

Jarosław Ławski

Teatr śmierci w "Balladynie" : glosy do rozważań o wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 52, 45-98

1997

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.

Prace Polonistyczne, seria LII, 1997
PL ISSN 0079-4791

JAROSŁAW ŁAWSKI

TEATR ŚMIERCI W *BALLADYNIE*.
GŁOSY DO ROZWAŻAŃ O WYOBRAŹNI
POETYCKIEJ JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Motto:

... bo młodzi ludzie owych czasów byli
dobrze obznajomieni z literaturą obcych
narodów...

J. Słowacki, *Król Ladawy*¹

ERUDYCJA i CHAOS

Słowacki - czy wolno w to wątpić? - był erudytą niepowszedniej miary, ale i wielce specyficznego rodzaju. Był nim od wczesnej młodości, zaczynając twórczość od tłumaczeń i parafraz Lamartine'a, Moore'a czy kasydy asz - Szanfarego, aż po kres mistycznej dojrzałości, gdy jego wyobraźnię żywić będą ewolucjonistyczne teorie

Jarosław Ławski, ur. 1968, asystent w Zespole Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Filii UW w Białymstoku. Badacz romantyzmu, modernizmu i twórczości Czesława Miłosza. Autor prac: *Dlaczego „Maria?” Symboliczne funkcje tytułu w poemacie A. Malczewskiego* (1997), *Malczewski - iluminacje i kłęski melancholicznego wędrowca* (1996) oraz książki *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie T. Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (1995) i in.

Jana-Baptisty Lamarcka, pisma Karola Bonneta oraz „romantyczna” paleontologia Georgesa Cuviera. Lecz pomiędzy rokiem 1831, rokiem wyjazdu z Polski, a rokiem 1842, czasem przełomu genezyjskiego, rozpościera się przecież ogromna przestrzeń lekturowych doświadczeń. Czym wypełniona? Szekspir, Dante, Ariosto, Rabelais, Tasso, Homer, Eurypides, Young, Byron, Hugo, Schiller, Calderon, Goethe... - w tym celowo niechronologicznym, fragmentarycznym wyliczeniu imiona „wieszczów”-rapsodów łączą się z nazwiskami całkiem już współczesnych „tytanów” romantyki europejskiej. Lista to niepełna, bo przecież „studiował” filozofów niemieckiego idealizmu, namiętnie fascynował go Platon, „znał” (jak głęboko?) Bacona, Kanta, Hegla, Micheleta, irytował się prepozytywistycznymi teoriami Cieszkowskiego bądź eschatologią Trentowskiego. Więcej jeszcze - zetknął się z schopenhaueryzmem i oburzył się nim...

Gdzie miejsce na lektury polskich poetów - Malczewskiego, Mickiewicza? Na lektury historyczne, na zmagania wyobraźni w uniwersum sztuki? A przecież jeszcze od roku 1837 staje się Słowacki *sui generis* egzegetą Biblii - od czasu, gdy po okresie religijnego zwątpienia czy w najlepszym razie indyferentyzmu przeżyje pregenezyjskie, przed-„mistyczne” katharsis w Jerozolimie u grobu Chrystusa.

W chaosie estetycznych i egzystencjalnych doświadczeń rodzi się w 1834 r. *Balladyna*, opublikowana przecież dopiero w 1839 r. Tekst z 1834 i *Balladyna* z 1839 r. to zatem utwory tego samego, lecz nie takiego samego człowieka. Jak to możliwe, iż nie bez ostentacji eksponując ariostyczność swej „tragedii w pięciu aktach”, będzie ją poeta akceptował także po roku 1841? Jak przeto tłumaczyć, że znajdzie ona uznanie w oczach samotnika-panironisty, autora *Beniowskiego*, twórcy inspirowanego Biblią *Anhellego*, wreszcie, że zyska „mistyczne” *imprimatur* autora *Króla-Ducha*? Pytania należy mnożyć: dlaczego ulegając konwulsyjnym „metamorfozom” w kolejnych interpretacjach, podług trafnego wyrażenia Henryka Markiewicza², *Balladyna* pozostawała w zasadzie wciąż tym samym, akceptowalnym dla Słowackiego dziełem? Choć

i tu - na poziomie genologicznych kwalifikacji - sam poeta dokonywał wolt, raz określając ją jako tragedię, to znów jako balladę i baśń! Wiadomo - można z niej wyinterpretować wiele: mistyczne zwierciadło rzeczywistości (M. Limanowski), pesymistyczną wizję świata (J. Kleiner), doraźną antyfeudalną filipikę (W. Kubacki), aluzyjny kaprys imaginacji, przeglądającej się w teatrze literatury o literaturze (K. Górski), ironiczną antybaśń (W. Weintraub), tragizm metafizycznej prowokacji przeciwboskiej (M. Janion) czy wreszcie „arcyromantyczne” dzieło - kolaż odmiennych kategorii estetycznych³. Stąd - niewolne od pewnej dozy interpretacyjnego sceptycyzmu - konstatacje badacza dziejów „czytania” *Balladyny*:

A mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że po 150 latach „Balladyna” spogląda „z ariostycznym uśmiechem” nie tylko w stronę bohaterów, ale i na te „nie przewidziane owoce”, które zaszczerpiła myśl interpretatorów⁴.

Celem niniejszego szkicu nie jest nowa interpretacja dramatu. Pragnie on być z konieczności epizodyczną wędrówką przez „las” motywów, symboli, stylizacji obecnych w *Balladynie*. Dopowiedzmy: to las gęsty, pełen hybrydycznych tworów wyobraźni, to przestrzeń, poprzez którą wędrować należałoby tropami, drogami wytyczonymi (czy nie podstępnie?) przez samego Słowackiego w liście dedykacyjnym: ariostyczną ścieżką ironii, śladem nie wymienionych z nazwiska „poetów francuskich”, Sofoklesa, ale może także innym traktem, który wytycza sam twórca - drogą analogii między „dantejską chmurą” dramatów Krasieńskiego a jego własną balladą - baśnią - tragedią (?).

U podstaw niniejszych rozważań legło zatem przekonanie, iż universum wykreowane w *Balladynie* posiada jednak pewne miejsca-klucze, punkty czy ślady otwierające lekturę dzieła na uchwycenie jego wielokształtnych sensów. Temat „teatru śmierci” rozumiemy więc jako jeden z najważniejszych wątków dzieła, wewnętrzną dynamikę akcji dramatu, nie zaś jako zespół dyrektyw, teatralnych chwytów technicznych zastosowanych przez poetę. Temat ów jest tu traktowany i priorytetowo i pretekstowo zarazem - jako ten, który może wieść do otwarcia refleksji na następujących płaszczyznach:

1. Ujęcia (wielostronnego) nadrzędnego porządku semantycznego na linii, którą wyznacza związek ostatniego aktu dramatu w korelacji z listem dedykacyjnym i epilogiem;

2. Zarysowania kilkustopniowej „pionowej” struktury świata przedstawionego w trzech współzależnych częściach dzieła: liście dedykacyjnym, pięciu aktach opowieści o poetyckim mikrokosmosie nadgoplańskim, epilogu;

3. Refleksji o owej „bluszczowatości” wyobraźni poety, rozumianej tu szeroko jako multikomplementarność z innymi dziełami symboli, obrazów, motywów, scen i struktury genologicznej dzieła;

4. Problem roli „ja”-twórcy, tak obficie eksponującego się w pierwszej i ostatniej części dzieła oraz wizji świata („pesymizm- optymizm”)?⁶, jaką dramat ujawnia;

5. Szkicowego namysłu nad tematem: *differentia specifica* „bluszczowatej” romantyki Słowackiego.

Balladynę traktujemy tu jako organiczną, nierozzerwalną jedność trzech części dzieła, spiętą nadrzędną, „metatekstową” klamrą tytułu i podtytułu nie pozbawionych wszak już na tym poziomie ironicznej podwójności - tytuł: *Ballad-yna* wobec podtytułu: *Tragedia w pięciu aktach*⁶. Chaos albo porządek, pesymizm czy optymizm, finałowa śmierć zbrodniarki pojmowana jako Boża pomsta czy fatalny przypadek, Opatrzność czy fatum - między tymi biegunami wiedzie ścieżka akcji dramatycznej osadzonej na temacie kręgu wtajemniczonych w regiony zbrodni. W owym kręgu w kolejnych scenach teatr śmierci usuwa ofiary fatalnej inicjacji. Tak, by w końcu Słowacki, poetyckie indywiduum-pankreator mógł uśmiercić „króla-kobietę”, a - nie bez ironii - ocalić bukoliczno-sentymentalnego Filona⁷. Lecz przecież w zmitologizowanej, naiwnej świadomości Filona, nie potrafiącego przed sądem bez bełkotliwego sztafażu wyartykułować elementarnych faktów, przegląda się trzeźwa świadomość poetyckiej mocy artysty wyrażona w liście dedykacyjnym oraz epilogu. Przegląda się w niej sam Słowacki, tak jak prawdziwy artysta przegląda się w grafomanie, surowy świadek tragicznej historii wieku XIX w naiwnym optymizmie, opanowany ironista w prostodusznym zonglerze mitologicznych klisz.

Słowacki-erudyta uruchamia więc złożoną maszynę dramatycznych śmierci - by ocalić. Kogo? Alegoryczną personifikację ironicznej nieporadności - Filona, lecz również historyka-fatszerza, mitologizatora nadgoplańskiej opowieści - Wawela, wreszcie - siebie, nie rozumianego przez publikę mistrza, „romantycznego” poetę. Ale - ocali także jednego, jedyne, idealnego odbiorcę dzieła, adresata listu dedykacyjnego - Krasieńskiego. By zapytać, dlaczego ocala - spojrzeć trzeba najpierw: kogo i jak uśmierca.

DYNAMIKA ŚMIERCI: GENETYCZNE I WEWNĄTRZTEKSTOWE GRY

Próbując opisać mechanizmy dramatycznej tanatologii Słowackiego, interpretator napotyka od razu dwie bariery: symboliczno-obrazowego uwikłania każdej ze scen przedstawiających spektakl śmierci w genetyczne zależności. Każda z nich zdaje się być swobodną parafrazą motywów czasem o całkiem odmiennym pochodzeniu: ludowym, mitologicznym, literackim (np. byronowskim lub szekspirowskim). Po wtóre: balansować musi między jawną literackością scen przedstawiających zabijanie, ich umownością a symptomami głębi psychologicznej działań bohaterów, przypominających już to baśniowe, jednowymiarowe schwarzcharaktery, już to skomplikowane osobowości tragiczne⁸. Porządek swobodnej gry wyobraźni poety, proces kojarzenia i zmyślenia nie jest jednak - w przypadku estetycznego wymiaru romantyki Słowackiego - sprzeczny z porządkiem wartości, porządkiem etycznego wymiaru czynów postaci oraz ich motywacji.

Jeśli ład wydarzeń w *Balladynie* stymuluje przejście od dramatu ludzi natury (Wdowa i córki) do dramatu uczestników historii (Kirkor i inni), to dynamikę tego procesu wyznaczają dwa fundamentalne rytmy, które poeta rozpisuje na całe pięć aktów: ryt przekroczenia, awansu, nuworyszowskiej presji na osiągnięcie coraz wyższego statusu w hierarchii świata historii. Tu etapy tego rytmu to m.in.: marzenia Wdowy o królewiczu, „turniej” o rękę baśniowe-

go „królewicza” Kirkora, sceny przedstawiające ucztowanie, wystawność. Na ten „wstępujący” ryt nakłada się z kolei drugi: zerwania z przeszłością plebejską, z naturą. Jego etapy to między innymi scena przedstawiająca spalenie chaty wdowy rozegrana w konwencji opowieści biblijnej (Ewa-Balladyna, która skusiła Adama-Kirkora)⁹, scena wygnania przyjaciółki - wieśniaczki Barbary (gr. *barbaros* - cudzoziemiec, nieokrzesany), wreszcie wygnanie i uśmiercenie na torturach Matki-Wdowy. Cały ten proces ma dwa symetryczne miejsca kulminacyjne: zabójstwo Aliny, będące zarazem zerwaniem z naturą i przekroczeniem granicy pierwotnego świata oraz śmierć Matki, stanowiąca najwyższy punkt dojścia zbrodniarki-córki, ostateczne zerwanie ze światem „ubożyzny”, ale też punkt graniczny, w którym - w kształcie groźnego pioruna - odzywa się sprofanowana Natura. Gdy zostanie zamordowana Alina, obraz tej zbrodni - poprzez Goplanę - wchłonie i spamięta natura: *...Rzucę ten ciemny obraz zbrodni w jasne kota | Zwierciadlanego Gopta...*¹⁰ Proces kolejnych zbrodni będzie u Słowackiego rozpięty między owym przekroczeniem-awanssem (= utratą niewinności) a osiągnięciem celu-karą (pomstą Natury). Ten linearnie nieskomplikowany, dwoisty rdzeń „tragedii” nabiera jednak wieloznaczności na poziomie - czasem wyzywająco aluzyjnych - literackich realizacji kolejnych zbrodni. Nabiera też głębi.

Zabójstwo Aliny, tak szeroko opisane w dramacie, ma podobnie jak śmierć Matki i Balladyny rys zbrodni archetypicznej, mitycznego występku otwierającego przed jego uczestnikami epokę błędzenia, wygnania, nieuchronnej kary. Tę samą otwartość mitycznego upadku, owo „Kaimowe” znamię podobnie wykorzystuje Słowacki w *Kordianie*. Upadłego bohatera-samobójcę podda poeta najpierw grze inicjacji w mroczny świat historii i uczuć, następnie obdarzy go histrioniczną mocą winkelriedycznej iluzji, by wreszcie poddać deziluzyjnej próbie-katastrofie zamachu na cara. Kończy zaś - zawieszając jego los między chaosem śmierci a porządkiem ironicznego ocalenia przez wroga. Ten typ fatalnej zbrodni, po której „nic już nie będzie tak jak przedtem”, związany jest w konsekwencji zarówno z symboliką grzesznego upadku, jak i autonomizujące-

go wyzwolenia. Upadek strąca zbrodniarza na niższy poziom istnienia (np. wobec Boga), ale też kreuje jednostkę autonomiczną, wciąż wolną pozytywnie i negatywnie¹¹. Ten archetypiczny schemat rytualnego zabójstwa (lub występku) otwiera przed wyobraźnią poety możliwość inwariantywnego ujęcia losów zbrodniarza jako: pokusę kolejnych zbrodni, maksymalizację buntu, karę, inicjację w nowy świat, samozniszczenie bądź skomplikowane połączenia różnych wariantów. Zauważono, iż scena z *Balladyny* przypomina rozwinięcie ludowej opowieści w balladzie Aleksandra Chodźki *Maliny* z roku 1829. Drugą zależność genetyczną autorzy *Glos do „Balladyny”* M. Bizan i P. Hertz odkryli w utworze Byrona *Korsarz*, gdzie mężobójczyni Gulnara napiętnuje się sama „małą plamą” krwi na czole. Dodajmy jednak zależność trzecią: od Byronowskiego *Kaina*. W obu dziełach rzeczywistość po zbrodni ulega fantazmatycznej transformacji (motywy krwi), słowa *Kaina* przywodzą na myśl monolog *Balladyny* po zbrodni (ton emocjonalny, idea życia bez Boga), a przekleństwa Byronowskiej Ewy przypominają te rzucane przez *Matkę* na „wyrodną” córkę *Alinę*.

