

Lidia Romaniszyn-Ziomek

Romans z Balladyną

Postscriptum Polonistyczne nr 1(11), 127-137

2013

Artykuł został 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.

LIDIA ROMANISZYN-ZIOMEK
Akademia Techniczno-Humanistyczna
Bielsko-Biała

Romans z Balladyną

Powieść-niepowieść, różności plecionka
Byron 1954, 300

Ignacy Karpowicz, tytułując swą najnowszą powieść (*Balladyny i romanse*, wyd. 2010), świadomie i z premedytacją wskazuje trop myślowy, który ma poprowadzić i jednocześnie zwieść czytelnika. Zwrot ku romantyzmowi jest oczywiście przewrotny, jednak nie bezpodstawny. Konotacje estetyczne czy genologiczne narzucone przez tytuł są polemiczne i zarazem afirmatywne w stosunku do romantycznej tradycji. *Balladyny i romanse* wpisują się bowiem w ironiczną formułę dzieł Słowackiego, a jednocześnie zaskakują świeżością niczym Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*¹. Skrzyżowanie tych dwóch tytułów, ich rozbitcie i zespolenie w nową całość, oparte z jednej strony na bardzo logicznym powiązaniu gatunków – ballad i balladowej formy dramatu – jak i na ciągu skojarzeniowym, stanie się jedną z zasad kompozycyjnych powieści Karpowicza, realizowaną z różnym natężeniem i na różnych poziomach w kolejnych częściach utworu. Mozaikowe i humorystyczne ujęcie tytułu ujawnia od początku dystans twórcy do tradycji, a także do własnej kreacji, zbliżając się tym samym do kręgu estetycznych rozwiązań romantyzmu. To, z pozoru naiwne, odczytanie ma jednak swoje dalsze konsekwencje, zdawałoby się już mniej oczywiste, bo wpisujące się w romantyczną

¹ Nawiązanie to może być także wyrazem świadomości twórczej, jaką posiadał również Mickiewicz, wydając swój prekursorski tomik.

kategorię ironii, charakteryzującą romantyczne dzieła wyzwolone z ram i konwencji, scalające i rozbijające kulturową tradycję, wiążące dzieło i twórcę w całość silnie zsubiektywizowaną i nieprzeciętną.

W ujęciu Schległowskim ironia wyznacza obszar twórczego działania, w którym dominuje potrzeba ciągłej dynamicznej zmiany, budowania i niszczenia jednocześnie. Powieść „post” (postkultury, postmetafizyki, postfilozofii, postmodernizmu² etc.), jaką niewątpliwie są *Balladyny i romanse*, rozbija i degraduje wartości kulturowo-literackie oraz popkulturowe, na których jednocześnie buduje swoją jakość i świetność. Kreacja i anihilacja wpisują się w kulturę „post”, stanowiąc jeden z wyznaczników postmodernizmu. To estetyczne działanie zapożyczone zostaje między innymi właśnie z ironicznie ukształtowanych dzieł romantyzmu – w przypadku Karpowicza ze wskazanej *explicitie* *Balladyny* czy też z *Benionskiego* lub z nieukończonoego dramatu pod tym samym tytułem autorstwa Słowackiego, nazwanego skądinąd także dziełem postmodernistycznym, w którym widoczne są oznaki wyczerpania i kwestionowania utartych form oraz ugruntowanych tekstów³. Zresztą niejednokrotnie w obecnych badaniach podkreśla się ponowoczesny charakter utworów Słowackiego, na co wskazuje m.in. Magdalena Siwiec w artykule *Słowacki i nowoczesność*:

Poematy dygresyjne, a także *Balladyna* to utwory o dwuznacznym statusie, które cechują relacje przynależności i jednocześnie zerwania z tym, co zastane, a więc spełniające warunki ponowoczesnego dzieła sztuki według charakterystyki Giannię Vattima. Ten dwuznaczny status, zdaniem myśliciela, „polega na ironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, prze-pisywaniu tradycji” (Siwiec 2009, 135).

