona osi baśniowej, epickorycerskiej, parodystycznej. W dalszej analizie stara się jednak zaleźność od Szekspira zredukować: po pierwsze, stwierdza, że wiele wątków czy motywów uważanych potocznie za szekspirowskie stanowiło wspólną własność wielkich pisarzy odrodzenia (argument ten jednak nie obala tezy, że owe wspólne wątki dostały się do *Balladyny* poprzez znane Słowackiemu dramaty Szekspira), po drugie — ukazuje odmienną funkcjonalną tych motywów (Goplane tylko zdaje się, że płacze nici ludzkich losów) lub wyższość artystyczną Słowackiego w ich realizacji („historia Wdowy jest prawdziwsza i bardziej wzruszająca niż przypadek szalonego starca z tragedii Szekspira”, s. 183).

Uwydatnia natomiast Kubacki ariostyzm *Balladyny*. Nie chodzi mu jednak o swobodną — żartobliwą czy ironiczną grę artystyczną ani o kompozycyjną wirtuozerię, lecz o wykorzystanie parodii motywów rycerskoromansowych oraz anachronizmów dla tendencji antyfeudalnej (s. 171).

Interpretację *Balladyny* jako antyfeudalnej baśni politycznej⁹ (realizowaną również w teatrze — przez Bronisława Dąbrowskiego w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w r. 1950 i Aleksandra Bardiniego w Teatrze Nowej Warszawy w r. 1954) zakwestionował łagodnie Edward Csató (*Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960): zgadzał się, że są w dramacie „satyryczne wypadki na moralność i obyczajowość feudalną”, „nawiasy” w stronę współczesności, nie znajdował ich jednak w akcji głównej dramatu, a przecież nie można jej „uznać za pretekst, za konwencjonalny sztafaż, który pozwala ponawiać na sobie dygresje stanowiące istotny miąższ dzieła” (s. 94—95). Sam, modyfikując pierwotną interpretację Kleinerja, proponował spojrzeć na *Balladynę* jako dramat nie o przypadkowości, która przez swą powtarzalność jest przeznaczeniem świata, lecz o przeznaczeniu, które realizuje się przez przypadkowość, a przeznaczenie można rozumieć także „jako skrót dla określenia jakiegoś ogólnego ładu, porządku, prawidłowości, według których układają się w naszym świecie sprawy moralne” (s. 99).

Zarazem Csató z myślą o teatrze apelował — za Kubackim — o „odwrócenie dotychczasowych proporcji” i uczynienie z ariostycznej ironii dominującego tonu przedstawienia; taka inscenizacja zbliżałaby je — zdaniem krytyka — do teatru epickiego. Csató dostrzega tej ironii więcej niż jego poprzednicy, widzi ją w autorskim ujęciu nie tylko Filona, Grabca, czy Goplany, ale także Matki, Pustelnika i Kirkora, nie traci jednak z pola uwagi również bieguna tragiczności, zapewne nieco zbanalizowanej, ale mimo wszystko — „scenicznie wspaniałej” (s. 109).

Wyważone, nacechowane niezawodnym słuchem literackim i teatralnym refleksje Csató nie oddziaływały silniej na sposoby interpretowania *Balladyny*. Pomimo powszechnego zniechęcenia do marksistowskiego socjologizmu nie zaniechano dalszych prób interpretacji historiozoficzno-politycznej. Z najbardziej oryginalną, ale też najbardziej chybotliwą propozycją wystąpił Karel Krejčí (*Jeszcze kilka słów o ludowości „Balladyny”*. „Twórczość” 1959, nr 9). Jego zdaniem dramat Słowackiego przedstawia zderzenie się dwóch etosów: ironicznego sceptycyzmu i łagodnego pesymizmu Oświecenia oraz tragicznego pojmowania życia i rygoryzmu etycznego, właściwych romantyzmowi. W swych wywodach jednak badacz wykazuje pewną niekonsekwencję: przypisuje te właściwości samym postaciom, gdy w gruncie rzeczy chodzi mu o sposób ich ujęcia i o funkcje nadane im przez poetę. Czytamy np., że „Goplana i jej pomocnicy są w dramacie uosobieniem XVIII-wiecznego sceptycznego poglądu na świat” (s. 90), ale przecież nie są to podmiotowe cechy tych postaci; tylko przez swą rolę w świecie przedstawionym ujawniają taką postawę autorską. Zarazem Krejčí nie rezygnuje z politycznej in-

⁹ A. Ważyk (*Przemiany Słowackiego*, Warszawa 1955, s. 32) pisał o *Balladynie* nawet jako o „ludowej splotce politycznej”!

terpretacji dramatu: stwierdza w nim bezwzględne potępienie feudalizmu, także współczesnego. Zakończenie utworu nie daje się według niego jednoznacznie — optymistycznie czy pesymistycznie — zinterpretować: przekonaniu o konieczności dziejowego sądu i kary towarzyszy tu mieszanina nadziei i obawy.