Z tych trzech realizacji zbrodni każda ma inny charakter: w *Malinach* - ludowa moralność musi być dopełniona, zaspokojona szybko, „symetryczną do występku” karą; w Biblii - uśmiercenie Abla z zazdrości o ofiarę złożoną Bogu to jakby rekapitulacja - pogłębienie genezyjskiego upadku. W *Kainie*, będącym spsychologizowaną, zromantyzowaną wersją historii biblijnej, napiętnowanie otwiera przed bohaterami przestrzeń „na wschód od Edenu”, rozpoczyna czas mozołu i cierpienia, przed którego kresem (śmiercią) chroni *Kaina* piętno. *Plama Gulnary z Korsarza* to... plama tylko, znak zbrodni i symboliczne świadectwo udręki sumienia. Słowacki zabójstwo *Aliny* stylizuje biblijnie (jako genezyjski upadek i zarazem rekapitulację - zbrodnię kainową), ale a) daje mu zupełnie inną motywację: awans + immoralne: *Na niebie | Jest Bóg... zapomnę, że jest, będą żyła | Jakby nie było Boga*¹²; b) znacznie rozbudowuje dialogi bohaterek, ironicznie kreując je nawet tak, jakby to *Alina* swą ostentacyjną pewnością i dobrocią kusila *Balladynę*; c) napiętnowuje swą zbrodniarkę piętnem metafizycznym, oznaczającym

ciągłą aktualizację świadomości występku. Piętno uchroni Kaina przed śmiercią, narodzi go do spełnienia się w kondycji upadłego człowieka. Piętno Balladyny - *gnijąca rana* - powoła ją do wyzwolenia zbrodniczej wolności, zmusi nie do wygnania, lecz do krwawej przechadzki po stopniach awansu. Bunt metafizyczny jest motywem aktywności Kaina Byrona - u Słowackiego *życie jakby nie było Boga* będzie konsekwencją ironicznej gry maszyny świata z człowiekiem. Już w tym metafizycznym osadzeniu inicjalnej zbrodni na Alinie odśłania się mityczna specyfika procesu: zbrodnia - upadek nie kończy się ujednoznaczniającą wartości karą (jak w *Liliach* Mickiewicza). Na biblijnym podłożu (motywy węża - malin - noża - oczu) kształtuje się nowy mit: wypełniający czas między zbrodnią a karą w ludowo-balladowej opowieści. Biblijny czas między zbrodnią a wygnaniem na wschód od Edenu wypełnił Słowacki dynamiką rytów przejścia i zerwania, co w ponurej rzeczywistości mikrokosmosu goplańskiego oznacza zniszczenie i ciąg zbrodni. Zakończy dzieje bohaterki piorunem (jakby na balladowy wzór...), lecz zaraz uniejednoznaczni je słowami Kanclerza i ironicznym epilogiem.

Tę pełną dynamiki przestrzeń między zbrodniczą inicjacją a finałem (kara) teatr szekspirowski wypełnia konwulsjami historycznych zawirowań. Śmierci Gralona i Grabca „wyrodzą się” przecież już w zamkowych komnatach, w ciemnej przestrzeni gry o władzę¹³. Skrytobójstwo tworzy w *Balladynie* hermetyczny krąg partycypujących w zbrodni i jej infernalnej tajemnicy, pozwalając poecie ukazać mechanizm zdobywania władzy jako nieczystą, splamioną krwią sferę, gdzie rozpościera się władza frenetycznych herosów-immoralistów, hegemonów czynu a nie niewolników wahającego się sumienia. Gralon zginie zabity mieczem, ugodzony przez *zachodzącą z tytu* Balladynę działającą wspólnie z demonicznym Kostrynem. Jego pan - Kirkor - zbliży się bowiem do tajemnicy zbrodni na Alinie. Zabójstwo Gralona zostało wykreowane jako subtelny, tragiczno-ironiczny proces, którego dynamikę stanowi gra językowa. Odpowiadając na pytanie Balladyny o zdrowie Kirkora, Gralon zawoła: *Zdrów jak malina*. W ironicznej transkrypcji

znaczy to: zdrów jak m-alina, jak Alina. *Kontur foniczny*¹⁴ imienia wnika więc w słowo-symbol zbrodniczej przeszłości. Zaraz potem Słowacki pogłębia jeszcze nędzę nieświadomości i niewiedzy Gralona inaugurując grę słowną w opowieści o *trupie tura* napotkanym przez Kirkora, który w wypowiedzi uczestniczącego w dialogu Kostryna okazuje się z kolei *nieszczęśliwą tanią*, ciałem Aliny. Gralon przekracza granicę świata władzy nieopatrznie, mówiąc i dowiadując się w istocie więcej niż wydaje mu się, iż wie oraz mówi. Zabity Gralon to przecież także znak okrutnej pewności, że proces dramatyczny złoży w ofierze jednego jeszcze aktora, współuczestnika zbrodni - Kostryna: Kostryń: *Grafini, napadliśmy razem | Na tego starca: czy wiesz, co to znaczy?* Balladyna: *Wiem! o mój Boże!* Kostryń: *Ja biorę połowę | Twojego strachu, tajemnic, rozpaczy.* Balladyna: *Co teraz robić, Kostrynie?* Kostryń: *Mieć głowę...* (a. III, sc. V)¹⁵.

Znamienitszego zakończenia aktu nie mógł poeta napisać. Bo najpierw zderza dwie „wiary” - w świecie pod okiem Boga i ofiara i zbrodniarz apelują do boskiej instancji: *O jasne nieba!* - zawołał konający; *o mój Boże* - napastnik. Ukazuje Słowacki swe postaci jako świadome wielowymiarowo: językiem dzieciństwa balladynowa immoralistka przyzywa odruchowo Boga - rozpaczając, lękając się, trwożąc. Wyjściem z dramatu, ze świata, w którym dopiero ktoś stracił głowę, okazuje się ironiczno-tragiczna afirmacja diabolicznego *ratio* - trzeba „mieć głowę” a nie serce, by w dominium historii, jeśli już się w nie wstąpiło, nie stracić i serca i głowy. Tyle że w dramacie władzy - dwie, trzy głowy antagonistów to za wiele. Musi pozostać jedna. Zwycięzcy.

Prostodusznego Gralona i Grabca łączy nawet specyfika imion, które noszą. Gra-biec, Grab-iec, Grab-ek, Grab-iątko, Grab-ina, Grab-icz, gburą Grabiec - te wariacje na temat etymologii odsłaniają, jak wolno sądzić, przede wszystkim plebejskie pochodzenie postaci (od: grabić, patrz a. I, s. II), związek z naturą, ale może też samą istotę konstrukcji postaci, która gra. A mamy jeszcze w dziele grafa, grafinię oraz Grał-ona - tym razem zakorzenionego pewnie w rycerskiej mitologii i etosie, może w opowieściach o św. Graalu

i jego poszukiwaczach? Gralona (rym do naiwnego Filona!) i Grabca „ulokował” Słowacki w szekspirowsko-rycersko-ludycznym kręgu asocjacji. Scena zabójstwa chłopaka-króla Grabca jawnie nawiązuje – jak podkreślał Wiktor Weintraub – do scen aktu II *Makbeta*:

*Porównanie narzuca już uwadze czytelnika identyczność sytuacji: Balladyna zabija nocą śpiącego w jej zamku Grabca, żeby zdobyć po nim koronę, tak jak Makbet morduje swego śpiącego królewskiego gościa, aby po nim na tron wstąpić. W obu wypadkach morderstwo odbywa się poza sceną. W obu rzecz dzieje się nocą między dwojgiem współników zbrodni*¹⁶.

A jednak powinowactwa w teatrze wyobraźni Słowackiego rozrastają, krzewią się nie tylko w stronę teatru władzy. Wylękniona Balladyna, zmierzająca z nożem do komnaty Grabca-króla, to przecież autoparafraza sceny z *Kordiana*, gdy ten lękliwie kroczy ku komnacie cara, by dokonać zbrodni na imperatorze. Także w *Balladynie* współgranie Strachu i Imaginacji (jedno napędza drugie i na odwrót) tworzy świat emocji, psyche postaci. *Świecy! – mój cały zamek za błysk świecy!* – zawoła quasi-cytatem z *Ryszarda III* grafini, już pewna dokonanej zbrodni, jeszcze niepewna losu korony. To różni – mroczniejszy jednak – świat „tragedii” od pokrewnego świata *Kordiana*. W zakończeniu tej sceny Balladyna i Kostryn objawia jeszcze projekt uśmiercenia Pustelnika, a także to, iż zgładzić trzeba by – na mocy przewrotnej transformacji opowieści o dziedziczeniu konsekwencji upadku – „wiedzące” dziecko ich dwojga: Kostryn: *Ty ciężarna; troje*. Balladyna: *Jak to? i dziecko noszone w żywocie | Będzie wiedziało? [...] jeśliby tak było, | Jak ty powiadasz, czy ja szalenica | Porodzić żywe?... (a. VI, sc. V)*¹⁷.

Zbrodnie z szekspirowskiego kanonu wpisuje Słowacki w uniwersalną strukturę balladowo-ludowo-biblijnej opowieści o upadku. Tak wszakże komplikuje strukturę mityczno-symboliczną, że nabiera ona zupełnie nowego sensu. W mrocznej sypialni ginie bowiem Grabiec-chłop (król dzwonkowy). Do szekspirowskich realiów sceny zabójstwa włączona więc zostaje inna zgoła konstrukcja mityczna,

wywodząca się z literatury sowizdrzalskiej. Los Grabca okazuje się ironiczną, „pomniejszoną” antyfrazą losu chłopianki-królowej. Motyw z *chłopa król* – jak podkreśla w swej analizie Janusz Skuczyński¹⁸ – ma w utworze szersze parantele: Lech to także król-chłop, pre-historia słowiańskich władców to także czas, gdy ród Piastów dostępuje intronizacji. Motyw chłopca, który zostaje władcą, wywodzi badacz z polskich podań kronikarsko-legendowych opisujących mitologię początku, narodzin narodu i państwa, tworząc w ten sposób pomost między tematyką *Balladyny* a *Lillą Wenedą*. Wersja mitu z *chłopa król*, jaką reprezentować ma Grabiec, określona zostaje jako *fantastyczno-komediowa* i przeciwstawiona wersji *Balladyny* – tej *realistyczno-tragediowej*. Otóż trudno tak wprost zrywać więź między sowizdrzalską, karnawałową wersją mitu a losami Grabca. Niezwykłość ujęcia Słowackiego wynika przecież z tego, że karnawałową strukturę mityczną groteskowego przedstawienia „świata na opak” wieńczy w przypadku Grabca szekspirowskim zabójstwem serio, a w przypadku *Balladyny* balladowo-tragediowym finałem, który zaraz poddaje ironicznemu komentarzowi. W mitycznie sparafrazowane losy chłopianki-królowej wpisuje Słowacki inwariant motywu: losy Grabca. Najpełniejszą staropolską realizacją tego sowizdrzalskiego schematu tematycznego jest komedia *Z chłopca król* Piotra Baryki. Istotą rozwiązań dramatycznych jest w niej zamiana ról: pijany (jak Grabek!) chłop zostaje przebrany za władcę, rozpoczynając groteskowe rządy (jak Grabek). Pijacki sen kończy się jednak w XVII-wiecznej komedii przebudzeniem. Słowacki w *Balladynie* oba inwarianty motywu, wykorzystawszy groteskowo-ironiczne możliwości, urywa nie pozwalając zabawie przerodzić się w rzeczywistość, nocy w dzień. Karnawał – jak *ziemia szalona matka szalonych* – trwa tu uparcie aż tragicznego finału. Mit wieńczy zgoła nie *fantastyczno-komediowy* finał, lecz przywodzący na myśl XIX-wieczną rzeczywistość, tragigroteskowy, czy lepiej ironiczno-tragiczny mord *à la* Szekspir na chłopie, co naprawdę został władcą, lub balladowa (częściowo) śmierć imoralistki-herosa, co po trupach władzę przejął.

I ostatni suplement do zabójstwa Grabca. Nicując świat ludzki, pokazuje przecież Słowacki ironiczne „wykrzywione” kontrefekty czasoprzestrzeni szczęśliwych. Motyw z *chłopa-król* wiąże się bowiem:

a) z wyobrażeniem zmitologizowanej, plemiennej arkadii narodu chłopów-Piastów;

b) z karnawałowym szaleństwem, z tą przewrotną, coroczną arkadią wolności w łonie liturgicznego porządku czasu;

c) z idylliczno-mitologicznymi wyobrażeniami grecko-rzymskiej arkadii, obecnymi w eksklamacjach Filona (czyżby Teokryt, Gessner sparodiowani?);

d) z czarnolesko-ziemiańską, polską idyllą, o której marzy Kirkor, nie pragnąc władzy (Cincinnatus Słowackiego?);

e) także pośrednio z motywem ludycznym romańsko-niderlandzkiej proveniencji – krainy „pieczonych gołąbków”, absolutnego szczęścia, tak zwanej Szlarafii, Schlaraffenlandu – por. a. II, s. IV, (motyw malarski także)?;

f) z ideałem życia zbliżonego do natury, ubogiego a szczęśliwego świata ludzi „prostych, wierzących i dobrych jak wdowa i jej córki” (może karykatura wyobraźni Rousseau bądź Brodzińskiego?);

g) z wzorcem szczęścia w odosobnieniu, eremickiego raj, którego groteskowy obraz to losy Pustelnika, tęskniącego do władcy i zarazem nieudacznika, który władzę stracił;

h) z fantastyczno-mitologiczno-ludowymi wyobrażeniami o krajinach dobrych i złych duchów, ondyn, sylfów, wrózek – nie znających trwogi i lęku, zażywających fantastycznego błogostanu;

i) z karykaturalnym obrazem rycersko-szlacheckiego życia, zamkowego zbytku, biesiadnej szczęśliwości (scena uczt Lachów – a. IV, sc. I);

j) z mitologią „dobrego władcy”, sprawiedliwego suwerena, opiekuna ludu – patrz: los Popiela III, Balladyny i plany „podatkowe” Grabca-króla.

Otóż te wszystkie odległe „wybrzeża marzeń”, łądy szczęśliwe ukazuje Słowacki w groteskowo-ironicznym przeinaczeniu: ondyna-boginka Goplana kocha chłop, chłop zaś marzy o szczęściu kró-

lowania; chłopianki-różyczki tęsknią do władzy, a władcy pomieszkują pustelnicze nory. Kolejne zbrodnie to ciąg deziluzji, to pasmo destrukcji „landszaftowych” rojeń serca, zniszczonych przez szaleństwo woli i rozumu szalonych jednostek zamieszkujących szaloną ziemię. Zwierciadło ironicznej świadomości odślania universum zbrukanych rajów - pokalanych mitów narodowych, zdemitologizowanych pragnień i marzeń o szczęściu, które w chaotycznej świadomości nowożytnika mieszają, kontaminują i przeglądają się w sobie. Bo - podług H. Gouhiera: *Tragizm, dramatyzm, komizm i kategorie tego rodzaju, kwalifikujące zdarzenia i sytuacje są zatem sposobami pojmowania historyczności*²⁰. Pojmowania szaleństwa?