Podobne relacje przynależności i zrywania z tym, co zastane, charakteryzują powieść Karpowicza. Romantyczny kontekst, a zwłaszcza romantyczna ironia, staje się więc kategorią, która w pewnym sensie rozstrzyga o stosunku *Balladyn i romansów* do literackiej tradycji romantycznej i pozwala na dostrzeżenie uwarunkowań estetycznych omawianej powieści. Autor *Gestów* w wy-

² Karpowicz mówi o tym w wywiadzie wideo przeprowadzonym przez Wydawnictwo Literackie (Karpowicz 2011).

³ „Przez groteskowy świat *Benionskiego* [dramatu – L.R-Z], świat zlepków, kliš, parodii cudzych i własnych tekstów oraz cudzych i własnych stylów, przezierają oznaki wyczerpania. Poeta już nie potrząsa nowości kwiatem, jest cały »post«, jakby postromantyczny, a mówiąc ahistorycznie: postmodernistyczny” (Saganiak 1999, 149).

wiadzie dla Wydawnictwa Literackiego podkreśla swój negatywny stosunek do romantyzmu, a dokładniej romantyzmu pozaliterackiego, który nadal jest silnie zakorzeniony w społecznym odbiorze rzeczywistości (Karpowicz 2011). W tym sensie także posługiwanie się kategorią ironii w powieści redukuje napięcie między ostentacyjną negacją pierwiastka romantycznego, głównie w sferze politycznej i światopoglądowej, a zmianą myślenia o romantycznym paradygmacie, eksponując kwestie genologiczne i estetyczno-literackie (por. Płaszczewska 2009, 305). Romantyczny trop jest oczywiście jednym z wielu, którymi może podążać odbiorca *Balladyn i romansów*, nie pomijając innych rozlicznych kontekstów, szeregu nawiązań i interpretacyjnych możliwości, które nie są przedmiotem rozważań w tym szkicu.

Absolutna synteza przeciwieństw

Ironia romantyczna jest sposobem tworzenia, który wykorzystuje dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczej sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne. Sposób ten ujawnia się w dziele poprzez programowy dystans autora do jego kreacji, płatanie wątków i postaci w celu obnażenia powikłań świata, wykorzystanie niepowagi i komizmu w celu deziluzji świata przedstawionego. Przybiera często postać „pisania o pisaniu”, a zgodnie z zasadą permanentnej parabazy, czyli wychylania się autora z dzieła, oznacza pozbawienie tego dzieła suwerenności (Szturc 1992, 74–75).

Charakteryzująca romantyczną ironię dialektyka przeciwieństw w powieści Karpowicza przybiera formę samonapędzającego się procesu przeplatania i wikłania kultur oraz porządków, dających poczucie iluzji realności z jednoczesnym zachowaniem dystansu i świadomości nieprawdziwości kreowanych wydarzeń. Nawiązania genologiczne, zderzenie różnorodnych gatunków – ballad, dramatu „balladowego”, romansu, powieści, poematu dygresyjnego etc. – także wykorzystanie mitów, wierzeń i literackich odniesień, służą autorowi *Balladyn i romansów* jako materiał ulegający ciągłej transformacji, łączący wielość wątków postaci i porządków. On sam zaś staje się kreatorem rzeczywistości zderzającej prawdę i zmyślenie, literacko-filozoficzną refleksję z drwiną i błazenadą. Wartość kreacyjna przewyższa tu wartość poetycką tekstu, gdyż to kreacja stanowi o wolności artystycznej autora, manifestującego brak przynależności do tradycji oraz kultury post i pop. Artystyczne

działanie napędza proces dystansowania się do przeszłości i tego, co zastane oraz wyczerpane i skończone. Przeciwnością tego, co nie ulega już przekształceniom, jest ciągle stawanie się, wyznaczone przez dialektyczny ruch sprzeczności – naprzemienne niszczenie i budowanie, afirmację i negację. Podlega tym procesom także świat przedstawiony w powieści – jest to rzeczywistość odtworzona w działaniu, ciężącym jednak ku destrukcji. Oparte jest ono na wiecznych sprzecznościach, takich jak napędzająca miłość (Olga i Janek) i hamująca nienawiść (rodzice Anki oraz Olga), wierność jako stałość (Bartek) i zdrada jako zmienność (Maciek i Paweł), życie jako stwarzanie (Kama i jej nienarodzone dziecko) i śmierć jako zniszczenie (wypadek Kamy), zderzenie tego, co boskie (wieczne) i ludzkie (skończone).