Ku współczesności i przyszłości widzianej w kategoriach politycznych przesuwa również symboliczny (a ściśle mówiąc — alegoryczny) sens *Balladyny* Jarosław Maciejewski w rozprawie „*Balladyna*”, czyli „*Świat przez pryzma przepuszczonej*” (w: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967): „utwór ten tworzy pewną najogólniejszą metaforę dla całej polskiej współczesności politycznej XIX wieku” (s. 192). Tak więc Pustelnik i Kirkor reprezentują postawę arystokratyczną i monarchistyczną, połączoną z idealizacją ludu, ale zarazem z podporządkowaniem go szlachcie (programem społecznym Pustelnika jest emancypacja chłopca przez wprowadzenie go do szlacheckiej rodziny, „zapieczętowana szkatułka” to symbol „porządku prawnego manifestujący hegemonię szlachty w jej sojuszu z chłopem”, s. 159). Fon Kostryń to karykatura obozu spiskoworewolucyjnego, Filon i Goplana — poezji sentymentalnej i romantycznej. Alina to lud pogodzony z koncepcją Pustelnika i Kirkora. *Balladyna* natomiast to lud obalający system szlachecki, w przyszłości zwycięski, jako „jedyna zdecydowana i odpowiedzialna siła społeczna”. „Żarzy się [w niej] nowa myśl i pulsuje nowe źródło siły narodu”, ale zarazem jest to siła działająca przez zbrodnię i intrygi, „związana z prymitywną namiętnością i obcą inspiracją” (s. 195—199). W sumie więc znajdujemy w dramacie profecję pesymistyczną¹⁰. Dodajmy jednak, że *Balladynę* jako postać stara się Maciejewski wybronić: za jej własne zbrodnie wini nie tylko jej „czarne serce”, ale także — „1. typ wychowania, jakie otrzymała w domu, 2. charakter możliwości przejścia ze środowiska chłopskiego do środowiska szlacheckiego” (s. 161); za zbrodnie dokonane wspólnie z Kostrynem ponosi ona tylko połowę odpowiedzialności, a zabójstwo samego Kostryna jest samoobroną... Maciejewski najkonsekwentniej zastosował do baśniowych postaci aktualny klucz polityczny, a dla ich zachowań — motywację realistyczną.

W dłuższym wywodzie Maciejewski — wbrew Kubackiemu — powiązał Wawel z Lelewelem: w ten sposób miał Słowacki wysztytować jedną z jego hipotez dotyczących początków Słowiańszczyzny, jak też przeciwstawić się jego antypodaniowemu sceptycyzmowi. Zauważmy jednak, że w *Epilogu* ta druga kwestia nie występuje, Wawel niewątpli-

¹⁰ Warto tu dodać, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, niewątpliwie pod wpływem aktualnej sytuacji, *Balladynę* jako dramat walki o władzę i zbrodni politycznej wystawili Krystyna Skuszanka (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1956) i Tadeusz Aleksandrowicz (Teatr w Koszalinie, 1959).

wie został pokazany jako erudyta pokroju Lelewela, ale zarazem — zupełnie do niego niepodobny panegirysta i lojalista.

Novum w rozprawie Maciejewskiego stanowi analiza kompozycji dramatycznej *Balladyny*, zmierzająca do wykazania jej konsekwentnej regularności: po ogólnej ekspozycji początkową fazę dramatu wypełnia sprawa ludu, dalszą — sprawa państwa, każda faza rozpoczyna się od własnej ekspozycji, kończy komentarzem; w obrębie obu faz występuje na ogół przemienność scenerii — lasu Pustelnika lub Goplany i chaty Wdowy bądź zamku, ostatnia scena stanowi komentarz i finał całości. Analiza ta częściowo tylko przekonuje: trudno zgodzić się z ustanowieniem ekwiwalencji między sceną 1 aktu III a scenami 1—3 aktu V jako komentarzami do poprzedzających faz. Nie przekonuje też wnioskowanie Maciejewskiego, że skoro postacie ludzkie nie dostrzegają postaci fantastycznych, to „machina cudowna”, Goplana i jej dworzanie nie są reżyserami perypetii dramatu.

Postawę zbliżoną do Maciejewskiego zajęli Marian Bizan i Paweł Hertz w *Glosach do „Balladyny”* (Warszawa 1970). Nazywając ją mimochodem „wielką metaforą” aktualnych wydarzeń i spraw politycznych (s. 380), w zasadzie jednak nie pretendują do całościowej interpretacji dramatu; poprzestają na wyszukaniu szczegółowych powiązań ze współczesnością historyczno-polityczną, nazwanych nawet skromnie tylko „garścią aktualiów” (s. 280). Garść to jednak spora, a przy tym nasuwa się nieraz pytanie, gdzie przebiega granica między zawartą w tekście aluzją a swobodną asocjacją czytelnika, przez tekst umożliwioną, ale nie postulowaną. Oto np. lista zajęć Chochlika przywodzi autorom na myśl pracę organiczną, pracę u podstaw, a konkretnie — „twórcze roboty” przedsięwzięte w Królestwie Kongresowym (s. 367), koronacyjne *exposé* Grabca (które Sawrymowicz uznał za satyrę na monarchię Ludwika Filipa) „stanowi w istocie skrót programu władzy państwowej w Królestwie od koronacji Mikołaja w r. 1829, zwłaszcza jednak poczynań władzy carskiej po upadku powstania” (s. 420—421). Jeśli więc np. Grabiec każe „brać w rekruty / I żubry, i zające, i dziki, i łosie” — chodzić tu ma poecie o zarządzenia wcielające Polaków do armii carskiej; jeśli „rosę odpuszcza Żydowi” — o politykę propinacyjną rządu carskiego; jeśli każe „szpakowi nie myśleć wtenczas, kiedy będzie gadał” — o rusyfikację urzędów i szkół; itd. *Exodus* Goplany na północ, nawiązujący stylistycznie do III części *Dziadów*, „odzwierciedla jak gdyby wspólny pogląd” poetów, że „wszystkie poczynania kończą się Sybirem” (s. 470), słowa *Balladyny* rozpoczynającej panowanie od aktów łaski, przebaczenia i hojności przypominają niektóre decyzje Mikołaja I z roku 1829 (s. 506), jej zaś oświadczenie „Przysięgam sobie samej, w oczach Boga, / Być sprawiedliwą” — „musiały” zwracać myśli czytelnika ku postaci Katarzyny II, bo „reprezentowała [ona] właśnie ów rodzaj oświeconego absolutyzmu, którego istotę wyraża omawiany tutaj dwuwiersz

z przemówienia *Balladyny*” (s. 509). Filon, uważany za człowieka szalonego zarówno przez *Balladynę*, jak i Pustelnika, uwydatnia „jednolitość interesu władzy” (s. 513). Czesław Zgorzelski („*Balladyna*” na warsztacie *Bizana i Hertza*. „Ruch Literacki” 1971, z. 4, s. 261) słusznie zwracał wówczas uwagę:

[badacze] wskutek nadmiernego przeakcentowania w swym komentarzu powiązań i analogii mało istotnych, przy jednoczesnym przemilczaniu pierwszoplanowej wymowy poetyckiej utworu, prowadzą mniej wprawno czytelnika ku lekturze jednostronnej i niebezpiecznie zubożającej odbiór właściwego sensu dramatu.