JAK STRASZNA BAJKA JAKIEJ CZAROWNICY

Prehistoryczna, baśniowa, pseudowczesnośredniowieczna konstrukcja świata przedstawionego sprawiła, że mógł Słowacki wpisać w strukturę dramatu szereg postaci-ofiar w typie średniowiecznych rycerzy, postaci o różnej „reputacji” wyjętych niemal z sag, powieści starofrancuskich czy staroangielskich. Kolejną ofiarą z tego klucza jest uzurpator Popiel IV, którego śmierć poznajemy z relacji Gońca:

*...To mówiąc
Mieczem rozciął przyłbicę ukoronowaną
I za szaty chwyciwszy podniósł, wstrzymał trupa
I ludowi pokazał. Lud zrazu oniemiał; [...]
...Kirkor jedną ręką
Trzymał trupa, a drugą swój miecz zakrwawiony*²¹.

Z relacji dowiadujemy się, że *Kirkor miecz błękitny | W trupiej ocierał szacie...* Obraz zbrodni poprzedza nadto heroiczny portret Kirkora-mściciela, który spotyka się oko w oko z zabójcą trojga dzieci Pustelnika (Popiela III) z Popielem IV, wyobrażonym na po-

dobieństwo absolutnego tyrana: Koń jego dumny piął się nieraz | I zawieszał w powietrzu żelazne kopyta | Nad głowami pokornie kłęczącego ludu. J. Kleiner dopatrywał się w tym obrazie reminiscencji *Pomnika Piotra Wielkiego z Ustępu III cz. Dziadów*, a autorzy *Głos do „Balladyny”* doszukiwali się jeszcze paraleli z *Piotrem na koniu wspiętym* i przeciwstawionym mu Markiem Aureliuszem z konnego posągu na Kapitolu²².

Te efektowne analogie nie zmieniają faktu, iż znaczenie tej jedynej w dramacie „słusznej”, mścicielskiej śmierci rodzi się poprzez konfrontację jej obrazu z motywami epiki rycerskiej. Groza prehistorycznego mordu, swoista socjotechnika mściciela, co w dzikim, barbarzyńskim odruchu unosi skrwawione ciało, zostały tu pozbawione ariostycznej wieloznaczności. Ofiara jest okrutnie uśmiercana, zwłoki stają się rytualnym rekwizytem hańby zgładzonego i *signum* mocy zabójcy, krew zaś... gdzieś przepadła, jak gdyby wtopiła się tylko w miecz Kirkora, zapadła w rozciętą (anachronizm!) przyłbicę Popieła²³. Skrwawiony błękit Kirkorowego miecza – jedyny to chyba, choć kolorystycznie wykontrastowany, element realności w tej scenie, przypominającej ludzaco fragmenty Bédierowskiej *Pieśni o Rolandzie*:

Olivier czuje, że jest ugodzony na śmierć. Trzyma Hauteclaira, swój miecz z błękitnej stali; uderza Marganisa w spiczasty hełm, cały złoty. Zrywa zeń ozdoby i kształty, rozcina mu głowę aż po zęby.

Czy dalej:

Kiedy zbliżył się do swego towarzysza, ciął go w hełm zdobny złotem i klejnotami, przeciął cały aż do przyłbicy²⁴.

Drastyczne motywy *chansons de geste* korespondują z poetyckim rozwiązaniem Słowackiego, choć ten eufemizuje obrazowanie poprzez przestawienie akcentu z opisu zranienia na opis reakcji ludu i siły zwycięzcy. Poetycki obraz Słowackiego dociera jednak

w ekspresji aż do korzeni oryginału: do grozy średniowiecznego mordy, który wszak w strukturze dramatu okaże się jeszcze jednym z „rewirów ironii”. Korona znów trafi na niegodną głowę.

Istotne jest i to, że ów motyw śmierci poprzez ugodzenie w głowę, odcięcie głowy będzie odciążony obsesyjnie już nawracającym w coraz krwawszych, bardziej naturalistycznych wydaniach. Być może zresztą zaszczerpił go poetyckiej wyobraźni Słowackiego autor *Marii*, Antoni Malczewski, opisujący makabrę śmierci Hana: *Spada dzielnym zamachem odmieciona głowa, | Drga oczami, betkoce niepojęte słowa, | Toczy się, ziewa, błednie, i gaśnie - z tutupa, | Co siedzi niewzruszony, krew do góry chlupa!*²⁵. Oto ulotna chwila, błysk czasu, przelotne wejrzenie, które wyobraźnia poety napełnia paroksyzmami agonii, zwolnionym tempem dekapitacji, w których czyta z barokowo-frenetycznym zapamiętaniem oznaki zgonu (ruch, ziewanie-grymas, bladeść, „fontanna” krwi...). Straszne? Straszne, lecz może okropniejsze okaże się to, iż zestetyzowana zbrodnia z *Balladyny* ożyje w *Królu-Duchu* spektaklem zbrodni, dającej prehistorycznemu tyranowi moc i posłuch, napełniającej siłą w świecie, gdzie śmierć będzie już tylko „przebraniem”, odmianą formy. Oto „barbarzyńca” zabija „królową”, potem tegoż uśmierca Popiel:

XI [...] *Wtem barbarzyniec ją tak ciął, że głowa
Jak lampa, która ciemność rozweseli,
Skoczyła... chwilę na błękanie trwając
Jak gwiazda... potem błysnęła spadając...*

XII *A ja zawrzaszy gniewem... i brzeszczota
Dobywszy... tego barbarzyńca w czoło
Trnę tak, że jako grenada się złota
Rozwalił ów łeb... tu połą... tam połą...
A ja ów zegar widzący żywota
Z tajemnicami, żył czerwonych sioto,
Idące jeszcze wszystkich sprężyn ruchy:
Porównywałem dwie głów jak dwa duchy*²⁶.

Od dynamiki zemsty przejdzie więc poeta do kontemplacji machiny ciała, *siota żył*, od estetyzacji tego, co bez litości „impregnowało” wyobraźnię odrazą wobec ciała przejdzie do „kontemplacji” anatomiczno-symbolicznych szczegółów. Estetyka umiaru przekształci się w estetykę frenezji. Etyka piętnująca ekscesy mocy herosów w etykę może nie przyzwolenia na zbrodnie, lecz... właśnie? Etykę niesprzeciwu? Powstrzymania wartościujących sądów?

Śmierć Pustelnika, osoby podwójnie namaszczonej sakralnie: jako król i eremita, urasta z kolei do rangi śmierci profańskiej, diabolicznej. Poeta przeprowadza swoistą degradację tej postaci: pustelnik - król - wisielec to niewyobrażalny zgrzyt w machinie władzy, natury, Opatrzności lub pouczające egzemplum w świecie ironii, tragizmu, szyderstwa: Goniec:

*W celi nie było starego człowieka;
Lecz na skrzypiącej gałęzi pod chatą
Trup jego wisiał na grubym powrozie.
Wicher się bawił i trupa kotysał
Jak stara mamka.*

(a. V, sc. II)

Zestereotypizowane obrazowanie (skrzypiąca gałąź, wycie wicheru, powróż) dopełnia poeta jeszcze informacją - Goniec: *W pustelnicznym stroju, | Wisiał przed chatą. Na nieszczęsnym drzewie. | Wrona krakała*. Wyobraźnia niechybnie przywołuje przy takim opisie jakiegoś łotra lub samobójcę. A jednak to *stary człowiek, z białymi włosy*. Szlachetność wisi więc, zawisa - powiedzmy - w dekoracjach łotrowskiej kaźni. Zantropomorfizowany wicher, co *kotysał jak stara mamka*, to przewrotna transformacja motywu kolebki-trumny²⁷: starzec staje się upiornym dzieckiem, okrutny wiatr „troskliwą” piastunką, a drzewo zarazem szubienicą i może, bo imaginacja poety lubi takie dalekie asocjacje, bluźnierczym drzewem - krzyża. Wrona zapowie swym krakaniem nekrofagiczną ucztę. Również genetycznie obraz nie jest jednoznaczny. Widziano w nim wpływ *Orlanda szalonego*, choć strukturalnie bliż-

niaczy obraz mamy w *Lilli Wenedzie* - Derwida *uwieszonego na drzewie*, co go słońce pali i dziobią kruki, tak by *dla większej męczarni* końcem stopy ziemi dotykał. Poniżony uderzeniem w twarz starzec pojawia się w *Horsztyńskim*, tytułowy zaś bohater, ślepiec-męczennik wypowie słowa przypominające eksklamację Pustelnika o ziemi - szalonej matce szalonych: [Ludzie] *niech jęczą - śmieją się - szaleją - skaczą -...*²⁸ Dramat Słowackiego „wrasta” symbolami i motywami w inne jego dzieła, ale też pozwala odsłonić odległe czasem koneksje. Poeta znał mityczne dzieje Dafne w drzewo laurowe zamienionej (jak Grabiec w wierzbę), wspomina o nich w *Lambrze*. Może dotarli doń i zostały uwewnętrznione jakieś rysy *Nadobnej Paskwaliny*, Samuela Twardowskiego, gdzie przecież obraz samobójcy Kupidyna (!) przypomina naturalistyczne obrazowanie śmierci Pustelnika:

... - *uwiśnie złotowłosa główka,*
Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekolicznej
Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy zmieni
I ustek koralowych śliną srebrną wspieni,
Dziecinnymi pracując śmiertelnie piersiami,
*A raz niespokojnymi tylkoż drgnie nóżkami*²⁹.

Od Kupidyna-samobójcy do Pustelnika-wisielca? Barokowa podwójność obrazowania odbija się także w dziele Słowackiego, gdzie ludzie są różyczkami o koralowych ustach i dziecinnych, *złotowłosych główkach*, ale także umierają na drzewie szamotani przez wiatr jak żywe piękno (i naiwność) zamienione w martwą brzydotę (i tragizm). A jednak, wykorzystując elementy estetyki baroku, opisywał chyba Słowacki horror historii XVIII i XIX w. Co widział oczyma wyobraźni - terror rewolucji francuskiej? pacyfikowanej Wandeii? obrazy z poskromionej przez napoleońską Francję Hiszpanii? makabrę „saturnijskich” obrazów i akwafort Goyi? słynne ryciny przedstawiające drzewa obwieszane trupami? ryciny i traktaty - opisujące już od renesansu wynaturzone obrazy okrucieństwa, be-

stiaństwa władców?³⁰ ryciny ukazujące rytualne egzekucje bluźnierców, heretyków, królobójców?³¹ Może okrutne spektakle śmierci na palu (widmo tegoż w *Korsarzu* Byrona), ale też najpewniej wynaturzone okrucieństwa wojen polsko-kozackich (*Sen srebrny Salomei*) czy najbliższą mu „rzeź Pragi” z 1831 r. Od symbolicznego obrazu Balladyny jako białej róży z płamami do przedstawienia splamionej krwią zabójczyni Grabca – tylko skok wyobraźni. Od szaleństwa historii do jego estetyzacji w dramacie – także. Stąd blisko już do momentu, gdy w *Królu-Duchu* trwożące wcześniej i eufemizowane okrucieństwo stanie się punktem wyjścia deskrypcji procesu kontemplacji „przemiany form” – procesu będącego po prostu spektaklem zhiperbolizowanego i maksymalnie zestetyzowanego bestialstwa.

Kirkor zginie śmiercią bohaterską, tą wyjętą z rekwizytorni eposu rycerskiego. Należąc do szeregu postaci o znaczących imionach (autorzy *Głos* wywodzą Kirkora od „kirysu” – zbroi...), Kirkor jest jednak postacią zdeterminowaną w swych losach przez imię, które nosi, to: Kir (śmierć) i kor (cor – serce), to postać pozytywna, nie pozbawiona wszak cech Cervantesowskiego Don Quijote’a de la Mancha, cech bohaterów *Orlanda szalonego*, ale też bohater noszący rysy, gdy chce „zbawić Zbawiciela” od krzyża, bohatera Franciszka Rabelais’go, Gymnastesa, co wypiswszy „dobrego winka” woła:

Przysięgam Bogu, gdybym żył w czasach Jezusa Chrystusa, nie dałbym go Żydom pojmać na Górze Oliwnej. Niech mnie wszyscy diabli porwą, jeślibym nie ponacinał tydek panom apostołom, co tak podle dali drapaka, najadłszy się na wieczerze, i tak opuścili swego mistrza w potrzebie³².

Może więc także do Balladyny przenika z *Gargantui i Pantagruela* osobliwa predylekcja Rabelais’ego do naturalistycznego, anatomistycznego przedstawiania śmierci w groteskowym świecie olbrzymów i podejrzanych herosów. Może i Balladyna – śladem Rabelais’owskiego bohatera – została mianowana *księżniczką możnej*

Trebizondy: Chodźmy tedy - rzekł Żółcik - (...) chciałbym bowiem być cesarzem Trebizondy. Wszystko to u Rabelais'ego dzieje się w groteskowej aurze planów podboju świata, gdy w poprzednim zdaniu gargantuicznego eposu wymienia się m.in. ...Prusy, Polskę, Litwę, Rosję...³³

Kirkor ginąc w walce, w heroicznej pozie buduje górę-kopiec herosa, stos- szaniec-mur, rosnący ciałami ofiar ku górze: Goniec:

*Widziałem sztandar Kirkora zatknięty
Na małym wzgórk, gdzie rosną trzy brzozy;
A trupów szaniec urósł tak wysoko
Okolo niego, że my pełni zgrozy,
Ani wziąć wodza mogliśmy na oko,
Ani przestąpić umartego wata.*

(a. V, sc. III)

Porównajmy z *Pieśnią o Rolandzie*:

Olivier czuje, że jest raniony śmiertelnie. Nie może się nasycić pomstą. W najgłębszej ciźbie wali jak szczerzy baron. Rąbie na szlaki kopie i tarcze, nogi i ręce, siodła i krzyże. Kto by go widział, jak on ćwiartuje pogan, jak wali trupa na trupa, ten zapamiętałby dzielnego rycerza³⁴.