Rzeczywistość podlegająca ciągłym przemianom we wszystkich jej wymiarach i aspektach, służy dynamice tekstu, który nieustannie zmienia się w warstwie fabularnej, ale także estetycznej. Ciągłej transformacji podlega przede wszystkim narracja, prowadzona z odmiennych perspektyw i w różny sposób opisująca te same zdarzenia (przykład Janka i Olgi, którzy inaczej odbierają i przeżywają to samo zdarzenie – opisane przez wyraźnie obecnego narratorka- autora, ale z perspektywy bohatera). Skutkiem tego jest zwolnienie tempa akcji, retardacja, na rzecz dokładnego i wnikliwego oglądu jednej sytuacji, przeżywanej przez różne osoby. Zmienia się także perspektywa, język i styl opowieści, sposób postrzegania świata, uznawania wartości i działania.

Oddawanie głosu poszczególnym bohaterom prowadzi do stworzenia iluzji obiektywnego opisu rzeczywistości. Czytelnik może „obejrzeć” zdarzenie z każdej strony, jednak wciąż pod okiem panującego nad powieścią autora, który, mimo pozornego oddania głosu postaciom, uzupełnia bądź dookreśla ich relację, pilnując spójności i logiki wypowiedzi, a także zastępując np. kompetencje językowe Janka własnymi, o czym bezpośrednio zawiadamia czytelnika:

W rzeczywistości Janek, myśląc, korzystał z innych słów niż te, których użyliśmy. Było to przede wszystkim słowo „kurwa”, poddawane intensywnej obróbce deklinacyjnej oraz koniugacyjnej. [...] „kurwa” we wszystkich czasach i trybach, w pięciu rodzajach, małą i wielką literą, jako przydawka i okolicznik, a także – z błędem ortograficznym (Karpowicz 2010, 35).

Refleksja metaliteracka, ujawniająca się już na poziomie wypowiedzi postaci rzeczywistych (Janek czy Olga), zostaje pogłębiona przez wprowadzenie

bohaterów abstrakcyjnych, istniejących niejako poza fabułą, takich jak Narracja, Koniec, Związek Przyczynowo-Skutkowy, Opis Przyrody itp. Pojęcia wypowiadają się w pierwszej osobie liczby pojedynczej i niejednokrotnie zajmują miejsce fabuły, wprowadzając lingwistyczną grę:

Witam serdecznie,

Nazywam się Koniec. Jestem dzieckiem Początku oraz jego ojcem jak i matką oraz akuszerką [...]. W tym rozdziale dobiegam samego siebie. [...]

Teraz pozostało już tylko jedno do uczynienia (lub zaniechania). Należy poddać mnie narracji (Karpowicz 2010, 547).

Dzień dobry, nazywam się Narracja. Jestem rodzaju żeńskiego, jak wszystko, co ma sens. Narodziłam się w czasie. Umieję jednak sięgać głębiej niż mój początek i dalej niż mój koniec. Jestem ogromna, najogromniejsza, mimo że na diecie. Pierwszo- i trzecioosobowa, przygodnie także drugo-. Wszechwiedząca i ograniczona. Auktorialna i personalna (Karpowicz 2010, 560).

Balladyny i romanse stają się przez to opowieścią dygresyjną, asocjacyjną, w której nie zawsze skutek ma swoją racjonalną przyczynę. Pojęcia abstrakcyjne, teoretycznoliterackie i kulturowe pojawiają się więc jako oddzielni bohaterowie, epizodyczni, ale ważni. Wprowadzeni są w sposób bardzo specyficzny, włączając przede wszystkim skojarzenia, grę słów, idiomatyczność⁴. Stanowią pretekst do dygresji, które dotyczą niemal wszystkich sfer życia⁵.