Obok tych dalszych propozycji powiązania *Balladyny* ze współczesną jej rzeczywistością polityczną pojawiły się w latach sześćdziesiątych próby rozszerzenia lub reinterpretacji jej kontekstu literackiego. Zbigniew Raszewski (*O kształcie teatralnym „Balladyny”*. „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1/3) wywiódł ów utwór z paryskich wrażeń teatralnych Słowackiego. Zofia Szymdtowa (*Ariostyczna droga Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4) sprecyzowała składniki ariostyzmu w dramacie — swobodną grę fantazji, ironiczne odwracanie oczekiwanego następstwa zdarzeń, żartobliwy, mimo melancholii, stosunek do spraw ludzkich, baśniowe ujęcie cudowności.

Wyeksponować tu jednak należy przede wszystkim stanowisko Konrada Górskiego. W artykule *Słowacki jako poeta aluzji literackiej* („Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2. Cyt. z: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964) rozpatrywał *Balladynę* jako „dzieło o założeniu czysto literackim”, kształtowane dla wyzyskania nowych możliwości tkwiących w cudzych pomysłach, jako „literaturę o literaturze”, „literaturę podniesioną do drugiej potęgi” (formuły niemal tożsame z tymi, których użył potem Genette pisząc o intertekstualności!). Zdaniem Górskiego, dzieła Szekspira nie były dla Słowackiego źródłem reminiscencji, lecz tylko „tłem kontrastowym dla uwypuklenia własnych pomysłów” (s. 187). Szedł tu Górski za Kleinerem, zarzucał mu jednak, że był on niekonsekwentny, bo obok świadomego przetwarzania znajdował u Słowackiego również mimowolne reminiscencje. Górski natomiast istnienie takich związków *Balladyny* z dramatami Szekspira w ogóle przekreśla. Ukazując istotę *Balladyny* jako „fantazję utkaną z aluzji literackich” (s. 188), polemizuje z próbami przyznania jej ciężaru gatunkowego wielkiej tragedii.

W podobnym kierunku poszły wywody Jeana Bourilly’ego w „próbie interpretacji” *La Part de Shakespeare dans „Balladyna”* (w zbiorze: *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*. Warszawa 1967). Bourilly nie unika wyrażenia „zapożyczenia [emprunts]”, twierdzi jednak, że łączy się w nich „dystans świadomego

wirtuoza pastiszu i całkowita przyległość [*adhésion*] artysty” (s. 84). Pokazuje, że „momenty szekspirowskie”, w których efekty pierwowzoru są zintensyfikowane, zgęszczone i skumulowane, włącza Słowacki w odmienną, pozaszekspirowską, choć również z literatury (balladowej, sielankowej, romansowej itp.) pochodzącą materię fabularną, rozwój intrygi, zakrój postaci. Wywody Bourilly’ego, trudne do zreferowania bez uproszczeń, są tak zniuansowane, że ocierają się o sprzeczność wewnętrzną. Zauważa on, że łącząc elementy dramatu i fantazji komicznej Słowacki uwyrażnia je tym kontrastowym zestawieniem, ale jednocześnie — „pozbawia dramat części jego tragizmu, a obciąża fantazję utajoną powagą” (s. 88); z jednej strony przyznaje badacz, że postacie utworu takie, jak Balladyna czy Wdowa, są szekspirowskie nie tylko przez swe odniesienia, ale ze swej istoty — przez swe „wymiar, intensywność, obecność” (s. 89), z drugiej zaś twierdzi, że rozwiązanie utworu (tak nazywa Bourilly chyba *Epilog*) pozbawia tragiczność całego jej ładunku, podkreśla dystans autora wobec tematu. Dowodzi badacz, że w dziele kontrasty życia potraktowane zostały z ironią, złagodzoną przez pogodę i wyrozumiałość, stwierdza jednak zaraz, że w tym samym stopniu co Ariosto mistrzem tej ironii był Szekspir, autor przecież nie tylko *Makbeta* i *Króla Leara*, ale też *Burzy*.

Bardziej jednoznaczny jest tenor wywodów Wiktora Weintrauba w jego brawurowym studium „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira* („Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4. Cyt. z: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977): intencją Słowackiego było „prześcignąć Szekspira w szekspiryzmie” (s. 221), przy czym szekspiryzm oznacza tu ironiczne połączenie heterogenicznych składników gatunkowych i jakości estetycznych. Osiąga ten cel Słowacki zespalaając wątki tragiczne z baśniowo-komicznymi. Ale tradycyjna moralność baśniowa ulega nihilistycznemu wywróceniu na nice, świat dramatu jest absurdalny i okrutny (zakończenie tej konstatacji nie zmienia, bo wprawdzie zło zostaje ukarane, ale dobro nie zwycięża, a przy tym jest to tylko podejrzane „*deus ex machina*”). Z drugiej strony — postacie wątków tragicznych są pod względem psychologicznym uproszczone do ostateczności. Również postać tytułowa jest tylko baśniowym złoczyńcą, nie postacią tragiczną, bo ani nie rozpoznaje w końcowej scenie swej winy, ani nie ma świadomości, że wyrokiem swym ściąga na siebie zagładę, a są to — zdaniem Weintrauba — warunki konieczne tragizmu.