Słowacki oczywiście uczyni obraz swojskim, każąc umrzeć bohaterowi na wzgórk, gdzie rosną trzy brzozy - płaczki, tkwiące tam jak trzy krzyże na Golgocie? Ale zaraz potem turpistyczny szczegół podsyci symboliczne skojarzenia: *Balladyna pośle Gońca na ten wzgórek, niech ci trupie żebra | Będą drabina, postronkami włosy. | Idź i zabijaj...* Goniec tragedii - ta uniwersalna figura herolda śmierci - pogna na to *miejsce czaszek*, by, choć wcześniej zbrodniarka płaciła tylko złotem, za *kiesę po wierzch pełną srebra* (srebrników?) uśmiercać. Zbawiciel Zbawcy, Kirkor ginie więc w okolicznościach przywodzących na myśl rycerską śmierć, ale i przewrotną parafrazę motywów ewangelicznej śmierci Chrystusa (Pustelnik umrze jak Judasz, samobójca-wisielec?). Tworzy więc

Słowacki tym prostym z pozoru obrazem strukturę skomplikowanych nawarstwień asocjacyjnych: na *Pieśń o Rolandzie* nakłada się Ariosta trawestacja epiki rycerskiej, na te realia XIX-wieczne (np. obrona stolicy w 1831 r.)³⁵, a na nie jeszcze warstwa biblijna a może też literacka: brzozy - płaczki - dziewice wznoszą się na wzgórkę nad poległymi, zwycięzcami i zwyciężonymi w *Marii Malczewskiego*³⁶.

Gdy los przesądzi o zwycięstwie Balladyny, zatruty z jednej strony nóż „chłopianka” skieruje na swego najbliższego sojusznika - Fon Kostryna, który, jak ironicznie wystylizował to Słowacki, mówił do niej albo: graf-ini, gdy wcielał się w skórę złotoustego dworaka, bądź grab-ini, gdy sztych z kochanki Grabca, przypominając o jej plebejskim rodowodzie. Kostryn (syn wisielca) umiera etymologicznie już w spisie osób dramatu poprzez swe wieloznaczne, spokrewnione z Kir-korem, imię: prowokujące skojarzenia z dawnym „kostruch” - hołota, włóczęga, ale też z kostur-em, kostu-cha, stry-czkiem, a nawet... kor-oną, co tworzy dodatkowy kontekst semantyczny dla imienia Kir-kor (nie tylko śmierć + serce, ale też śmierć - dla korony?). „Jadotrucie” Kostryna okazuje się ironiczną trawestacją kilku motywów dramatu:

- a) baśniowego motywu połowy królestwa, którą otrzymuje „pomocnik”;
- b) rytuału spożycia chleba, którym wita się gości i nowożeńców;
- c) rytuału intronizacyjnego.

Balladyna: (...) *Winnam ci tak wiele, | Że ci pótowa zdobytego miasta, | Pótowa kraju i chleba | Stusznie należy... (Wyjmuje nóż zatruty po jednej stronie i rozcina na dwoje chleb). Wszystkim się podzielę. | A serce weźmiesz całe.* Kirkor: (klęcząc): *O królowa!* (a. V, sc. III). Jedzą oboje chleb, po czym didaskalia przewrotnie informują: *Wychodzi sparta na Kostrynie, za nią postowie i lud.* Spożywanie chleba, w prastowiańskich rytach czynność święta, przywodząca również na myśl ofiarę Chrystusa, jest tu czynnością zbrodniczą. Ten sam motyw śmierci przez spożycie świętego pokarmu wykorzystuje poeta, lecz z odmienionym znakiem wartości w *Horsztyńskim* - gdzie bohater popełni samobójstwo spożywając

bożonarodzeniowy opłatek zawierający truciznę. Dziękując chleb na dwoje, Balladyna jednoczy – zagarnia władzę. Kostryn spożywa chleb śmierci, ale nie umiera od razu; Kostryn-kostucha staje się żywym trupem, Kostrynem-kosturem, na ramieniu którego Balladyna rusza objąć władzę. Skona on w momencie kluczowym, gdy anty-władca i anty-sędzia w obliczu oligarchii rozpocznie sądzenie samego siebie, wnosząc w ten sposób długi łańcuch śmierci w świat władzy zdobytej. Jak powie lekarz – umarł otruty jadem *ludomorem*; sam zaś Kostryn wyszepta konając: – *ja pierwszy otwieram | Grobowiec ciemny dla ludzi tysiąca, | Co będą żyli pod nią...*

Nie planował Słowacki rządów królowej – pokutnicy. Uśmiercenie Kostryna (kochanka Balladyny) otwiera pole już nawet nie ironicznej, lecz cynicznej refleksji. Balladyna (*przystępując do leżącego Kostryna*) woła: *Co to znaczy... SŁABO CI?* Kostryn: *Umieram*. Balladyna: *Panie mój! DROGI!* (a. V, sc. IV – podkreślenia moje).

Ale łańcuch, mechanizm, tryb skrytobójstwa wciąga ostatecznie także tryumfatora. Moment zwycięstwa przeistoczy się w moment klęski, gdy okaże się, że podcięte zostaną aksjologiczne korzenie władzy. *Bóg ciebie przekonał* – powie Kanclerz po zgonie Kostryna – *Na samym wstępie do złotego tronu, | Że przy tych szczeblach stoi widmo zgonu | I czeka na nas*. Ryty zerwania z chłopską przeszłością i ryty przekraczania kolejnych szczebli awansu przez zbrodniczy proces domkną się w scenie ostatej: szczyt i dno, wzlot i upadek okażą się tym samym. Balladyna – powiedzmy ironicznie – wyzionie ducha równie naturalnie, jak zainfekowany złem i zatruty jadem syn wisielca – Kostryn. Balladyna – to ważne – stanie się, co sugeruje jej imię, bohaterką nie baśni o „kopciuszku”, któremu dopisze szczęście, lecz zbrodniarką balladynową, ze świata ballad, gdzie *wystarczy wejść w zaklętą strefę, aby stać się przedmiotem pokusy i zemsty*³⁷.

Matka-Wdowa należy do postaci, które w dramacie (jak Balladyna) ewoluują. Kirkor pozostanie już na zawsze rycerzem-idealistą, Kostryn – demonicznym łowcą koron, Grabiec – pechowym pijanicą, Alina – ofiarą, Filon – ekliwym kochankiem a Pustelnik – miotającym apokaliptyczne przepowiednie „eschatologiem”, ale też kró-

lem-nieudacznikiem. Matka-Wdowa to najpierw naiwna chłopka, zaszczepiająca córkom rojenia o królewiczu, potem konsument odmiany losu, korzystający ze zbytku, wreszcie ofiara wyrodnej córki, zbłąkana, rzucona w chaos świata. I tu już Słowacki ukazuje ją nawet w aurze metafizycznego lęku, zapytującą o dobroć Boga, oślepioną (łaskawie?) przez pioruny, lecz wciąż wierną pamięci o córce, która może wróci na drogę cnoty: *A kto wie? może, jak pies zazwyczaj szczekać | Na jaki łachman, to wspomni o matce | I każde szukać po świecie | - Być może! Wszak Bóg ma litość?* (a. IV, sc. II). Wypędzona z zamku Wdowa wypowiada dwie niezwykle ważne kwestie: apeluje do autorytetu natury, którą wzywa na świadka hańby (... *Niebieskie gwiazdy! - Wy mi bądźcie świadki...*), a także w prawdziwie upiornej metaforze, w fantazmatycznym skrócie - wieści swój los (*Urodziłam z siebie | Trumnę dla siebie*). Umiera jednak uwznioślona, w pełnym patosu i tragizmu nastoju, stylizowanym na nastój śmierci Chrystusa, gdy zapada kosmiczna noc, kiedy natura daje mrokiem, tą szatą chaosu, wyraz powadze chwili. *Już noc, panowie* - powie Balladyna chwilę po tym, gdy obwieszczają jej śmierć Matki na torturach:

Żołnierz: *Już zdjęta z żelaznego drąga.*

Balladyna: *Już!... Powiedziata co w bolach?*

Żołnierz: *Umarta.*

Balladyna: *Umarta mówisz?*

Żołnierz: *Jak ją kat położył*

*Na tortur kleszczach, to oczy zawarta;
A patrząc na nią, kto by się pobożył,
Że to kościany Chrystus był bez ducha,
Każda kosteczka wywiędła i sucha
Przez rozciągniętą skórę wyglądała
Prosząc o litość...*

Kanclerz: *I nic nie wydała.*

Żołnierz: *Umarta cicho... A na suchej twarzy
Dwa wykopała dotki śmierć kościana,
I w obu dotkach stoją tzy.*

(a. V, sc. IV)

Ewangeliczno-apokaliptyczne ciemności, żelazny drąg-krzyż, niema męka, ciało „kościanego Chrystusa” z barokowej, jakiejś naturalistycznej wizji³⁸ – wszystkie te elementy męczeńskiej śmierci każą się zastanawiać, co legło u podstaw takiej stylizacji. Ujmując rzecz genetycznie: to jedna z tych ewangelicznych niewiast, które kreuje Mickiewicz: kobieta z dzieckiem na ręku, co w wigilię Bożego Narodzenia umiera z głodu i chłodu wygnana przez złego pana (II cz. *Dziadów*) czy Rollisonowa z części III, ta *mater dolorosa*, personifikacja pokornego cierpienia, podobnie jak Wdowa nie widząca, wydana w ręce okrutnika, błagająca o litość, znajdująca zaś tylko pogardliwe politowanie oprawców i obojętność cyników. Całe losy tej postaci przypominają zresztą niesamowitą wariację na temat losów Marii Matki – Boga: jednak bohaterka *Balladyny* rodzinie Zbawiciela, lecz „trumnę dla samej siebie”, zbrodniarkę. Tym bardziej dziwi ewangeliczny finał – być może i tym razem wyobrażenia wpisała w tę postać Salomeę Słowacką, matkę poety, porównywaną przezeń do madonn Murilla, Rafaela i Veronesa³⁹. Może poeta „uchrystusowił” zakończenie tuż przed wydaniem dzieła – pomny na wydarzenia roku 1838 – aresztowanie jego matki i wuja Teofila Januszewskiego?

W porządku znaczeń całego dramatu ta patetyczna instrumentacja śmierci łączy się bez wątpienia z dwiema ideami imagacji Słowackiego:

1. Profanacji Natury, której dokonuje *Balladyna*, wypędzając matkę; to zresztą matka-symbol, archetyp, koncentrujący w sobie wszystkie uczucia należne matce-naturze;

2. Prowokacji metafizycznej, mającej wyzwolić gniew milczącego Boga, jakiś, bodaj drobny znak providencjalistycznego czuwania Boga nad zanurzonym w krwawej historii człowiekiem.

Obie myśli poeta wypowie zresztą później *expressis verbis* w oktawach *Króla-Ducha*: (XLII)

[...] *Postanowitem niebiosą zatrwożyć.
Uderzyć w niebo tak jak w tarczę z miedzi,
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,*

*I kolumnami praw, na których siedzi
Aniot żywota, zatrząś tak z posady,
Aż się pokaże Bóg w niebiosach - błady...⁴⁰*

Okrutnik, król zwariowany z I rapsodu to już arcyświadomy bluźnierca, pragnący sprawdzić, czy ktoś *dba o człowieka* (XLIV), zbadać naturę i granice ludzkiej woli jako granice poczynionego zła. Balladyna tą samą ścieżką paradoksalnej antyteodycei kroczy jakby jeszcze nieświadomie. A jednak – *nolens volens* – staje się bluźniercą-profanatorem wobec „nieba” i natury. Jak Popiel z *Króla-Ducha*, odczuwający duchowo-cielesne katusze, gdy posyła na stos Matkę (XV):

*Poszedłem dalej... i w męki wyborze
Już nic nie mogąc straszniejszego stworzyć,
Zacząłem tamać większe prawa Boże,
Myśląc naturę samą upokorzyć.
Matkę mi z lasu stawiono na dworze...
A ja zamiast się u nóg jej położyć,
U tej w tachmanach podartej orlicy -
Ciała użyłem za knot smolnej świecy..⁴¹*

Do tego repertuaru literackich stylizacji śmierci dołączyć by przecież trzeba całą galerię śmierci możliwych, a nie spełnionych, zapowiadanych przez bohaterów, lecz nieobecnych w dziele. Tak przeto Pustelnik unaoczni Balladynie jej śmierć także – jako ścięcie głowy: *A cięcie noża daje takie głuche | Echo jak topor kata, kiedy rąbie | Głowy na pniaku* (a. III, sc. III), zaś w rozmowie z „pięknoduchym” Filonem mitologicznej retoryce Pustelnik przeciwstawi naturalistyczne obrazowanie i myśli: *W grobie tyle świtu | Co nad kotłuską marzeń* (a. III, sc. III). Fantazmatyczne lęki poety lepiej chyba odzwierciedlają się w tych śmierciach niedokonanych: Balladyna – już oczekująca dziecka – w razie porażki planuje samobójstwo zatrutym sztyletem, którym ma się ugodzić w serce, lub (wcześniej) uśmiercenie „oczekiwanego” dziecka, gdyby wiedziało o jej występkach. Okropnej, „bajkowej jędzy” grozi śmiercią przez

utopienie: ... *precz, bo cię pochwyca | Rycerze moi i na rzece spławią* (a. V, sc. III). Kiedy dopełni się tryumf zbrodniarki, rozpocznie się orgia zemsty na pokonanych: *Balladyna: Naczelników głowy | Niech kat pościna* - (a. V, sc. III). Kolejne miejsce w galerii ofiar przypadłoby podjudzającym lud przeciw królowej - burmistrzom *Kurier i Pismo. Kara: Powieście | Obu rycerzy burmistrzów na dzwonie | Wieży zamkowej* - zamieni się jednak w pierwszy sygnał łaski niezagrożonej już władczyni: *To wreszcie, to wreszcie | Na wasze prośby utaskawiam obu. | Wybić im zęby i wytłamać szczęki. Niechaj nie walczą*. Czytelnik skojarzy ten eksces „dobrotliwego” okrucieństwa z rodzajem działalności *Kuriera i Pismo*, nawołujących do buntu: szemrali przeciw królowej - stracą zęby i szczęki. A jednak warto może przywołać i taki kontekst: to w *Księdze psalmów* biblijnej prosi się o taką karę dla wrogów, to tu błaga się Boga: *Błyśnij błyskawicą i rozprosz ich, pošlij strzały Twoje i poraż ich* (144,6)⁴².