Refleksja metaliteracka, autoreferencyjność, jako jedno z narzędzi ironii, zbliża *Balladyny i romanse* znowu ku ścieżkom romantycznym⁶. W ujęciu Karla Solgera ironia jest „sposobem samoprezentacji sztuki” oraz zasadą procesu twórczego (Szturc 1992, 80). Odtwarzanie rzeczywistości w działaniu wiąże się z odtwarzaniem procesu twórczego i stałym jego kontrolowaniem.

⁴ Ironia, wg Augusta Wilhelma Schlegla, wiązała się także z komicznym przerywaniem akcji oraz zawieszaniem obowiązującej w dramacie iluzji (zob. Schlegel A.W. 1995, 138–139).

⁵ „Wszystkie dosłownie dziedziny życia, których treść nie odpowiada postulatowi ironisty, podpadają ironii. Przedmiotem tedy ironii romantycznej jest człowiek, naród, państwo, ludzkość cała: wszelkie urządzenia polityczne, społeczne, religijne, systemy filozoficzne, życie obyczajowe: towarzyskie, rodzinne, wartości ogólnoludzkie (np. miłość), wreszcie zagadnienia literatury i sztuki w ogóle” (Kawyn 1976, 39).

⁶ „[C]harakterystyczna dla literatury romantycznej jest skłonność do wykorzystywania refleksji metaliterackiej jako jednego z narzędzi ironii, tym bardziej, iż jej obecność nasila się zwłaszcza w takich utworach, które świadomie łamią konwencje gatunkowe, świadcząc jednocześnie o zużyciu się danego wzorca” (Płaszczewska 2009, 303–304).

Tym samym czytelnik staje się świadkiem aktu kreacyjnego, ale także jednocześnie jest odbiorcą gotowego dzieła, w którym nieustannie odczuwa się panowanie autora. Przypomina to ironiczne wychylanie się autora ze swojego tekstu, nazywane przez Friedricha Schlegla permanentną parabazą. Autor zyskuje status podmiotu zewnętrznego wobec utworu, ale jednocześnie stale obecnego wewnątrz dzieła. „Wychylanie się” autora może przybierać różnorodną formę, za każdym razem jednak podważającą jedność świata przedstawionego i prezentowanego utworu (Płaszczewska 2009, 84).

Splątanie i pomieszanie różnorodnych bytów i wszelkich możliwych warstw literacko-kulturowych w dziele Karpowicza wynika także z zastosowania parodii jako sposobu konstruowania rzeczywistości, ironicznej wobec tradycji i wobec świata przedstawionego⁷. Według Novalisa parodiowanie, humor, dowcip a nawet trawestacja były tym, co Friedrich Schlegel nazywał ironią (Novalis 1995, 202). Parodiowanie zaś łączy się z obieraniem wzorców i ich humorystycznym przekształcaniem, umieszczaniem w zupełnie nowym porządku, jednocząc przywiązanie do tradycji z obowiązującymi współcześnie kulturowymi trendami: znajomością postaci popkultury, używanego języka i składni, modnych marek, gadżetów, czasopism, serwisów internetowych etc. W powieści Karpowicza pojęcia i postacie, które dotychczas zarezerwowane były jedynie dla kultury wysokiej (np. Nike Nowak i Jezus Kowalski), tematów poważnych lub religijnych, tracą swoje znaczenie i zostają umieszczone, często obrazoburczo, w nowym kontekście, zbliżając się do odbiorcy masowego. Na przykład potraktowanie Zbawienia jako gry, w której trzeba wybrać różnorodne opcje:

poziom trudności rozgrywki (nowicjusz, średniak, weteran, mistrz, mesjasz);
[...]
okoliczności zwycięstwa (śmierć na: krzyżu, kole, stole operacyjnym, lista jest bardzo długa);
totemy plemienne (krzyż, złóbk, kielich, całun) (Karpowicz 2010, 431).