Nie dość na tym. Szekspir traktowany przez romantyków jako wielki ironista — został z kolei przez Słowackiego potraktowany z ironią. Poeta intensyfikuje postacie, sytuacje, chwytły Szekspirowskie, ale intensyfikacja zespolona tu jest z persyflażem. Przejawia się on np. w łączeniu grozy i burleski w scenie uczt, w jaskrawych anachronizmach, w akcji niestarannie skleconej, pełnej sprzeczności i porzuconych wąt-

ków, poprowadzonej tak nonszalancko, że nasuwa się podejrzenie, iż ta nonszalancja staje się „czynnikiem stylizacji szekspirowskiej” — pisze Weintraub (s. 235), choć zgodnie z całością wywodu powinien był napisać: parodii szekspirowskiej.

Ostatecznie, co prawda, Weintraub stwierdza, że *Balladyna* „i naśladuje, i przedrzeźnia Szekspira, i współzawodniczy z nim, i dumnie deklaruje swoje suwerenne władztwo nad elementami jego sztuki dramatycznej” (s. 242). Ale zarówno ewokację poetyckiej atmosfery w scenach Goplany ze Skierką i Chochlikiem, gdzie Słowacki na pewno nie przedrzeźnia *Snu nocy letniej*, lecz do niego nawiązuje, jak i sceny zabójstwa Aliny, ponieważ Wdowy, nocnego spotkania Balladyny i Fon Kostryna, cały ten „ładunek materii *serio*” kwituje Weintraub jednym akapitem. I jeśli zarzuca Kleinerowi, że chcąc zinterpretować *Balladynę* jako romantyczną tragedię dokonywał arbitralnego wyboru jej elementów znaczących (s. 243) — to przechylenia w przeciwnym kierunku nie ustrzegł się autor studium, którego tytuł zapowiada: „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, a ostatnie zdanie stwierdza, że jest ona „na swój sposób prekursorką dzisiejszego teatru groteski i absurdu” (s. 258).

Zasadna więc była poniekąd *Obrona Balladyny* podjęta przez Marię Janion („*Życie Literackie*” 1974, nr 9. Cyt. z: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980) — *Balladyny* jako postaci tragicznej, lecz tym samym *Balladyny* jako tragedii. Według interpretacji tej *Balladyną* powoduje nie tylko żądza władzy, ale też „żądza poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic” (s. 133), więc wola życia poza granicami swego stanu społecznego, poza prawem ustanowionym przez ludzi, więcej nawet — metafizyczny immoralizm: zbrodnia jej jest eksperymentem czy raczej wyzwaniem rzuconym Bogu, by ujawnił moralne podstawy swej władzy (przypomnijmy, że już w r. 1946 Natanson porównywał z *Balladyną* Camusowskiego *Kaligulę*). Koncepcja to efektowna, nie można jednak powiedzieć, by miała dostateczne oparcie w tekście, podobnie jak inna teza — że Alina to uosobienie tego, co dobre w duszy *Balladyny*. Trudno też zaakceptować pogląd, że w finale dramatu *Balladyna* rozpoznaje swą winę i dochodzi do świadomości, że musi ponieść za nią pełną odpowiedzialność. Bardziej przekonuje tu inne sformułowanie: „dążąc do władzy, władzę tę w końcu obraca przeciw sobie samej”, może nie „w sposób pełen godności etycznej” (s. 138), jak chce badaczka, ale godnie realizując swój obowiązek monarszej sprawiedliwości i dzięki temu urasta do wymiarów bohaterki tragicznej.

Esej Marii Janion wywołany był głośną inscenizacją Adama Hanuszkiewicza w warszawskim Teatrze Narodowym z r. 1974; zarzucając jej zachwianie równowagi między komedią i groteską a tragedią i grozą na korzyść tych pierwszych czynników, autorka pośrednio w samym dramacie Słowackiego tę równowagę znajdowała. To samo stwierdzał wprost Stefan Treugutt („*Balladyna*” od końca. „*Kultura*” 1974, nr 9):

W dramacie Słowackiego mamy nader kruchą [...] równowagę pomiędzy kpiną i serio, ironią i patosem, fikcją (anachronizmy, o których mówi on sam z naciskiem) a realnym widzeniem spraw („prawda ludzkiego serca”).

Zgadzał się, że przedstawienie Hanuszkiewicza nie oddaje „całej prawdy tekstu”, bo nie może jej dać żadne przedstawienie, a zwłaszcza przedstawienie *Balladyny*, w której wspomniana przed chwilą równowaga jest „może nie do osiągnięcia” w teatrze, ale chwalił go za odkrycie „nowych możliwości rozumienia tego osobliwego i wielowarstwowego tworu”¹¹. Dodajmy zresztą, że ujęcie komediowe czy parodystyczne postaci Pustelnika oraz Wdowy udało się reżyserowi wprowadzić tylko do początkowych scen dramatu, dalej zanikło ono na rzecz tradycyjnej powagi.

Idąc za poprzednikami, również Janusz Skuczyński („*Balladyna*”, czyli „*Z chłopca król*”. „*Ruch Literacki*” 1987, z. 2) dostrzega dwoistość dramatu — o jego kształcie artystycznym stanowi „gra powagi i żartu, fascynacji i odrzucenia”, toczona z narodową przeszłością. Inna rzecz, że w szczegółowej analizie ta dwoistość trochę się upraszcza — przekształca się w dwudzielność utworu: badacz dowodzi, że dzieje królewskiej kariery i upadku Grabca i *Balladyny* to dwa różne warianty — komiczny, jakby karnawałowy, oraz tragediowy, groźny — polemiki Słowackiego z „mitem początku” narodu polskiego jako narodu miłującego pokój i wolność.

Natomiast Julian Maślanka („*Gorzkie dzieło*” *Juliusza Słowackiego* — „*Balladyna*”. W zbiorze: *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*. Pod redakcją S. Grzeszczuka i A. Niewolak-Krzywdy. T. 1. Rzeszów 1987), nawiązując do sądów Krasieńskiego, wskazuje na ironię romantyczną jako zasadę ujednociającą dramat Słowackiego; przejawia się ona m.in. w przemieszaniu różnych kategorii estetycznych i w chłodnym stosunku autora do postaci — choć los ich jest tragiczny, nie budzą jednak (z wyjątkiem Wdowy) współczucia.