Desperacja parweniusza, który musi wydrzeć losowi swoje przeznaczenie, jest u Słowackiego pretekstem do ujawnienia lęków własnej świadomości. Już w *Kordianie* obrazy rozkładu mają niekiedy rys hiperboliczny, tak jakby doświadczenie historycznego zła generowało fantazmaty śmierci, wyzwalającej się w tym okresie z eleganckiego, wytwornego sztafażu sentymentalnego teatru śmierci. Romantyzm „wybuchnie” obrazami śmierci - ukazywanej raz naturalistycznie, raz stylizowanej, symbolizowanej na potrzeby histrionów. To trochę tak, jak gdyby XVIII-wieczna fascynacja „materialistycznym” arcydziełem Lukrecjusza *De rerum natura* wydała nieprzewidziane, robaczywe owoce. Gdzie? Na przykład w wizjach matki-natury, która okaże się matką-upiorem zakuwającym w nowe wciąż formy wieczną materię. Słowacki dotyka tego wymiaru w marginalnym z pozoru obrazie, gdy król-okrutnik-rycerz-kobieta rozporządza na gruzach historii: *Balladyna: kazałeś wieszać? Kostyn: Pierwsi buntownicy | Już zgromadzeni pod Maćkową gruszą; | A ta się cieszy, że do siego roku | Dwa razy będzie nosiła owoce* (a. V, sc. III). Ta baśniowa makabreska, ten „piekielnic” znakomity obraz swojskiego drzewa (por. *Beniowski*)⁴³,

przypomina - z jednej strony - ryciny przedstawiające drzewa uginające się pod ciężarem wisielców, z drugiej zaś anty-Lukrecjuszową, sadyczną wizję okrutnej natury, żyjącej rytmem narodzin - śmierci. Nie ma w *Balladynie* (ale będą w okresie genezyjskim) miejsca dosadniej demaskującego związek natury z dziejami. Z punktu widzenia zwycięskiego zła mamy tu groteskowo „radosną”, odpychającą naturę pożerającą (*natura devorans*)⁴⁴, oczekującą nekrofagicznej uczt z truchła-materii. Drzewo życia, kosmiczny symbol przeobraża się w drzewo przemiany, wydające owoce śmierci. Świat-Kosmos to demoniczna scena, na której nowożytny heros odgrywa swą świętą i marną, ale zawsze krwawą sztukę. Krew pokonanych użyźni glebę rodzicielki, Historii-Natury. Chaosowi dziejowemu przeciwstawi się ślepy ład natury.

Słowacki od młodości „ścigany” jest przez makabryczne obrazy rozkładu ciała. Do rzędu tych obrazów-wiwisekcji wyobraźni należy porównanie serca do rozgrzebanego grobu w *Kordianie*, zakopani po szyje przez Moskali w cmentarnej ziemi żywi patrioci z *Horsztyńskiego*, klaustrofobiczne przestrzenie komnat-grobowców żywych ludzi w *Mazepie* i *Balladynie*. Imaginację poety żywią rozmaite estetyki: średniowiecze i barok, malarstwo i poezja, ale też zapewne wsparte na własnym przeżyciu cielesności (frenezji egzystencjalnej) doznanie świadomości, że XVIII-wieczna matka Natura przeobraziła się w Kronosa, Saturna z obrazu Goyi. Słowackiego dotknięcia śmierci zdają się być ufundowane na przeżyciu frenezji ontologicznej. Z pozoru krzepiąca nadzieja trwania w rekreowanych formach natury (ożywionych i nie) przemienia się w upiorną świadomość wiecznego zniewolenia w teatrze form natury. *Natura naturans* to okrutna aktorka, która nigdy nie przewie swych gier. Tak skonceptualizowana została przerażająca świadomość niezniszczalności więzów materii współtworzącej istotę ludzką. W epoce, kiedy drzwi do oświeconego kręgu wtajemniczonych otwiera drwiący uśmiech z diabła i piekieł, pojawia się zastępczy fantazmat inferno: wieczna-stworzycielka-natura. De Sade zarówno, jak i Krasiński dręczą się myślą, że monstrum-natura każe im zażywać, im - bezwolnym marionetkom nie obda-

rzonym mocą nieistnienia nigdy więcej, śmierć bez końca. Fantazmat wiecznych form, w które natura wprzęga materię - nowa wizja piekła. Trupy-owoce, drzewo przyrody-szubienica - wszystkie te znamiona *delectatio morosa* imaginacja poety potrafi zarówno uzewnętrznić, jak i stępić, złagodzić ich wymowę. Jak?

ESTETYZACJA ZBRODNI

Żadna ze śmierci przedstawionych w *Balladynie* nie poraża jednak swoim rozpasanym, zinfernalizowanym wymiarem. Paradoksalnie: w tym dramacie furie krwi i zarazem ciąg okrucieństw czytelnik odbiera jako w dużym stopniu umowny, ponieważ, zdaje się, jest to dramat przełomu, w którym widowisko śmierci zostało w wielkim stopniu zestetyzowane, ujęte w ramy konwencji, eufemizmów symboliczno-obrazowych, specyficznego języka. Zanim powstanie „czerwona tragedia” - *Beatryx Cenci*⁴⁵ - będzie już istniała historia chłopki, która, jak powiada, szła „zarzynąć”, ale przecież historia opowiedziana tak, by czytelnik - jeśli imaginacją nie zapędma się, jak Słowacki, zbyt daleko, by ów czytelnik nie czuł się epatowany natrętnym makabryzowaniem. Technika takiej kreacji świata, mikro-kosmosu nadgoplańskiego obejmuje cztery sfery dzieła:

1. Baśniowo-balladowo-mitycznej dynamiki przestrzeni. Całość dziejów *Balladyny* przejawia się nam w temporalnym skrócie, w nierzeczywistym przyspieszeniu akcji, która jak okropny mechanizm, *jak straszna bajka jakiej czarownicy*, rozwiąże się w piątym akcie po serii lawinowo postępujących wydarzeń. Od archetypicznej zbrodni do takiejże kary wiedzie kalejdoskopiczna droga scen: porzucając statyczną harmonię czasu natury (wieś i las), *Balladyna* wstępuje w dominium rytmu historii, nieprawdopodobnej wprost kondensacji zdarzeń - całość akcji obejmuje w *Balladynie* pięć dni, gdy uśmierconych zostaje dziewięć lub dziesięć, jeśli liczyć oczekiwane dziecko - sukcesora królowej, osób. Wszystko zaś zgodnie z fatalistycznym mechanizmem: ginie ten, kto może znać tajemnicę (z wyjątkiem Popiela IV).

Reguły eksploracji przestrzeni wyglądają przy tym dość tradycyjnie: przestrzenie śmierci to las (natura – jak rajski ogród), zamek (węzowy świat historycznych intryg), pole bitwy (miejsce śmierci podług kanonów albo etosu rycerskiego, albo zdrady), miasto (stolica Gniezno, gdzie ginie Popiel IV). Unaocznione bezpośrednio zbrodnie rozgrywają się jednak tylko w dwu pierwszych przestrzeniach: świat zbrodni ulega rozszczepieniu na ten, który obrazuje akcja dramatyczna, i ten poznawany w relacjach heroldów, gońców. „Na scenie” giną Alina (las), Gralon (zamek), Kostryn (zamek), Balladyna (sala tronowa). Inne mordy dokonują się w imaginacyjnej przestrzeni relacji, tyrad gońców, co sprawia, iż uobecniają się tylko pośrednio.

Specyficzne – ale też peryfrazujące teatr śmierci – znaczenie ma zabójstwo Grabca w sali zamkowej. Słowacki wszakże, śladem Szekspira, eksponuje przed-przestrzeń, gdzie dramatycznie dialogują o zbrodni jej „autorzy”. Poeta wskazuje wyraźniej na tę przed-przestrzeń, a nie bezpośrednio na centrum przestrzenne zbrodniczej aktywności – salę, gdzie śpi Grabiec. O zbrodni dowiemy się wręcz z „autorelacji” morderców, dialogujących o koronie pozostawionej w sali ofiary. Również sposoby relacjonowania śmierci innych postaci można podzielić na dwa – nierównoważne dramaturgicznie – sposoby: relacji-opowiadania i relacji udraturgizowanej. Ta pierwsza jest prostą opowieścią o zaszłych wypadkach (śmierć Pustelnika, Popiela IV), druga zaś złożoną, kilkuetapową relacją o właśnie dokonujących się wydarzeniach (tak udraturgizowany jest centralny punkt dramatu – bitwa, w której ginie Kirkor). W istocie więc – na scenie ginie jedynie pięć osób (z dzieckiem), na scenie wyobraźni drugie pięć. Przy tym czytelnik odbiera te śmierci jako oczywiste, poprzedzone ciągiem gestów semantycznych, mających przygotować, zapowiedzieć śmierć postaci. Dokonuje tego Słowacki:

a) poprzedzając zabójstwo długim, „motywacyjnym” dialogiem zabójcy i ofiary (Alina, Gralon, Matka...);

b) konsekwentnie, „rutynowo” stosując zasadę eliminacji wtańniczonych;

c) wprowadzając do świata fantastyki alegoryczne, zwierzęce postaci – zapowiadające losy ludzi⁴⁶;

d) rozpisując niektóre zbrodnie na etapy, np. najpierw decyzja zabicia Pustelnika (a. IV, sc. V), a dopiero potem opowieść o czynie (a. V, sc. II). Otrucie Kostryna poprzedza jego konanie (a. V, sc. III i IV);

e) z maestrią stosując mechanizm symbolicznych prefiguracji losu niektórych postaci: o piorunowym zgonie Balladyny „dowiadujemy się” już w scenie I aktu, gdy Pustelnik złożycy królownom: *Bodaj piorunem na poty pożarci...*

2. Dynamika zbrodniczego czynu. Śmierć w dramacie Słowackiego to w większym stopniu symboliczny gest niż realne, pełne spazmatycznego ruchu wydarzenie. Balladyna uśmierca Alinę po długim dialogu, w czasie którego siostry siadają na ziemi, wstają wreszcie, tuż przed aktem zabójstwa „zwycięzcy” każe się Alinie (!) położyć. Zabija jednak stojącą siostrę. Gralon – niczym jakiś nieudaczny lub... po prostu „ofiara” – daje się uśmiercić niemal w jednej chwili: *Biją się – Balladyna zdejmuje miecz ze ściany, zachodząc z tyłu, zabija Gralona*. Równie momentalnie przedstawia poeta agonię Kostryna: *...chwije się i pada*. Żadnych spazmów, konwulsji, fizjologii „jadowicia”. *Już skonał* – skonstatuje Lekarz. Ten sam, baśniowo momentalny, kalejdoskopiczny wymiar ma zabicie Balladyny przez piorun: *Piorun spada i zabija królową – wszyscy przerażeni*. Słowacki wyczerpuje niemal wszystkie metody z demonicznego kanonu uśmierceń (nóż, miecz, stryzynek, trucizna, tortury, topienie, piorun...), lecz pozwala zarazem być swym postaciom tragicznymi – tragizmem ostatniej chwili. Zanim zginą długo dialogują, lecz sens tych dialogów klarownie rozpozna tylko czytelnik. Gdy nadejdzie chwila śmierci, zdołają wykrzyknąć (też niezbyt ekspresyjnie!) ledwie kilka zdań: że zdrada, że giną, że przekleństwo zbrodniarzom. Część z nich umrze przecież w pozie nieświadomej (śpiący Grabiec) lub heroicznej bezsilności (Kirkor, torturowana Wdowa), nie mówiąc po prostu nic. Jednak – dopowiedzmy – Słowacki nie szczędzi drastycznych efektów:

a) czyni je jednak sprawą imaginacji czytelnika, „rozpisując” na przykład negatywne asocjacje związane z symboliką czerwieni (=krwi) na szereg ciągów symbolicznych: krew (czerwień) = maliny (czerwień) → maliny-węże (już tylko pośrednio: czerwień) → oczy-węże (jeszcze dalsze kojarzenie czerwieni);

b) bezpośrednią ekspozycję krwi zastępuje dialogiem zbrodnia-rza lub rytualnym gestem (po zabójstwie Popiela-uzurpatora);

c) tworzy sugestywne tło dla ekspozycji frenetycznej rzeczywistości, ale jego „wypełnienie” makabryczną treścią pozostawia odbiorcy: patrz - *Balladyna w nocnym ubiorze z nożem w ręku* idąca zabić Grabca, on sam śpiący (scena ta przywodzi na myśl Orlikę zabijającą Rządcę śpiącego z *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego)¹⁷;

d) funkcję unaocznienia krwistej rzeczywistości przejmuje natura: (a. IV, sc. IV) *Balladyna: O błyskawice! | Stwórzcie czerwony dzień na tonie nocy...*;

e) rzeczywistość w *Balladynie* ulega specyficznej eufemizacji przez dobór symboliczny: jeśli poeta turpizuje rzeczywistość, to wprowadzając baśniową „żabkę” (a. I, sc. III) czy biblijno-baśniowe zmije, gadziny, miedzianki (cały utwór). Jeśli Słowacki apokaliptyzuje świat utworu, to też na pograniczu baśni i ewangelicznych ciemności. Gdy wprowadza elementy makabryzujące, to tak, by nie wejść w sferę zbyt szczegółowego opisu, lecz oddać odrażający wymiar śmierci kilkoma symbolami: najczęściej są to węże, krew. Kiedy zaś - nie tak znowu rzadko - wprowadza elementy infernalizujące w swój mikrokosmos, to w ten sposób, by stworzyć wizję dopiero przyszłej odpłaty, kary za występki¹⁸.

3. Istotną funkcję w estetyzacji spełnia też sposób ukazywania motywacji czynów. Słowacki balansuje tu znów między najbardziej intymnymi obsesjami swej wyobraźni a ciągiem gestów motywacyjnych mających charakter umowny. Na tym pierwszym poziomie zauważyć można, iż zabija się tu, by oddalić widmo własnej śmierci. Pojawiające się w dramacie fantazmaty postmortalnego rozkładu dają się wytłumaczyć Morinowską zasadą przenoszenia-ucieczki od śmierci:

I tak paradoks mordu ujawnia się nam w całym swoim barbarzyństwie: podobnie jak strach przed śmiercią, zabójstwo jest podporządkowane potwierdzeniu indywidualności. Paroksyzm zgrozy, którą wywołuje rozkład zwłok, odpowiada paroksyzmowi rozkoszy, którą wywołuje ćwiartowanie torturowanego. Istnieje pewien związek między tą zgrozą a tą rozkoszą, co ukaże nam niebawem magiczne znaczenie zabójstwa, które jest ucieczką od własnej śmierci i od własnego rozkładu, polegającą na przeniesieniu tego na kogoś innego⁴⁹.

Ciąg zbrodni to proces samopotwierdzenia, maksymalizacja trwania pojmanego jako utrzymywanie się, bycie-w-przyszłości. Nad dramatem „wisi” widmo trupa Aliny, Balladyna wyzna po zabójstwie Grabca: *Stało się - przeminie. Z nas wszystkich kiedyś będą takie trupy* (a. IV, sc. V). Na poziomie innym motywację działań bohaterki stanowi władza, jak apokaliptyczne „czarne słońce” przyciągająca, zniewalająca ją do zbrodni. Motyw „kręgu wiedzących” to jedna strefa tego trybu zbrodni, druga to pragnienie bycia coraz wyżej w hierarchii, przeradzające się w fatalistyczny mechanizm: jeśli go nie zgładzę, będzie znał tajemnicę mych zbrodni, a ja nie wespnę się po szczeblach władzy jeszcze wyżej. Ten schemat (dwoisty w swej istocie) zakorzenia też dramat Słowackiego w świecie Szekspira, jego teatru władzy. To zaś nadaje mu cechy jawnej umowności: zabija się w *Balladynie* tak, jak się w sztuce już nieraz zabijało. Lecz - i to bardzo ważne! - w tym teatrze śmierci oddycha świat fantazmatycznych lęków, obsesji, pragnień samego poety.