Kulturowy wizerunek bogów ulega trawestacji, przekształceniu – np. Nike, bogini zwycięskiej walki, na ziemi faktycznie osiąga status kobiety wygranej; ma swoją dobrze prosperującą firmę, a jej marka jest rozpoznawalna na całym świecie. Jej lesbijska relacja z Kamą wskazuje na wyzwolenie także z ram religijno-kulturowych, które nie ograniczają współczesnej kobiety sukcesu. Jezus schodzi na ziemię, by prowadzić działalność charytatywną

⁷ Podobne zabiegi można dostrzec w twórczości dramatycznej Ludwiga Tiecka.

dzięki swojej zażyłości z Nike. Przy okazji staje się najlepszym kolegą zdziecinniałego Artura, który irytuje go nieznaną literackiego kanonu (*notabene* również wziętego w ironiczny nawias, uwzględniającego głównie literaturę baśniową, nie wyłączając Nowego Testamentu): „Jezus zamilkł. Irytowały go braki w kanonie podstawowych lektur, to jest zwłaszcza nieznaną *Opowieści z Narnii, Nowego Testamentu, Alicji w Krainie Czarów* i serii z Dorotką oraz Czarnoksiężnikiem (z Krainy Oz). Mimo to dusił irytację” (Karpowicz 2010, 464).

Degradacja boskiego wizerunku zyskuje także kierunek odwrotny – bogami stają się ludzie (ikony popkultury), przedmioty, pojęcia i zjawiska niebędące dotąd przedmiotem religijnego kultu, stanowiące jednak dla masowej publiczności boski odpowiednik (jak żelazko i kawa).

Synteza sprzecznych elementów, wywodzących się z kultury masowej i wysokiej, różnego rodzaju wierzeń i religii, zupełna płatanina postaci, rodzi wrażenie chaosu, odzwierciedlającego bezładne działania i wrażenia człowieka, który usilnie stara się uporządkować swoje życie, wciąż zanurzając się w różne kultury i obyczaje, nie rozpoznając właściwej drogi działania. Chaos jednak, zgodnie z postulatami ironii, rodzi najwyższy porządek i ład, obnażając panowanie autora nad dziełem i ograniczając jego fantazję ramami intelektualnej, przemyślanej zabawy.

Intelektualna gra

Balladyny i romanse stają się zabawą w kulturę i literaturę, ale także grą, którą proponuje autor począwszy od tytułu, poprzez tanią rozrywkę i mądrość Chińskiego Ciasteczka, a na poważnej igraszcze z religią, mitem i symbolem kończąc. Autor zaskakuje czytelnika, przedstawiając mu powieść wybitną, zwyczajną, przesadzoną, obrazoburczą, po to, by wciągnąć go do gry, której sam jest uczestnikiem i twórcą obowiązujących zasad. Najlepiej określa tę grę niemiecki czasownik *mitspielen*, oznaczający uczestnictwo w grze z innymi – jak pisze francuski teoretyk René Bourgeois – ale także „zachowanie świadomości tegoż uczestnictwa oraz stałą możliwość posiadania niezależności swego wyboru” (Bourgeois 1974, 245; cyt. za: Maślanka 1997, 261). Czytelnik ostаточно orientuje się, że sam jest elementem tej układanki i zabawy, ponieważ jest czytelnikiem i bohaterem jednocześnie, jest na zewnątrz i w środku tej powieści. Widzi siebie uwikłanego w przedstawiony, współczesny mu świat, odczytuje przy tym własne emocje, a jednocześnie z dystansem i połaż-

liwością traktuje baśniowe igraszki bogów, które rozbijają rzeczywisty obraz i negują możliwość uczestnictwa w fantastycznej, literackiej kreacji. Autor bawi się narracją, ale bawi się też czytelnikiem i z czytelnikiem, dając mu możliwość wyboru stopnia zaangażowania i wtajemniczenia, uwarunkowanego intelektualnym wysiłkiem, grą fantazji i skojarzeń. Wznosząc się ponad tę kreację i panujące zasady, doprowadza do degradacji przedstawionego świata, odarcia go z *sacrum* mimo obecności bogów.