Interpretacja teatralna nie może oddać całej poliwalentnej prawdy tekstu — pisał Treugutt. Czy może się o to pokusić interpretacja historycznoliteracka? Takie pytanie musieli sobie postawić autorzy, którzy w ostatnich latach podjęli się całościowej prezentacji *Balladyny*, przeznaczonej dla nauczycieli, studentów, licealistów — Mieczysław Ingot jako autor wstępu do nowego wydania dramatu w „Bibliotece Narodowej” (I 51. Wrocław 1975) i Stanisław Makowski opracowując odpowiedni tom „Biblioteki Analiz Literackich” (nr 56. Warszawa 1981). Ich strategie są odmienne: Ingot uważa, że równouprawnione są interpretacje *Balladyny* jako groteskowej stylizacji różnych konwencji, pozbawionej cha-

¹¹ W przeciwnym kierunku poszedł Mieczysław Górkiewicz inscenizując *Balladynę* w krakowskim Teatrze „Bagatela” w r. 1979 (w scenografii T. Kantora) jako przerażającą baśń o okrucieństwie życia i zagubieniu człowieka.

rakteru historiozoficznego, i jako tragedii, będącej zarazem „mitem tłumaczącym całokształt dziejów narodu” (s. LXXIII). Równouprawnione, ale widocznie nie dające się połączyć w jeden tok interpretacyjny, skoro autor w zasadzie uwzględnia tylko interpretację drugą.

Postacie utworu traktowane są więc przeważnie jako uosobienia różnych postaw narodowych, zakorzenionych w polskiej świadomości, o wielokierunkowym, często aktualnym odniesieniu. Kirkor np. to i rycerz chrześcijański, i szlachcic-ziemianin, i rewolucjonista idealizujący lud; Pustelnik — to wyraziciel narodowej tradycji i nieugiętego patriotyzmu, zarazem zwolennik sojuszu między szlachtą a ludem. Taka wykładnia jednak nie obejmuje samej Balladyny, ukazanej tu w innej perspektywie — psychologiczno-moralnej, jako postać, która „budzi się do bogatego, ale tragicznie skomplikowanego życia wewnętrznego” (s. XXXIX), by osiągnąć wielkość tragiczną przez uznanie panującej nad światem siły moralnej. Stąd też Inglot, już w ramach wybranej koncepcji, uznać musi dwoistość utworu: jedną jego płaszczyznę stanowi dramat sumienia, drugą — konflikt polityczny. Twierdzi, że konflikt ten ujawnia się jako „dylemat prawa i władcy oraz jako konflikt między charakterem kandydatów do tronu a ideą posłannictwa narodu, symbolizowaną przez koronę Lecha” (s. LXVI). Sformułowania to niezbyt szczęśliwe. Dylematu prawa i władcy w gruncie rzeczy nie ma, skoro — słusznym zdaniem badacza — prawo bezspornie wyrasta tu ponad władcę. Z kolei konflikt, czyli sprzeczność między cechami kandydatów do tronu a wartościami symbolizowanymi przez koronę Popiela nie ma charakteru kolizji dramatycznej, bo korona w *Balladynie* jest tylko biernym przedmiotem przechodzącym z rąk do rąk. Toteż Inglot, zamiast o konflikcie, pisze — wymiennie — o mitycznym, mitologicznym czy też figuralnym sensie losów korony, zapowiadającym porozbiorowe losy Polski.

Wprowadza również Inglot — jak niegdyś Małecki — tezę o opatrnościowym charakterze konieczności działającej w dramacie. „Opatrzność działa [...] pośrednio” — poprzez sumienie ludzi, a także magiczną siłę wyobrażeń baśniowych, przy czym badacz — jak się zdaje — utożsamia pieśń o malinach z baśnią, a baśń z mitem (s. LXXIV).

Podobnie jak Inglot — dostrzega Makowski wieloznaczeniowość *Balladyny* („Całość [...] daje się wyklądać na kilka sposobów jednocześnie”, s. 64), ale traktuje ją nie dysjunkcyjnie, lecz koniunkcyjnie: w swej interpretacji pragnie zsyntetyzować wszystkie niemal propozycje i oceny poprzedników. Po pierwsze, prawie każda konstatacja dotycząca utworu ma u niego charakter — by tak rzec — oksymoroniczny: świat przedstawiony dramatu jest więc według niego jednolity, niepodzielny, ale równocześnie zróżnicowany i niejednorodny (s. 16); nawet najdrobniejsze motywy strukturalne są celowe i funkcjonalne (s. 14), ale motywacja w utworze jest niekonsekwentna, a postaciom brak prawdopo-

dobieństwa psychologicznego (s. 28), wszystkie postacie są monolityczne, ale ujawniają się w nich co najmniej dwie przeciwstawne wartości, toteż są one pod względem intelektualnym i moralnym niejednoznaczne (s. 15—16). Po drugie, intencja prześcignięcia wzorów literackich — ludowej ballady baśniowej i tragedii Szekspirowskiej, a więc przewyższenia ich akceptowanych wartości, zostaje utożsamiona z intencją parodystyczną, a więc z wartości tych zanegowaniem. Píše Makowski: „poprzedników prześcignąć — to znaczy doprowadzić stworzone przez nich efekty literackie do granic absurdu” (s. 37). Po trzecie, uobecnione w dramacie wartości wzajemnie się podważają, deprecjonują — tak pisze badacz (s. 19), ale należałoby powiedzieć raczej: rewaloryzują się, skoro chodzi mu nie tylko o podważenie wzniosłości, lecz i o uwznioślenie przyziemności. Po czwarte, te same postacie i sytuacje interpretowane są w różnych, po części przeciwstawnych kategoriach emotywno-waloryzujących — groteski, komizmu, ironii, tragiczności. W ostatecznym rezultacie dramat jest nie tylko niejednolity, sprzeczny, wielogłosowy, polifoniczny i nie tylko drwi ze swoich prototypów, ale i drwi z samego siebie.