4. Mechanizmy „konstrukcji dystansu”. Symboliczny dramat romantyczny, jakim jest *Balladyna*, odśłania w swej znakomicie polifonicznej strukturze semantycznej zarówno egzystencjalne lęki, jak i nieskończoną witalność imaginacji poety. Dokonuje się ów proces syntezy „realnego lęku” i „wyobrażonego uniwersum” w przebraniu rozmaitych stylizacji, ukazujących umowność, fantasmagoryczność całego dzieła, a nie tylko jego warstwy tanatologicznej. Najprostszym (oraz najgłębszym) poziomem syntezy jest u Słowackiego język. Swoją balladę-baśń-tragedię pisze poeta symbolami, mitami,

motywami, lecz zawsze jest to, powiedzmy, język syntetyki, metamorfozy przeobrażającej leksykę najróżniejszej proveniencji, pełną znaków, gestów odsyłających aluzyjnie do zupełnie z pozoru nieprzystawalnych realiów: ludowych i ariostycznych, biblijnych czy baśniowych. W istocie do języka autora *Lilli Wenedy* można - z pewnymi doprecyzowaniami - odnieść słowa diagnozujące stylistykę późnego baroku:

*Renesansowa teoria powierzyła językowi ujętemu w system retoryczny funkcję uogólnienia i systematyzacji poznania. Wbrew tym regułom język groteskowej poezji baroku jest wynaturzony i zachwaszczony, chaotyczny i nienormalnie zachłanny na wszelkie dostępne elementy langue. Pomieszenie w nim porządków stylistycznych wyraża kontestację wobec wzorców retorycznych, dowodzi niemożności spójnego i uporządkowanego orzekania o świecie, postrzeganym jako szalony i bezładny. Anarchiczność języka, deformacja i kakofonia stylistyczna stają się więc w okresie późnego baroku coraz bardziej świadomymi sposobami „groteskowej imitacji” [...]*⁵⁰.

A jednak - przypominając słynny autokomentarz Słowackiego do *Balladyny*, wypowiedź o świecie *na tysiącne kolory rozbitym*, bo *przez pryzma przepuszczonym* - trzeba by dodać: kolory estetyki dramatu w procesie dyspersji ulegają rozszczepieniu w ściśle określonym porządku, kolejności, ich ilość jest skończona. Ponadto: wyobraźnia nie „kakoфонizuje”, nie anarchizuje świata, lecz - w warstwie symbolicznego *langue* - ów świat skupia, syntetyzuje, rozбивa większe mityczne całości, by złączyć je z innymi, przebrać w strój na przykład ironiczno-baśniowej stylizacji. *Straszna bajka jakiej czarownicy* okazuje się przeto dziełem imaginacyjnego ekwilibrysty, który obszerny, chaotyczny świat doświadczeń lekturowych, erudycję potrafi wykorzystać tak, by w dziele, gdzie najważniejsza jest ekspozycja struktury podmiotowej, „ja” poety, przebrać własne „realne lęki” w cudownie barwną szatę literatury ironicznej.

Na tym podstawowym poziomie Słowacki stosuje w *Balladynie*:

a) stylizację baśniowo-ironiczną (wzmianki o smokach, świat fantastyki, motyw połowy królestwa);

b) balladowo-ironiczną (zbrodnia, która wiedzie do sprawiedliwej pomsty, ale u poety „skompromitowana” epilogiem, „dziwne”, balladowe realia natury);

c) ludowo-ironiczną (niektóre szczegóły językowe, rzekoma prostota ludu, języka⁵¹);

d) prehistoryczno-anachronizująca (rzecz dzieje się w baśniowych, przed-kronikarskich czasach, ale język utworu integruje wiele szczegółów anachronicznych: zbroje husarskie, opis ludu w Gnieźnie, specyficzna chrystianizacja tego świata⁵²);

e) historyczno-uwspółcześniająca (gdy wprowadza choćby Kuriera i Pismo, Wawela);

f) biblijno-aluzyjną (cały dramat naszpikowany jest aluzjami do Starego i Nowego Testamentu, lecz są one często przetworzone, ironicznie skomentowane)⁵³;

g) sentymentalno-mitologiczną (wyraźnie wyodrębniony język Filona łączący elementy sentymentalnej stylistyki i mitologii grecko-rzymskiej);

h) literacko-aluzyjno-ironiczna - bodaj jedna z najważniejszych stylizacji, łącząca „język” dramatów Szekspira, dzieła Ariosta, inne jeszcze języki (różny jest tu stopień „jawności” nawiązań, od ostentacyjnej „zabawy w Szekspira” po wieloznaczne, aluzyjne szyfry⁵⁴).

Tak oto już na najniższym pięttrze języka (pojmowanego szeroko także jako sfera mitów, symboli, motywów) pięcioaktowa „tragedia” poraża swą nadproduktywnością znaków konwencji, tak jakby Słowacki mówił: to tylko wyobraźnia, to tylko literatura.

Estetyzacja teatru śmierci polega jednakowoż na trzech jeszcze procesach, chwytach. Po pierwsze więc, umowność teatru śmierci odsłania się poprzez przyjęcie konwencji baśniowej, *która odsuwa rzeczy w przynoszący swobodę dystans oraz pozwala na swobodne spojrzenie z odległego dystansu na akcję, która - realizowana przez wyraziście zarysowane energiczne postacie - rozwija się w znakomitą, sensowną całość*⁵⁵. Ubaśniowić - to tyle więc, co przetransponować rzeczywistość w makrometaforyczną całość, która żyje własnym, umownym życiem⁵⁶.

Po wtóre: Słowacki daje pięciu aktorom „tragedii” ironiczną klamrę epilogu, odsłaniającego konwencję „teatru w teatrze”. Czy-

telnik rozpozna oto, iż razem z nim, świadkiem nadgoplańskiej odysei, była teatralna publika. Świat to scena, scena to świat, *theatrum mundi*; w wyrażeniach tych ujawnia się dobitnie tendencja odwrotna, ukazywania pozorności teatru samego. Po trzecie wreszcie, teatr w teatrze („metateatr”) staje się *signum* kondycji człowieka nowożytnego:

*Metateatr opanował wyobraźnię dramaturgów nowożytnych w równym stopniu jak tragedia wyobraźnię dramatopisarzy greckich. Zastąpił tragedię, która nie jest możliwa ze względu na nadmiar samoświadomości twórców, a co za tym idzie protagonistów ich dramatów oraz poczucie własnej teatralności czy teatralizacji*⁵⁷.

Ironiczna świadomość Słowackiego udziela przecież swym bohaterom specjalnej samoświadomości, iż odgrywają jakąś straszną bajkę, baśń; następnie zaś poeta gra, bawi się samą publicznością teatru imaginacji. Bowiem najwyższym poziomem dystansu jest odesłanie do samego „autora niniejszej sztuki”, do podmiotowości narratora-ironisty, co wystawia w swej imaginacji pięcioaktową „tragedię” wraz... z teatrem „nowoczesnej” publiki. Kiedy czytelnik przeżywa pozorne katharsis, przewrotny, nadświadomy wizjoner-poeta otwiera epilog. Przestrzeń znaczeń i przestrzeń teatralna ujawniają swój koncentryczny układ: w samym centrum trwa ów nadgoplański mikrokosmos, który trwoży i bawi przez pięć aktów. Epilog ujawnia wszak dwa kolejne światy, bo ponad mikrokosmosem prehistorii tkwił jeszcze, ukryty przed czytelnikiem, makrokosmos współczesnej (jakby „wiecznej”) publiczności, a ponad nim ten, którego wskaże nam Wawel – *autor niniejszej sztuki* – Poeta (ten z listu dedykacyjnego). Imaginacyjny spektakl teatralnych sfer ujawnia przecież w końcu pankreatora ironistę. Deziluzja bywa całkowita: i Publiczność, i Czytelnik poszuka wreszcie tego, co w laurach chodzi, dumnego, samotnego mistrza tragicznej deziluzji, spoglądającego na stworzone uniwersum z – powiedzmy metaforycznie – wysokiego, zawieszonoego nad głowami i jednych i drugich, teatralnego balkonu poetyckiego powołania.

Na poziomie nadświadomego poety trwa jeszcze tylko on jeden, też twórca, „poeta ruin”, Zygmunt Krasiński.

Theatrum mundi = theatrum mortis? Tak, ale tylko częściowo. Bo jest to teatr śmierci umownych. Bo rzecz by można, iż poeta nawet ową niemądrą publiczność, żądającą historycznej eksplikacji sztuki, uśmierca w wyobraźni. Epilog - w tym sensie - odsłaniałby też bezkompromisową niezależność twórczego indywiduum w bestiariusz rodzącej się (także na scenie) masowej kultury. I pięcioaktowy dramat, i „pięcioaktową” percepcję publiki przekracza, ujmuje w ramy ironii, gry, pozorów struktura podmiotowa: „ja” poety, imagi-nacja, świadomość, woła, wolność nadświadomego romantycznego (s-)Twórcy.

FATUM CZY OPATRZNOŚĆ - DIALEKTYKA SENSU

Balladyna, ten misterny kaprys wyobraźni⁵⁸, daje się odczytać zarazem jako tragedia (interpretacja M. Janion), jako dramat historiozoficzny (badania M. Inglota)⁵⁹, ale można ją też uznać za baśń, którą - jak chciał tego Słowacki - czyta prosty *chłopek*. Jak to możliwe, że równie łatwo odkryć w niej ironię, fatalizm, teatr przypadku, doczytać się rządów surowej Opatrzności, providencjalizmu? W wielkim stopniu odpowiedź zależy od sposobu czytania ostatniej sceny V aktu, od typu związków, jakie ustalimy między listem dedykacyjnym, pięcioma aktami i epilogiem.

I. Interakcje: list dedykacyjny - 5 aktów - epilog. Słowacki eksponuje wyraźnie to, co wcześniej nazwaliśmy strukturą, klamrą podmiotową dramatu. Nadrzędne znaczeniowo wobec 5 aktów elementy dzieła to list dedykacyjny i epilog. List stanowi sam w sobie skomplikowany układ semantyczny, którego podstawowym zadaniem jest ekspozycja romantycznej osobowości poety nie rozumianego przez współczesność. Jego budowa też okazuje się złożona. Jako kryterium podziału listu wyróżnić tu wolno: czas i rodzaj ekspozycji figury poety. Mamy więc w tym wymiarze następujące elementy:

1. wieczny czas apologu, przypowieści o harfiarzu-ślepcu, któremu wydawało się, iż śpiewa ludziom, gdy śpiewał tylko falom morskim (alegoryczny obraz samego Słowackiego, który stylizuje się tu nieco na ślepcę Homera)⁶⁰;

2. czas terażniejszy *quasi*-intymnej rozmowy dwóch poetów-harfiarzy (Słowacki i Krasiński), która jest w istocie zespołem dyrektyw interpretacyjnych, jakie poeta podpowiada czytelnikowi;

3. fragment porównujący ariostyczne dzieło Słowackiego i dantejski dramat (*Nie-Boską komedię*) Krasińskiego;

4. fragment końcowy, łączący bezpośredni zwrot do Krasińskiego ze wspomnieniem podróży autora *Anhellego* na Wschód - powraca topika apologu, intymnej rozmowy wieszczów, potrafiących nadto, jak Słowacki, gdy posyła Krasińskiemu Skierkę, bawić się swoimi dziełami⁶¹.

Balladyna zatem zaczyna się od dumnej, lecz i nie pozbawionej smutku prezentacji nadświadomego, nie rozumianych, nie wysłuchanego, samotnego ironisty-harfiarza, kończy się zaś odesłaniem w epilogu do jego autorytetu, autorytetu kreatora, którego nie rażą pioruny, odkąd nosi wieniec laurowy na głowie. Alfa i Omega dzieła to dwa lustra, w których, jak w źródle, przegląda się świat pięciu aktów „tragedii”. Finezyjny chaos historii w opowieści o *Balladynie* wyrasta, wypływa przecież z nieskończonej twórczej wyobraźni człowieka nowożytnego, percypującego chaos dziejowy bezpośrednio, potrafiącego „Sofoklesowskiemu *niestety*” nadać nowy kształt: Że - *niestety* - nie jest już możliwa czysta tragedia, że formą nowoczesnej sztuki jest „gra wyobraźni”, zagarniająca wszystkie poziomy dzieła, a nawet wpisująca w to dzieło - na początku i końcu - ironiczno-tragiczny obraz pisarskiej świadomości⁶². Słowacki, rzecz to niezwykła, tworzy dzieło interpretujące i dezinterpretujące się samo: w dyrektywach wskazujących jego genezę w liście (Ariosto, poeci francuscy, Sofokles, Krasiński...), w bezmyślnych żądaniach Publiczności i zabiegach Wawela, fałszujących losy królowej-chłopki (dezinterpretacje).

Wreszcie - ten pięcioaktowy dramat okazuje się tylko realizacją teatru w teatrze a teatr w teatrze jedynie grą (*theatrum!*) imagina-

cji Homera nowożytności, ironisty-melancholika. Tak ironiczne universum 5 aktów przegląda się w ironicznym epilogu, a ten odsyła wprost do ironisty-pankreatora, który „poskładał”, skomponował tę symfonię jednak (!) *podług boskich praw*⁶³, o czym dowiedzieliśmy się w liście dedykacyjnym. Dlatego wiemy już: bezsprzecznym autorytetem w historycznym terrarium, w tym panademonium zbrodniczych instynktów, pragnień „taniej” sztuki, w dominium przypadku – jest on, poeta. Słowacki, kreślący zwierciadlany obraz chaosu, a jednak nie twarzący chaotycznego dzieła. Dlaczego? Ponieważ dzieła podług „boskich praw”. Doprawdy autor *Beniowskiego* mógłby powtórzyć słynne Gombrowiczowskie wyznanie: *Poniedziałek: Ja, Wtorek: Ja, Środa: Ja*.

II. Dwoista struktura świata przedstawionego pięciu aktów. Słowacki, szczególnie w okresie mistycznym, wspominał będzie o dwójce jako liczbie podziału, chaosu, liczbie diabolicznej⁶⁴, i na biegunie przeciwnym o jedynce, jedności i trójcy, jako liczbie porządku, harmonii. Pobieżne wejrzenie na świat *Balladyny* ujawnia dominację „dwoistych” motywów: dwie siostry, dwa serca, dwie korony, dwie „połowy” królestwa, dwaj królowie. Przy tym Słowacki wyraźnie rozgrywa te dwoistości, eksponując je z niemałą ostentacją. By mógł rozegrać się tragiczny początek dramatu – muszą wszak stanąć naprzeciw siebie dwie siostry w walce o jedynego grafa Kirkora. Jednakowoż ironiczne universum *Balladyny* – ten świat przez pryzma przepuszczony – rozwija się, rozporządza swą dynamiką wewnętrzną właśnie dzięki wykorzystaniu mechanizmu dwoistości⁶⁵. Najprostszą cechą ironii jest opozycja między dosłownością a intencją wypowiadającego się. To, co powiedziane, istnieje przeto w dialektycznym spięciu z tym, co pomyślane. Tak też intencja czynu może znaleźć się w ironicznej dysharmonii z wynikiem, efektem działania. Słowacki – wprost bez umiaru – chłoczszcze swych bohaterów tą ironiczną podwójnością na wszystkich poziomach: mówią co innego, niż czynią; zamierzając coś, nie wiedząc o tym, tworzą karykaturalne przeciwieństwa intencji. Wyprawa po chłopkę-grafinię do krynicy naturalności, w świat prostoty i natury okaże się gorsza niż wybór żony z „rodu węża”, spośród księżniczek. I tak już do końca dramatu⁶⁶.