Podobnego typu zabiegi, na miarę swoich czasów, stosował Jean Paul (Richter), szczególnie doceniany przez Friedricha Schlegla (por. Schlegel F. 1995, 185–196). W jego powieściach widział „znak nowoczesności i spełnienie literatury jako »symfonii« obrazów, zaskakujących rozwiązań fabularnych, żartu i ironii” (Szturc 1992, 85). Tematem jego dzieł stała się metoda ich pisania; były one – jak pisze Szturc – „mieszaniną najrozmaitszych wątków, stylistyk, spleceń baśniowości i cudowności z drobiazgowym opisem wydarzeń codziennych” (Szturc 1992, 86):

Ironia romantyczna w powieściach Richtera przybierała postać technik kompozycji o naturze powiklanej, fabul konstruowanych przez autora przybierającego różne maski, spoglądającego na narratora i bohaterów z różnych perspektyw, korzystającego ze strategii narracyjnych odwołujących się do *Don Kichota* i *Dekameronu*. Możliwości zonglowania tematem, wprowadzenie do powieści jej wydawców, czytelników i krytyków było w istocie fantazjowaniem jako ustawiczna gra wyobraźni pisarskiej i racjonalnego oglądu aktu kreacji dzieła. Stąd tworzeniu towarzyszy autodemaskacja, iluzji – deziluzja, humorowi – powaga, przywołanej tradycji – jej kwestionowanie (Szturc 1992, 87).

Wedle Richtera to humor jest kategorią, dzięki której możliwe jest łącznie krańcowo różnych zjawisk estetycznych (Paul 2000, 523–524) (ideę humoru nazywa „odwróconą wzniosłością”). Świat i człowiek są spletem przeciwieństw – po każdym patetycznym zdarzeniu pragniemy prawdziwego rozluźnienia poprzez humor, będący naturalnym wyzwoleniem od ciężącego napięcia. Autor musi więc stać się humorystą (jednak nie naiwnym wesołkiem), który widzi sprzeczności i potrafi łączyć wszelkie skrajności. Są one naturalnym następstwem i naturalną jednością odzwierciedlającą złożoną naturę świata.

Połączenie kategorii humoru i intelektualnej gry stanowi efektowną mozaikę odzwierciedlającą złożoność świata, ludzkiej psychiki, myśli i skojarzeń podążających za tym, co znane, ale tworzących sieć połączeń między starym

i nowym, ludzkim i boskim, dawnym i teraźniejszym. Próba ujęcia dwoistości bytu oraz zawikłanych losów człowieka i świata dokonuje się za pomocą ironii, będącej wyrazem analitycznej refleksji, ale także syntetycznego ujęcia różnorodnych procesów. Tym samym kategoria ta staje się ideą nadrzędną, transcendentną (Szturc 1992, 75). *Balladyny i romanse* poddają się opisowi za pomocą kryteriów romantycznej ironii – autor balansuje pomiędzy stwarzaniem, poetyzowaniem a niszczącym dystansowaniem się do opisywanego i kreowanego świata. Afirmacja i negacja rzeczywistości, krytyka i pochwała, *creatio i poesis* spotykają się i splatają w jedno, obrazując złożoną rzeczywistość, ale także „gaj fantazji” autora, kaprys i blażeński żart.