Przy tym wszystkim jednak *Balladyna* traktowana jest tu jako baśń-przenośnia, a nawet swoista alegoria (s. 61), mówiąca o współczesności Słowackiego, nie tylko jednak polityczno-społecznej, jak chcieli wcześniejsi badacze, ale także kulturowej, w szczególności — jako drwina z romantycznych mitów: jednostkowego poświęcenia, miłości od pierwszego wejrzenia, szczęśliwego życia na łonie natury, ożywczej mocy przyrody, cnotliwego ludu, itd. Syntetyzująca w swych założeniach koncepcja Makowskiego bardziej skłania się ku biegunowi ariostycznemu niż ku szekspirowskiemu.

Czy tak skomplikowana konstrukcja jest w pełni przyswajalna dla licealisty, a nawet studenta — można wątpić. Nie stanowi to oczywiście zarzutu naukowego. Można natomiast Makowskiemu postawić zarzut, że niektóre jego stwierdzenia są z sobą sprzeczne (o czym była mowa w punkcie pierwszym naszego streszczenia). Zauważmy też, że te same składniki świata przedstawionego nacechowane są w ujęciu badacza równocześnie różnymi, a nawet przeciwstawnymi jakościami emotywno-waloryzującymi. Ale może to właśnie stanowi istotę *Balladyny* i jakiś dekonstruktywista odczyta ją jako „samounicestwiający się artefakt” czy obiekt „nierozstrzygalności interpretacyjnej”?

Tu na razie kończą się interpretacyjne metamorfozy *Balladyny*. Dostarczają one materiału do pewnych wniosków ogólniejszych. Można więc stwierdzić przede wszystkim, że w miarę narastania tych interpretacji sens dramatu staje się coraz to bardziej skomplikowany, wieloaspektowy, trudny do scalającego ujęcia. Dostrzec przy tym można wyraźne zabiegi adaptacyjne — przybliżanie *Balladyny* do aktualnie preferowanych tendencji literackich — a więc kolejno: do alegorii na-

rodowej, tragedii, klasycystyczno-realistycznej baśni dramatycznej, dramatu symbolicznego, realizmu jako socjologicznej konstrukcji losu ludzkiego, teatru groteski i absurdu, tworzenia intertekstualnego.

Repertuar pytań stawianych *Balladynie* pozostaje przy tym prawie nie zmieniony. Wciąż przedmiotem refleksji jest instrumentacja gatunkowa i kategorialna (przymiotnik „kategorialna” odnosi się tu do tzw. kategorii estetycznych), kompozycja fabularna (ze szczególnym uwzględnieniem stosunków między światem ludzkim a nadprzyrodzonym), charakterystyka postaci, stosunek do wzorów literackich, a przede wszystkim odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej, zarówno poprzez sens całościowy dramatu, jak i poprzez lokalne aluzje. Wciąż też pomijane lub zbywane ogólnikami są kwestie ukształtowania stylistycznego i wersyfikacji.

Wyjątki stanowią tu: analiza „fugi językowej” w opowiadaniu Grabca dokonana przez Juliusza Tennera w artykule *O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego* („Biblioteka Warszawska” 1910, t. 1), opisowa praca Stanisława Furmanika *Kompozycja metryczna „Balladyny”* (w zbiorze: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dr. Juliusza Kleinera*, Łódź 1949) oraz uwagi Wacława Kubackiego („*Balladyna*”. *Baśń polityczna*) o stylu poszczególnych postaci i o elementach kresowych w języku utworu.

Ocena początkowo formułowana wprost i zawierająca w różnej proporcji i wysokie pochwały, i poważne zarzuty — później ujawnia się na ogół tylko pośrednio, ale jest całkowicie aprobatywna: nikt z nowszych badaczy nie znajduje w *Balladynie* usterek czy słabych miejsc; jakby przyjmuje się milcząco, że wszystko jest tu artystycznie w pełni udatne.

Przeważnie krytycy i badacze traktują swe spostrzeżenia i ogólniejsze wnioski absolutystycznie, jako bezzastrzeżeniowo trafne i uchylające ujęcia inne. Dość rzadko (u Giergielewicza, Inglota, Makowskiego i Maślanki) pojawia się świadomość, że *Balladyna* jest z różnych powodów utworem wieloznaczeniowym, a co za tym idzie — wywołującym różne oceny.

Co się na tę wieloznaczeniowość składa? Przede wszystkim wysoki stopień niedookreślenia przebiegu zdarzeń, motywów postępowania oraz charakterów postaci. Wbrew arbitralnym, a sprzecznym z sobą twierdzeniom tekst dramatu nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć, czy bohaterka odczuwa wyrzuty sumienia, czy tylko strach przed karą; czy rozpoznaje w królu dzwonkowym swego dawnego kochanka, czy zabijając go — czyni to z obawy przed zdemaskowaniem, a myśl o koronie podsuwa jej dopiero Fon Kostryn, czy też Grabca nie rozpoznała i zabija w nim tylko posiadacza korony; czy jej przemówienie tronowe jest szczere czy obłudne; czy wydając na siebie wyrok czyni to jedynie pod presją sytuacji, czy też spełniając wewnętrzny imperatyw monarszej

sprawiedliwości, czy może wreszcie — uznaje we własnym sumieniu swą zbrodniczą winę; czy skazując siebie anonimowo jest przekonana, że pozostanie bezkarna, czy też że ściągnie na siebie jakąś egzekucję tego wyroku. W rezultacie dla jednych Balladyna była tylko amoralną, pospolitą, odrażającą dziewczką, dla innych — istotą duchowo niezwykłą, o głębokich przeżyciach wewnętrznych i wielkim tragicznym wymiarze. Pisano przecież nawet o jej prometeizmie czy o wyzwaniu rzuconym Bogu, ale to były już amplifikacje przez tekst nie uprawnione.