Jednakże dwoistość ma jeszcze inny sens. Cały kosmos poetycki pięciu aktów – tak pozornie rozchwiany – zbudowany jest na żywej, dynamicznej grze dwóch biegunów, dwu przeciwieństw, dwu aksjologicznie przeciwstawnych poziomów: dobra i zła. Z tym, że bohaterowie i czytelnik nie zawsze – to mechanizm ironicznej gry – wiedzą, po której stronie opozycji się znajdują. A raczej myślą, iż znajdują się po stronie innej niż ta, po której zostali ustawieni przez boskiego kreatora-poetę.

I tak kolejne poziomy tego podwójnego bytu poetyckiego to:

1. Natura – dobra, urocza, ale i zwodnicza. Jezioro odbija obraz zbrodni, ale też jaskółki wyrzucają starych rodziców z gniazda. W wypowiedziach Skierki i Chochlika świat Natury staje się alegorycznym obrazem świata historii. Ciekawe, iż nakładając na wizję natury w *Balladynie* koncepcje np. J. J. Rousseau, młodego Schellinga czy Edwarda Younga⁶⁷ można otrzymać, odczytać zupełnie odmienne, choć zawsze wskazujące na dwoistość, wizje poetyckiego kosmosu. Natura w *Balladynie* „rozpięta” jest między biegunem pozornej bukoliczności (I akt) a baśniową apokaliptyką ciemności w akcie V.

2. Historia – jej dwa bieguny stanowią po pierwsze czasy mitycznej szczęśliwości, gdy święta korona spoczywała na głowie prawowitego władcy oraz, po drugie, czas akcji dramatu, gdy bohaterowie (Kirkor, Pustelnik) podejmują próbę restytucji mitycznego ładu. W triadycznym schemacie: mityczna szczęśliwość, arkadia dziejowa – upadek (zgubienie korony) – współczesność, ten ostatni etap jest oczywiście maską współczesnego Słowackiemu chaosu, owym „rewirem ironii”, w którym niemożliwe jest ustanowienie jakiegos ładu, gdzie nie istnieje constans dziejowego porządku.

3. Bohaterowie. Jeśli chodzi o ich projekty życia, wszyscy rozpięci są między marzeniem (Wdowa i córki) a rzeczywistością lub między utraconym szczęściem (Pustelnik) a rzeczywistością, jak też między rzeczywistością a marzeniem o spokoju domowym, szczęściu (Kirkor). Ironia losów obraca wszystko na nice. Podwójność postaci objawia się też na poziomie ich wyglądu: są piękni i skrwawieni, splamieni (Balladyna), bywają potężni, heroiczni i iro-

nicznie śmieszni („uskrzydłony” Kirkor), święci i sponiewierani (powieszony Pustelnik). Na poziomie dramatycznej Psyche także okazują się dwoiści: przeżywają ciągłe psychomachie, bywają rozbici, rozdwojeni, jak Balladyna, między pokusami woli i sumienia, które nęka. Nie są, jak chciał W. Weintraub, baśniowo jednowymiarowymi czarnymi charakterami⁶⁸. Ich Psyche, jak cały świat utworu, została przez poetę symbolicznie stypizowana, sprowadzona do kanonu symbolicznych wyrażań: stąd Balladyna mówi choćby o *wężu sumienia*. Zatem czytanie tych odruchów psychicznych postaci winno unikać skrajności całkowitego psychologizowania i zupełnej duchowej jednowymiarowości. To czujące, żyjące, przeżywające kuszenie i dramat sumienia postaci, lecz ich życie wewnętrzne wyraża się w dość stałym kanonie symboli i reakcji. Co więcej, posiadają one coś na kształt nadświadomości, wyrażające się:

a) w przeczuciach;

b) w fantazmatycznych tworcach wyobraźni, jak widmo Aliny, nękające zbrodniarkę;

c) w mechanizmach owej gry językowej, którą opisywaliśmy.

Także na tym poziomie nadświadomości panuje dwoistość: widmo, przeczucie, słowa-symbole to zarazem ohydne emblematy przeszłości, jak i zapowiedzi kary.

4. Świat fantastyczny. Poeta znakomicie rozgrywa ten wyższy semantycznie poziom tekstu, mogący być w istocie kodem jego wyobraźni⁶⁹ (jeszcze jedna figura dystansu, pisanie o pisaniu!). Gopłana, Skierka i Chochlik to i twory imaginacji, spełniające rolę etyczną, utrwalające pamięć o zbrodniach, jak też złośliwe duchy, niewolne od kapryśnych gestów (miłość do Grabca). To także za ich sprawą Kirkor zapuka do chaty Wdowy. Odgrywają rolę demoniczną (a wygląd?!), ale i etyczną, gdy odznaczają się współczuciem. *Poplączą ludzkie tosy* – jako wielkie i śmieszne zarazem Figury Wyobraźni – by ulecieć... Dokąd?

5. Fatum – Opatrzność. I na najwyższym poziomie świat, tak ironicznie rozdwojony, znajduje ukoronowanie w innej dwoistości: Przypadku i Opatrzności, Chaosu i Ładu, Fatum i Boga. Czytelnik bowiem odbiera świat pięciu aktów jako zarazem bezładne pas-

mo przypadków, wprost absurdalny, sarkastyczny ciąg zdarzeń, ale przy tym od pierwszych słów dramatu słucha o Bogu. Mówią o nim wszyscy - nawet zbrodniarze po zbrodni. Cały utwór nasycony został wyrażeniami: *na Boga, dla Boga, mój Boże, w imię Boże, wielki Boże!* oraz, użytym w etymologicznym znaczeniu (Bóg-daj) słowem *bodaj* i *bogdaj*. Ta boska logomania ogarnia prawie cały język utworu. Tak, by czytelnik mógł wreszcie zawołać o karę, *boski piorun* dla zbrodniarki. Lecz dobro i Bóg (jeśli są...) są w dramacie transcendentne, zło zaś jest w postaciach, w mechanizmach „dziejącego się”, ironicznego bytu, jest immanentne. W *Balladynie* nie ma kościołów, rytuałów religijnych, metafizycznych personifikacji dobra i zła, aniołów i diabłów⁷⁰. Nawet ostatni akt dramatu rzuci na „karę” podejrzanę światło: kto zsyła piorun: Bóg? sprofanowana Natura? Goplana? A może to zwykły przypadek, skoro *piorunem boskim*, jak powie Kanclerz, król-kobieta została uśmiercona, ale przecież ze słów Wawela w epilogu wynikać by musiało, że to „kara” niepojęta, niezasłużony zgon prawego, sprawiedliwego, najszlachetniej urodzonego władcy?

„Dobra” i „zła” natura, mityczno-arkadyjska, upadła, pogrążona w bezrządzie historia, piękni i brzydki, źli i nękanie przez sumienie ludzie, złośliwa, lecz też etyczna fantastyka - na szczycie zaś przypadek i Bóg? Czy Słowacki, czyniąc się ostateczną instancją kreatywno-wartościującą, opowiada się po którejś ze stron. Znów: nihilizm czy wartości? Może ironia?

KOMPLEKS MARGERITEK

Celowo pominięto w rozważaniach o teatrze śmierci ostatnią z nich: śmierć *Balladyny*. Także to imię ulega, zapowiadającym karę, metamorfizmom: *Balladyna* to także *Bład-yna* i *K-alina*, *K-alinka*. To tu wszakże rozgrywa się nie tylko dramat tytułowej bohaterki, lecz także dramat sensu i nonsensu, kary i przypadku, odsłaniający świat, w którym egzystuje romantyczny poeta, albo jako scenę totalnego chaosu, albo scenę trudnego, z pozoru niepostrzegalnego ładu.

Interpretacja ostatniej sceny powinna uwzględniać kilkanaście gestów semantycznych, wyraźnie zaznaczonych przez poetę:

1. Proces antycypacji piorunowego finału. Od pierwszego aktu słyhać w dramacie o piorunach. Prawdopodobny zapis śmierci Balladyny zawierają złorzeczenia Pustelnika (a. I, sc. I): *Bodaj piorunem na poły pożarci, | Padając w ziemi paszczę rozdziawioną, | Proch mieli płaszczem, a węża koroną*. Porażona piorunem będzie też Wdowa, natura stworzy apokaliptyczny akompaniament wielkiej burzy.

2. Proces intronizacji i (towarzyszący mu: sądenia) mają charakter sakralny. Kanclerz - przed obrzędem - wypowie formułę: *Pani! Niech będzie poświęcona głowa | Co nam przynosi koronę Popielów*. Balladyna winna ucałować księgę i krzyż.

3. W procesie sądenia - za sprawą Kanclerza niejako mediującego między nimi - prawo zostaje przeciwstawione sumieniu (sercu). Balladyna ma wydać wyrok *szczer-sumienny*. Być może pomysł takiego przeciwstawienia nasunął pocie Edward Young, autor *Myśli nocnych* lub któryś z reprezentantów angielskiej filozofii moralnej, gdzie sumienie określa się jako tron, na którym w człowieku zasiada Bóg⁷¹. Prawo natomiast zostało przez poetę w swoisty sposób zabsurdalizowane, kieruje się bowiem ślepą ekonomią odpłaty, rygorem przepisu, bywa bezsilne - *Balladyna: Z tych pozabijanych | Nie będziem mieli prochu ani ćwierci*.

4. Po czwarte, fundamentem całego procesu jest motyw sędziogo, który sądzi sam siebie. Sądzony okazuje się występny i zarazem jest „panem prawa”; świadkowie mają ograniczoną wiedzę o jego zbrodni. Motyw ten wykorzystał jako podstawowy schemat fabularny w swej „gorzkiej” komedii Heinrich von Kleist w *Rozbitym dzbanie*⁷². Nie przesądza to jednak znajomości przez Słowackiego tego dramatu (choć w obu dramatach pojawia się motyw „rozbitego dzbanu”, ironiczne tawestacje historii Adama i Ewy, ironiczne dyskutowanie prawa).

5. Szczególną rolę w projektowaniu, „sterowaniu” sądenia ku dramatycznemu finałowi odgrywa Kanclerz, tak manipulujący postępowaniem Balladyny, by sama poprowadziła sąd na siebie. Jest

on niejako postacią mediacyjną między pokrętną świadomością sędziego-zbrodniarza a sferą, która wymierza „karę” (Bóg? Opatrzność? Natura?).

6. W sferze obrazowania – w scenie ostatniej łączą się wszystkie symbole, zabiegi i stylizacje ożywiające dzieło od początku, choć szczególną rolę przyznać trzeba przypominającym ewangeliczne ciemności po śmierci Chrystusa mrokom, w jakich odbywa się „apokaliptyczny” sąd.

7. Elementem analizy socjotechniki władzy okazuje się upadek, nowożytna demystyfikacja „figury króla” (w znaczeniu G. van der Leeuwa)⁷³, który to proces poeta postrzegał np. w pojakobińskiej Francji, gdzie gazety pełne były karykatur króla. To, co święte, stawało się tym, co groteskowe. Król winien posiadać specyficzną legitymizację władzy: genealogiczną, związaną ze szlachebnym pochodzeniem, etyczną, bo to „dobry pan”, opiekun, ktoś, kto w archaicznych wyobrażeniach uzdrawiał. Dalej: król posiada legitymację symboliczną, insygnia władzy – ten wątek gry o koronę Słowacki wykorzystuje jako najistotniejszy. Następnie: legitymizacja kulturowa: różnym kulturom odpowiadają specyficzne wyobrażenia o królu, który np. nie wszędzie może być... kobietą (i ten wątek eksploatuje poeta). Wreszcie namaszczenie sakralne, niebiańskie usankcjonowanie władzy. Rządy Balladyny to monstrualny zgrzyt w tej wielkiej maszynie: panowanie chłopki – uzurpatorki, zbrodniarki, immo-ralistki, kobiety i „złodzieja korony”.

8. Cechą ostatniej sceny jest coś, co wolno nazwać depersonalizacją zbrodniarza. Ironicznie rzecz wykładając: ofiarna śmierć Wdowy, milczącej do końca, zapewnia bohaterce możliwość ucieczki w bezpieczną sferę bezimienności. Zbrodniarz nie zostanie nazwany po imieniu; lud szemrał o królowej, lecz proces nie podważył jej wizerunku.

9. Symbolizm finału: piorun ma, powiedzmy, wieloaspektowy charakter. Dramat końcowy niezwykle lakonicznie obwieszcza o „spadającym” piorunie. Ma on wprawdzie cechy numinotyczne, budzi lęk i fascynuje, ale też objawia się momentalnie. Słowacki „piorunuje” we wszystkich niemal dziełach. Piorun jest:

- a) narzędziem kary⁷⁴;
- b) figurą dynamiki procesu, gdy coś się dzieje (!) błyskawicznie: piorun spada piorunem;
- c) sposobem ekspresji grozy, mocy Natury;
- d) sposobem na wyrażenie mocy kreacyjnej poety, jego wolności: to on, Słowacki rzuca pioruny, które weń, bo nosi wieniec laurowy, nie biją⁷⁵.

Przynajmniej taki, poczwórny jest sens pioruna w finale; tak szybkiego, że didaskalia nie poinformują nas jak wygląda, ni czy go słyszać... I Opatrzność za karę, i Natura, i Poeta mają tu prawo do piorunowego gestu.

10. Elementem zakończenia jest manifest immoralizmu Balladyny: *Przysięgam sobie samej, w oczach Boga, być sprawiedliwą...* Instrumentalizująca sumienie zbrodniarka przekształca się w ... dobrego pana? Wydaje się, iż ten *quasi*-moralny gest immoralisty jest szczytem tego, co nazwaliśmy ideami profanacji natury i metafizycznej prowokacji. Kleszcze przysięgi są początkiem końca: Balladyna - instrumentalizując sumienie - umiera z wolna od pierwszej, archetypicznej zbrodni, choć skona w finale momentalnie. Moralny immoralista to byt samosprzeczny, ironia na poziomie etyki kończy się katastrofą. Podobne *credo* mocy wkłada Słowacki w usta Hetmanowi z *Horsztyńskiego*: *Są wysokie góry, na które człowiek może wejść i być nie osiągnionym przez pociski ludzkie...*⁷⁶

11. Zabiegi (może ironizujące) uniejednoznaczniające postać Balladyny jako negatywnej postaci:

- a) słynny, analizowany już, mechanizm językowych gier: objawiających samoświadomość zbrodniarki: *winn-a* śmierci;
- b) rola milczenia Balladyny przed wypowiedzeniem ostatniego wyroku to spiętrzenie świadomości tragicznej: *po długim milczeniu*⁷⁷;
- c) gest „Chrystusowy” Balladyny, gdy torturowana jest Wdowa: *Z mego teraz ciała | Kat zrobił sercu torturę... rozciąga... Wody!... (Podają pić)*. Że chodzi tu o motyw ewangeliczny, pragnącego na krzyżu Chrystusa, któremu podają ocet, świadczy scena analogi-

czna z *Lilli Wenedy* (już z octem i krwią) oraz pragnienie (wody) Hetmana z *Horsztyńskiego* przed haniebną śmiercią na szubienicy;

d) podług wielu mitologii od pioruna giną tylko postaci wielkie, swoiście „wybitne”, „wybrańcy bogów”.