Powieść Karpowicza, podobnie jak *Balladynę* Słowackiego, można uznać za dzieło przeszarżowane i blażeńskie, posiadające „wewnętrzzną siłę urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i zładu, jakim się wszystko dzieje na świecie” (cyt. z *Listu dedykacyjnego*, Słowacki 1984, 3). Zachwianie porządku uwidacznia się najbardziej, gdy autor (!) sprowadza na ziemię przedstawicieli świata boskiego, strąca ich w przestrzeń *profanum*, detronizuje, by samemu objąć panowanie nad światem. Robi uprzednio bogom miejsce na ziemi – usuwa żelazka i kawę, czyli niezbędne przedmioty codziennego użytku, aby boscy przedstawiciele różnych wierzeń i kultur mogli zająć pozycję ważną w życiu człowieka, jednak nie nadrzędną. Ich boskość ogranicza się do posiadania nadzwyczajnej mocy, umożliwiającej np. rozciąganie przestrzeni (kawalerka z wielkim basenem) czy włączanie bądź wyluczanie swojej boskości (Nike) itp. Zdaje się ona być jednak tylko wynikiem fanaberii autora, któremu spodobało się rozdać postaciom boskie przymioty według kulturowych wierzeń. Literaccy bogowie nie mają bowiem mocy kreacyjnej, którą przypisuje się Stwórcy świata, także tego literackiego.

Podobny status do bóstw Karpowicza ma w dramacie Słowackiego Goplana, wprowadzona do tekstu jako przedstawicielka mocy pozaziemskich, cudownych, wywiedzionych z ludowych wierzeń. Słowacki wykorzystał bajeczne dzieje Polski, by stworzyć świat – na poły prawdziwy, na poły baśniowy – w którym także, jak u Karpowicza, przedstawicielka sfery boskiej zostaje wplątana w ludzkie romanse. I tutaj też, jak u Karpowicza, panuje chaos, bo nic w tym świecie do siebie nie pasuje, a historia oparta jest na mozaice wątków, cytatów tworzących niesamowity i niewiarygodny kolaż. I znowu, jak u Karpowicza, dochodzi do degradacji, samosądu i samounicestwienia wykreowanego świata (epilog w *Balladynie*, u Karpowicza apendyks), który uświadamia nam, że byliśmy świadkami poważnej zabawy autora. Wprowadzone tutaj zabiegi formalne – inicjująca powieść wypowiedź Chiń-

skiego Ciasteczka (*List dedykacyjny w Balladynie*) oraz zamykający ją apendyks, stanowić mogą pośrednio odpowiednik epilogu i prologu, w których autor wychyla się ze swojego dzieła, sugerując dystans do wykreowanego świata. Chińskie Ciasteczko zapowiada rodzaj opowiadanej historii, tandetnej i lekkiej, z przymrużeniem oka, jednak bardzo gorzkiej i poważnej, która, podobnie jak *Balladyna*, obnaża ludzką bezradność i bezsilność.

Wykorzystanie mitów, wierzeń i legend oraz wprowadzenie ich boskich reprezentantów między ludzi tworzy kulturowy i myślowy chaos – rzeczywistość miesza się z fikcją, a świat przedstawiony staje się coraz mniej prawdopodobny i wiarygodny. Czytelnik jednak poddaje się iluzji pewnego porządku, jaki ma zapanować po ingerencji bogów. Oczekuje sprawiedliwości i szczęśliwego finału, tymczasem wszystko zaczyna zmierzać ku rozczarowującym rozwiązaniom, jakby moc bogów (i autora) nagle osłabła, a czytelnik musiał zweryfikować swoją wiarę. Coraz trudniej oddzielić prawdę od fałszu, dobro od zła, wolną wolę bohaterów od boskiego działania. Justyna Sobolewska pisze:

Wielkie zejście na Ziemię nie wywołuje jednak wielkich zmian. Ot, tyle się zmienia, że ludzie razem z bogami tworzą najdziwniejsze konfiguracje. Eros zamieszkuje w mieszkaniu w bloku z dwoma tatusiami, Aressem i Hermesem, Afrodyta zostaje modelką, Nike z Jezusem tworzą świętą parę, bo bogata bogini może finansować jego pomoc biednym. Ale też nic spektakularnego się nie zdarza, po prostu dawne wartości i pewniki ulegają rozmyciu (Sobolewska 2001).