Podobnie z Grabcem: nie sposób rozstrzygnąć, czy pamięta on, że był świadkiem zabicia Aliny, czy w czasie uczty świadomie zmierza do zdemaskowania Balladyny, czy jako król wydaje swe rozkazy naiwnie czy też z intencją wydrwienia władzy monarszej, krótko mówiąc — czy jest głupawym prostakiem czy ironicznym błaznem.

Goplana i jej poddani ukazują się nam przeważnie jako duchy „jasne”, kiedy indziej jednak ujawniają swe powiązania ze światem piekielnym. Nie umiemy też rozstrzygnąć, czy odlatująca Goplana jest identyczna z „jędzą bladą” kierującą nad zamek chmury i czy z chmur tych, czy też skądinąd, za sprawą „Anioła kar”, spada piorun zabijający Balladynę¹². Wprowadzając trzy różne relacje — Wawela, Pazia i Strażnika, Słowacki celowo dezorientuje tu czytelników.

Skomplikowana instrumentacja gatunkowa dramatu wywołuje dalsze trudności w postaciowaniu (tzn. w łączeniu poszczególnych wypowiedzi i zachowań osób dramatu w całości charakterowe): postępowanie Kirkora wobec Balladyny — wezwanie do turnieju retorycznego z siostrą, uzależnienie wyboru żony od zebrania malin, opuszczenie małżonki od razu po ślubie, sprawdzenie jej posłuszeństwa zakazem otwierania zapieczętowanej skrzyni — wszystko to ma zupełnie inny sens w konwencji baśniowo-balladowej, inny w ramach tragedii respektującej założenia prawdopodobieństwa psychologicznego.

Wspomniane tu czynniki z jednej strony, a z drugiej nieostrość i rozbieżność definicji tragizmu i tragedii wywołać musiały też skrajne rozbieżności opinii i w kategoryzacji estetycznej tytułowej postaci, i w kwalifikacji gatunkowej całego dramatu. Z podobnych powodów te same aspekty w rzeczywistości przedstawionej określane były jako tragizm lub jako ironia, czemu mogło sprzyjać istnienie łącznika pojęciowego — ironii tragicznej. Z kolei naruszenie w świecie baśniowym konstytutywnej tu reguły domagającej się, aby zakończenie było pomyślne dla pozytywnych bohaterów, prowadziło do wymiany określenia „baśń” na „antybaśń”.

Sądy wartościujące o kompozycji gatunkowej i kategorialnej *Balladyny* zmieniały się w zależności od tego, czy i z jakim rygoryzmem

¹² Za tą identycznością wypowiedzieli się m.in. Balucki, S. Schneider (*Świat ptasi w „Balladynie”*. Kraków 1911), Kleiner, Brückner, przeciw niej — Kotowicz, Chrzanowski, Bizan i Hertz.

poszukiwano w niej i ceniono realizację zasady jednolitości lub przynajmniej harmonizacji, czy też wręcz przeciwnie — różnorodności, nieprzystawalności, zmienności stosunku twórcy do świata przedstawionego, dysharmonii utworu jako całości i jego składników. Wdowa to dla Tarnowskiego postać nieudana, bo powinna tylko wzruszać swym tragizmem, a przecież także śmieszy i irytuje; z analogicznych powodów Pustelnik podobał się Boyowi.

Podobna chwiejność kryteriów widoczna jest w opiniach o kompozycji fabularnej dramatu: jednym z badaczy wystarczyło dla jej aprobaty występowanie powiązań między różnymi wątkami i płaszczyznami świata przedstawionego, inni kładli nacisk na szczegółowe motywacyjne niedociągnięcia (zwłaszcza w akcie IV, wielokrotnie nicowanym) i nie dość silne oddziaływanie świata fantastycznego na postępowanie i losy postaci ludzkich.

Ze świat, zdarzenia i postacie *Balladyny* podobne są z jednej strony do baśni, z drugiej do dramatów Szekspira — co do tego zgadzali się wszyscy. Ale jedni traktowali te podobieństwa jako przejawy często nieświadomej uległości wobec wzorca, inni jako świadome z nim współzawodnictwo, jeszcze inni jako parodiowanie czy persyflaż. Różnica między pierwszym a drugim stanowiskiem (jeśli pominąć aspekt genetyczny) jest różnicą w rozstawieniu akcentów. Stanowisko trzecie nie zostało poparte dostatecznymi dowodami: w *Balladynie* nie wskazano bowiem przekonująco takich miejsc, w których wyjaskrawienie motywów i środków Szekspirowskich prowadziłyby do efektów komicznych. Kontrastowy paralelizm grozy i burleski w scenie uczy służy ich wzajemnemu uwydatnieniu, nie zaś parodiowaniu Szekspira, tym bardziej że sam Szekspir podobnie postępował. Nagromadzenie anachronizmów, traktowane przez Weintrauba jako karykatura techniki Szekspirowskiej, było np. dla Grzegorzewicza i Furmanika sposobem stylizacji na epikę ludową. Zastosował je Słowacki zresztą także w *Lilli Wenedzie*, gdzie „zabawy w Szekspira” nikt dotąd nie próbował się doszukiwać. Zauważmy nawiasem, że tłumaczenie intensyfikacji postaci, niedbałej motywacji, nieprawdopodobieństw fabularnych, niekonsekwencji i anachronizmów poprzez ich wykładnię parodystyczną — pośrednio świadczy o tym, że badacze przyjmują za podstawę kryteria poetyki realistycznej, skoro potrzebna była taka wykładnia, by te chwytły artystyczne usprawiedliwić.

Wreszcie najczęstszy problem interpretacyjny i zarazem największy obszar rozbieżności: odniesienia *Balladyny* do świata rzeczywistego. Że utwór ukazuje wszechwładne panowanie w tym świecie złośliwego, a nawet złowrogiego przypadku, rozmijanie się intencji i skutków działania, irracjonalne ukierunkowanie namiętności — wskazał już sam autor i zasadnie powtarzali za nim wszyscy interpretatorzy dramatu. Sugeruje zarazem *Balladyna* myśl inną, niezbyt oryginalną i niezupełnie zgodną

z poprzednią, a mianowicie, że ludzie źli, krzywdziciele i zbrodniarze, zwyciężają nad dobrymi, lecz w końcu wymierza im za to karę jakaś transcendentna sprawiedliwość. Natomiast idei o władaniu w tym świecie Opatrzności czy konieczności trudno się w dramacie doszukać, choć jeśli się chce, można ją — jak wszędzie tak i tutaj — zastosować.

Próby nadania *Balladynie* jakiegoś sensu filozoficznego poprzez postać Goplany okazały się również niefortunne. Jeśli mogła być ona upostaciowaniem przypadku, piękna, siły twórczej, poezji, natury, romantycznego kabotyństwa, a także duchem opiekuńczym kraju — budzi to podejrzenia, że podstawiane tu wartości symboliczne są tylko interpretacyjnymi dowolnościami.

W płaszczyźnie historycznej: niewątpliwie Kirkor jest typem czy stereotypem polskiego rycerza-chrześcijanina-ziemianina, Filon zaś uosobieniem poezji „sentymentalnej” w najszerszym, Schillerowskim rozumieniu tego określenia, a więc równie dobrze rokokowej, jak i romantycznej. Każdy z interpretatorów odczytywał także aktualną satyrę polityczną w rozporządzeniach królewskich Grabca, lecz próby ukonkretnienia jej adresu — monarchia Romanowów czy monarchia Ludwika Filipa — były rozbieżne. Nazwisko Wawela i jego popisy erudycyjne kierują uwagę czytelników w stronę Lelewela, ale jego legitymizm i panegiryzm odwodzą od tego tropu.

Zastanawia wielokrotne doszukiwanie się historiozofii narodowej czy aktualnej diagnozy społeczno-politycznej w głównym schemacie fabularnym dramatu. Uporczywa powtarzalność tych wysiłków skłania do przypuszczenia, że nie są one bezpodstawne. Ale schemat ten — droga do kariery społecznej i władzy przez zbrodnię, zakończona klęską — urzeczywistnia się na całym obszarze historii; odnoszenie go tylko do ustroju feudalnego (w sensie marksistowskim) to interpretacja zacieśniająca i modernizująca, bo nakłada na świat przedstawiony dramatu kategorię sformułowaną później. Próby zaś bardziej szczegółowego zastosowania tego schematu do dziejów Polski w ogóle czy okresu współczesnego Słowackiemu dają przy konkretnym przydziale ról alegorycznych rezultaty tak rozmaite, że nawzajem się one unicestwiają. Przypomnijmy, że *Balladyna* była tu i „parafiańszczyzną”, i szlachtą, i znieprawionym dążeniami rewolucyjnymi ludem, i feudalnym władcą-uzurpatorem. Przede wszystkim zaś te interpretacje alegoryczne czy symboliczne odnoszą się prawie wyłącznie do owego schematu fabularnego, natomiast konkretna materia tekstu jest wobec nich niefunkcjonalna. Gdy próbuje się ją do tego celu uruchomić, osiąga się rezultaty niefortunne, jeśli nie kuriozalne, jak dowodzą przykłady Jabłonowskiego i Strzetelskiej. Jako alegoria byłaby *Balladyna* dziełem nieudanym, bo nieekonomicznie wypełnionym motywami dla tej alegorii obojętnymi, a nawet przeszkadzającymi jej czytelności. Tak potraktowana — artystycznie nie zyskuje, lecz traci. Przy tym lokalne aluzje polityczne do-

strzegane przez niektórych interpretatorów odnoszą się do działań caratu i nie można ich zestroić z traktowaniem postaci dramatu jako alegorycznych wcieleń różnych polskich klas społecznych i sił politycznych. Wydaje się zresztą, że w wielu wypadkach należałoby tu mówić nie o aluzyjności, lecz tylko o potencjalnej asocjatywności. Niektóre fragmenty tekstu mogły wywoływać u pierwszych czytelników aktualne skojarzenia; wiemy jednak, że wywoływały je także później, z innym, uwspółcześnionym — a przez autora bezspornie nie zamierzonym adresem¹³. Bynajmniej więc skojarzenia te nie są konieczne do poprawnego odczytania tekstu. Przykład może lepiej wyjaśnić, o co tu idzie: pierwsza osoba *Prologu* w *Kordianie* to aluzja do Mickiewicza, trzy gromady w *Anhellim* odnoszą się do emigracyjnych stronnictw politycznych, natomiast powiązanie zarządzeń królewskich Balladyny z Katarzyną II czy Mikołajem I jest tylko asocjacją. Można natomiast zgodzić się, że w losach Balladyny i Grabca dostrzegalne jest polemiczne nastawienie czy przynajmniej dystans poety wobec idealizowania przeszłości narodowej.

Byłoby demagogią przekreślać czy lekceważyć rezultaty interpretacji *Balladyny*. Są wśród nich ustalenia dobrze uzasadnione, które pozwalają lepiej ją zrozumieć, wysmakować, dostrzec w niej więcej, niż umiałby pozbawiony ich czytelnik. A mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że po 150 latach *Balladyna* spogląda „z ariostycznym uśmiechem” nie tylko w stronę swych bohaterów, ale i na te „nie przewidziane owoce”, które zaszczepiła myśl interpretatorów.

¹³ Kiedy w r. 1907 wystawiono po raz pierwszy *Balladynę* w Warszawie, „najgłośniejsze oklaski — pisał J. Lorentowicz (*Dwadzieścia lat teatru*. T. 1. Warszawa 1929, s. 139—140) — witały aluzje aktualne. Tak, ni mniej ni więcej, jeno aluzje do chwili bieżącej”; któryś z widzów dziwił się nawet, że artysta tej miary co Mieczysław Frenkiel, grający Grabca, „mógł sobie pozwolić na takie dodatki do Słowackiego”.