Bogowie i ludzie zamieszkują razem ziemię, są sąsiadami, nawiązują różne bosko-ludzkie relacje, „romansują” ze sobą na wiele sposobów, znosząc tym samym granice między *sacrum* i *profanum*, tym co boskie i ludzkie, zwyczajne i niezwykłe (magiczne?). Zdawać by się mogło, że bohaterami kieruje swoiste ironiczne fatum, od którego, mimo własnych pragnień i zamiarów, nie potrafią się wyzwolić, zachowując się jak bezwolne marionetki poddane, jak w *Balladynie*, działaniu zewnętrznej siły, pełniącej rolę swoistego ironicznego fatum. Ta zewnętrzna siła przeznaczenia powoduje komplikacje losów bohaterów, nie pozwalając im na realizację zamierzeń. W takiej splecionej rzeczywistości zostawia nas autor, nie prowadząc opowieści do szczęśliwego finału. Poszczególne wątki niekoniecznie znajdują swoje rozwiązania, a jeśli nawet, nie są to rozwiązania zadowalające bohaterów: „Okazuje się, że tylko ironia – i to szczególnie ironia romantyczna – potrafi zmierzyć się z najbardziej palącym problemem świadomości nowoczesnej, którym jest wyobcowanie z radykalnie odczarowanej rzeczywistości” (Bielik-Robson 2010, 197).

Literatura

- Bielik-Robson A., 2010, *Duch powierzczeni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków.
- Bourgeois L., 1974, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble.
- Byron G.G., 1954, *Don Juan*, tłum. Porębowicz E., Warszawa.
- Karpowicz I., 2010, *Balladyny i romanse*, Kraków.
- Karpowicz I., 2011, *Balladyny i romanse* [wywiad wideo], http://www.youtube.com/watch?v=CGonJ_BPklM [dostęp: 30.05.2012].
- Kawyn S., 1976, *Poemat ironiczno-romantyczny*, w: Kawyn S., *Studia i szkice*, Kraków.
- Maślanka J., 1997, *Juliusz Słowacki – „Balladyna”*, w: Gruchala J., Borowski A., red., *Lektury polonistyczne*, Kraków.
- Novalis, 1995, *Kwietny pył*, tłum. Krzemieniowa K., w: Kowalczykowa A., oprac., *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, Warszawa.
- Paul J., 2000, *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, tłum. Krzemień K., w: Namowicz T., oprac., *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław.
- Plaszczewska O., 2009, *W stronę romantycznej genologii – rekonans*, w: Kuziak M., red., *Romantyzm i nowoczesność*, Kraków.
- Saganiak M., 1999, *Słowacki postmodernistyczny?*, w: Troszyński M., red., *Słowacki*, Warszawa.
- Schlegel F., 1995a, *List o powieści*, tłum. Krzemieniowa K., w: Kowalczykowa A., wyb. i oprac., *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Warszawa.
- Schlegel A.W., 1995b, *Wykłady o sztuce i literaturze dramatycznej*, tłum. Łukaszewicz M., w: Kowalczykowa A., oprac., *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, Warszawa.
- Siwicz M., 2009, *Słowacki i nowoczesność*, w: Kuziak M., red., *Romantyzm i nowoczesność*, Kraków.
- Słowacki J., 1984, *Balladyna*, oprac. Ingłot M., Wrocław.
- Sobolewska J., 2011, *Bedziesz śmiał się każdego dnia*, „Polityka” z dn. 1.04., <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1513662,przewodnik-po-ignacym-karpowiczu.read>, [dostęp: 25.04.2012].
- Szturc W., 1992, *Ironia romantyczna*, Warszawa.

Romance with *Balladyna*

The aim of the article is to interpret Ignacy Karpowicz's novel *Balladyny i romanse* in the context of romantic literature. The concept of romantic irony becomes the main theme and here in this article it distinguishes, in Karpowicz's work, the aesthetic features that are characteristic of such romantic texts as *Balladyna* or *Beniowski* by Juliusz Słowacki. The contradictions that are characteristic of romantic irony in Karpowicz's novel exist as a process of creating and destroying, where interweaving and complicating cultures and orders result in creating a chaotic but deliberate reality. The digressive character of the novel, metaliterary reflections and self-reference, reveal the author's attitude to the creative process as an intellectual, romantic and ironic game.

Key words: romantic irony, parabasis, game, tradition