12. Pięciu aktów nie kończy piorun, lecz słowa Kanclerza: *Król-kobieta piorunem boskim zastrzelony; | Zamiast w koronacyjne bić w pogrzebu dzwony!* Tak oto intronizacja przeobraża się w rytuał pogrzebowy, a ten wszakże jest tylko wstępem do powtórzenia intronizacji. W żadnym razie piorun nie jest absolutnym znakiem katastrofy. W świecie Słowackiego już chyba gorzej, ironiczniej być nie może. Umarł król, niech żyje król! – przecież ten motyw pojawia się po zabójstwie Popiela IV przez Kirkora⁷⁸. Dlatego *Balladyna* nie jest hiperballadą⁷⁹. Poprzez słowa Kanclerza i epilog wizja balladowego akcentu słusznej pomsty ulega uniejednoznacznieniu. Ład moralny i boską lub naturalną pedagogię zastępuje niejasna struktura ironicznej gry. Historyk Wawel zmitologizuje dzieje chłopianki, dokona fałszerstwa rodowodowego, ośmieszy uczoność historyków nieco na modłę Wolterowskiego bon-motu, iż historia jest kłamstwem powszechnie uznanym przez historyków. Lecz wszystko po to, by nieprzejrzysty świat dramatu, kłamliwą historię Wawela przeciwstawić „boskiej świadomości” ironisty, potrafiącego w arcydzielnej formie dramatu powiązać tysiące sprzeczności ludzkiego universum.

W listach Słowackiego pisanych w latach 1833-1838 (lub tylko do 1834! roku) przewijają się obsesyjnie te same motywy: chaotycznej, groteskowej historii, której nie jest w stanie okiełznać żaden projekt historiozoficzny. Po wtóre: dramatyzm egzystencji, obsesja śmierci (wizyty na cmentarzach...). Dalej: fascynacja i zde gustowanie obrazem sztuki dramatycznej na Zachodzie, gdzie proces merkantylizacji, umasowienia posunął się daleko (co tak rozległe ukazują badania Aliny Kowalczykowej)⁸⁰. Wreszcie: motyw nie rozumianego artysty, samotnego mistrza, który nie chcąc być Eugeniuszem Sue polskiej sztuki, nie potrafi też wpisać się w ramy „wieszczej” poetyki Mickiewicza. I na końcu – sumujące to wszy-

stko - wahania religijne poety. Przecież *Balladyna* ukáže się po inicjacyjnej podróży na Wschód!

Tym wszystkim jednak żyje wyobraźnia poety w okresie między 1833 a 1839 rokiem. Tym „oddycha” świat mrocznej pięcioaktowej makabreski, która wszak bez listu (z 1839 r!) i epilogu jest tylko... połową dzieła. Pełnię tworzy owa hiperironiczna (i melancholizyczna...) dialektyka: list + epilog (świadomość poety) <-> pięć aktów. Słowacki buduje złożoną strukturę znaczeniową. Na poziomie pięciu aktów czytelnik ma pełną wolność samodzielnego kreowania sądów wartościujących, lecz w kontekście nadrzędnej ramy „list-epilog” zwrócić musi uwagę na postawę Poety. A ten manifestuje przede wszystkim moc i poetycką wolność.

Bóg czy Przypadek? Otóż w okresie pisania *Balladyny*, *Horsztyńskiego*, *Mazepy* „kształt sensu”, wartość świata przedstawionego ma charakter dwubiegunowy, ambiwalentny, innymi słowy: modalny. Ironia jako *principium creationis* dosięga Nieba - powiedziałbym. Nic nie jest pewne, w ocenie czynów *Balladyny* panuje przecież wyraźny perspektywizm: inna bywa prawda czytelnika, poety, Wawela, Publiczności. Sens czy bezsens? Albo - albo - odpowiedziałbym. Słowacki mnoży przecież już nie tylko figury ironii, ile figury absurdu: jego bohater, *Szczęśny z Horsztyńskiego*, uzależni swój los od wyniku gry w karty, ślepiec *Horsztyński* odnajdzie po omacku, szukając czegoś, z czym mógłby zażyć truciznę, świąteczny opłatek. Niepewność ogarnia tu przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wielki koncert przypadku może jednak zakończyć się także niespodziewanym akordem. Emblematycznym wprost wyobrażeniem owej modalności sensu, mobilności ładu i chaosu jest dla mnie scena z *Horsztyńskiego*, gdy *Szczęśny* powierza swój los siostrze, odgrywającej spektakl zaklęcia losu:

Amelia: *Co ty masz na sumieniu? Bracie luby... [...] Prawda, że twoja dusza czysta?*

Szczęśny: Oberwij margeritkę...

Amelia (obrywa kwiat): *Tak, nie... tak, nie...*

Szczęśny: Patrzę na te spadające listki z okropnym przerażeniem...

O błahość ludzkich zamiarów...

Amelia: *Tak...*⁸¹

W tym świecie, gdzie nic nie jest pewne, gdzie ludzie szaleją, a niebo milczy, w tym świecie Słowacki chroni się przecież przed nihilizmem. Ostatecznie w *Balladynie* absurdowi przeciwstawi się etos dumnego estety, melancholika, poety, w końcu igranie z losem ma w *Horsztyńskim* także wymiar estetycznej gry, uroczej i strasznej zabawy we wróżby z płatków pięknych margeritek. Margeritki jak marionetki – suponuje poeta. Lecz sam pójdzie drogą mistycznego jednak, spirytualistycznego eksplikowania dziejów człowieka. By poeta-mystyk zaakceptował swe wcześniejsze dzieło, musi ono zawierać dwa centra myślowe:

a) krytycyzm wobec cywilizacji, która zatraciła porządek wartości (centrum negatywne);

b) wskazanie na niezależną, głębszą od „powierzchniowo chaotycznej” Historii obecności boskiej mocy, sprawiedliwości, teleologii.

Wiadomo – Słowacki chciał (1845 r.), by jego *Balladyna* uczyła prostego chłopka, odpoczywającego po wojnie (!), jakiejś harmonii i dramatycznej formy oraz by go bawiła. *Balladyna* po wojnie w rękach chłopka – jak piorun po konwulsjach dziejowych, zaprowadzający jednak trudny ład. Dlatego, sądzę, mimo owej dialektyczności rozwiązań problemu ładu i przypadku, jest to dramat przełomu, w którym z niezwykłą mocą obwieszczał Słowacki, iż nad „marionetkową” niepewnością świata odniósł zwycięstwo poeta ironista. Tak, nie..., tak, nie... tak. Jednak, już wkrótce, zacznie poeta mówić językiem „Ducha”. Kompleks niepewności, marionetkowa gra w margeritki przeobrazi się, ulegnie przezwyciężeniu w oktawach *Króla-Ducha*.

PRZYPISY

¹ J. Słowacki, *Król Ladawy*, przeł. L. Staff, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VIII, Wrocław 1958, s. 146.

² H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.

³ Por. rozprawy i interpretacje: J. Kleiner, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Balladyna*, Kraków 1948, BN I 51; H. Limanowski, „*Balladyna*” jako zwierciadło mistyczne świata, „Sfinks” 1914; W. Kubacki, „*Balladyna*” jako baśń polityczna (jako wstęp do wydania z 1955 r.); K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2; W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli zabawa w *Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4; M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

⁴ H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 86. Badacz wysuwa jednak w zakończeniu wiele własnych sądów o dramacie (por. s. 82-83).

⁵ Myślenie o świecie utworu w kategoriach pesymizmu - optymizmu (z wyrażną opcją na rzecz pierwszego) jest zasługą arcypopularnych prac J. Kleinera.

⁶ Ballada „jest” więc tragedią - zdaje się suponować tytuł i podtytuł. Lecz też: to ballada, ale zarazem (aż) tragedia lub: to wreszcie ballada czy tragedia?

⁷ Gr. *philein* - lubić, kochać. Czy imię to ma tylko sentymentalny rodowód?

⁸ Chodzi więc o wizję dramatu W. Weintrauba i polemikę M. Janion.

⁹ Por. ludowo-ironiczną stylizację fragmentów opowieści biblijnej w scenie I aktu III: *A ja wam powiadam* - mówi Starzec - *Że staruszka podczciwa, sam nasz Adam | Mógłby ją wziąć za żonę, lepiej mu przypadła | Niż Ewa...*

¹⁰ Por. interpretację tego motywu w pracy W. Próchnickiego, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 97.

¹¹ Por. P. Ricoeur, *Grzech pierworodny - studium znaczenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Podług nadziei*, Warszawa 1991: *Przenosząc na dalekiego przodka początek zła, mił ujawnia sytuację każdego człowieka; to już było; nie ja daję początek złu, ja je kontynuuję; jestem uwikłany w zło; zło ma przeszłość (...)*. W dramatach Słowackiego bohaterowie najpierw odkrywają zło, inicjują je jakimś gestem lub czynem: grzeszną miłością (Szczęsny i siostra), samobójstwem (Kordian), zabójstwem (Balladyna).

¹² Cytaty z wydania: J. Słowacki, *Balladyna*, posłowie M. Bizan, Warszawa 1982 (wszystkie podkreślenia moje - J. Ł.).

¹³ A. Kowalczykowska, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 199-200: *Czy zawsze Zamek kojarzy się ze zbrodnią, wywołuje ów nastrój strachu i niesamowitości? Wydaje się, że tak, chociaż różna może być to groza.*

¹⁴ Pojęcie zaczerpnięte z artykułu J. Winiarskiego: „*Dziadów*” część... *koniecznie pierwsza*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, red. H. Krąkowska, Białystok 1993, s. 93. Autor próbuje pokazać, choć niezbyt przekonująco, *wzajemne interferencje* między wyrazami *guślarz* i *Gustaw ...w Dziadach*.

¹⁵ Jest to też ironiczna trawestacja baśniowego motywu połowy królestwa, które otrzymuje „królewicz”.

¹⁶ W. Weintraub, *Balladyna czyli zabawa w Szekspira*, w: *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 209.

¹⁷ Niektóre szczegóły dramatu (dzieciobójstwo, samobójstwo planowane przez Balladynę, dobór leksyki, np. „zarzynanie”) odbiegają od baśniowych wzorców.

¹⁸ J. Skuczyński, „*Balladyna*”, czyli „*z chtopa król*”, „*Ruch Literacki*” 1987, z. 2.

¹⁹ Dzieje tego plebejsko-arkadyjskiego motywu przedstawia J. Tazbir, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 97-117. O jego proveniencji, por. także: J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych tacińskich wizji eschatologicznych*, t. I, Wrocław 1995, s. 114-119.

²⁰ H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris 1973, cyt. za: S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 217.

²¹ Zwraca uwagę nadnaturalność czynu i postaci, ich siła z jednej strony (Kirkor) i psychologicznie niewiarygodna uległość (Popiel) z drugiej. To nie pojedynek herosów prehistorycznych, ale monumentalne, *deus ex machina*, zwycięstwo Kirkora.

²² M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 454.

²³ Oczywiście (prócz wystawnych zbroi i husarskich skrzydeł) to kolejny anachronizm: przyłbice noszono w XV i XVI w. Na pewno zaś nie w legendowej, a już schryścianizowanej, Polsce Słowackiego.

²⁴ *Pieśń o Rolandzie*, w: *Literatura francuskiego średniowiecza*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992, s. 68. Rękopis oksfordzki utworu wydał w 1837 r. F. Michel we Francji.

²⁵ A. Malczewski, *Maria*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995, s. 146. Malczewski rozwija nawet motyw jeźdźca bez głowy, budzącego postrach wśród Tatarów: *koń Hana | Ucieka między hordy z trupem swego pana; | Strach przejął barbarzyńców...*

²⁶ J. Słowacki, *Król-Duch*, rapsod I, w: *Dzieła wszystkie*, t. VII, s. 162. Por. W. Szłurc, *Millenaryzm Juliusza Słowackiego*, w: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność - Uniwersalność - Recepcja*, red. H. M. Małgowska i A. Kotliński, Olsztyn 1992, s. 75: [o okresie genezyjskim] *Zasadniczy temat myśli poety obraca się więc w kręgu straszliwych symbolicznych i rzeczywistych jednocześnie przedstawień „ściętej głowy”, koloforoi (niosących w dłoni łeb - latarnię), obciętych rąk, czerwieni przenikających przez trumny, hekatombę ciała*. Jak widać, w „pobarokowej” imaginacji Malczewskiego tkwiły już załączki podobnej estetyki.

²⁷ Por.: *Dziś stolarz kolebkę knuje, | Jutro na trumnę hebluje*, J. Baka, *Rozmyślanie o śmierci czyli Popielec*, w: *Poezje*, oprac. i wstępem opatrzyli A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 149. tenże motyw w zakończeniu *Marii Malczewskiego*.

²⁸ J. Słowacki, *Horsztyński*, w: *Dziela wybrane. Dramaty*, Warszawa 1983, s. 343.

²⁹ Cyt. za: M. Włodarski, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, Kraków 1993, s. 61.

³⁰ Por. F. Babinger, *Z dziejów imperium Osmanów. Suttan Mahmed Zdobywca i jego czasy*, przeł. T. Zabłudowski Warszawa 1977, s. 209-215: historyk pisze o diabolicznym okrucieństwie wołoskich władców i zachodnioeuropejskiej „literaturze” na ten temat. O Saturnie pożerającym dzieci i jego znaczeniu dla „mystycznej” wyobraźni Słowackiego - por. piękny artykuł R. Przybylskiego, *Śmierć Saturna*, „Twórczość” 1985, nr 9.

³¹ Wiele szczegółów w pracy J. P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość* przeł. M. Perek, Kraków 1994.

³² F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. i komentarzem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1988, s. 89.

³³ *Tamże*, s. 78. Czyżby więc też: *Balladyna* z rabelaisowskim uśmiechem?

³⁴ *Pieśń o Rolandzie*, dz. cyt., s. 68.

³⁵ Historyczne realia w tej scenie silnie podkreślają M. Bizan i P. Hertz.

³⁶ Scena ta u Malczewskiego ma inną tonację nastrojową: elegijno-melanchoiczną.

³⁷ B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 95 (wiele konstatacji badacza o kosmosie Mickiewiczowskich ballad dałoby się odnieść do „hiperballady” Słowackiego).

³⁸ Przychodzi mi na myśl Chrystus Grünewalda z ołtarza w Isenheim, lecz u Słowackiego byłoby to ciało skurczone, wątle, bez ran.

³⁹ Por. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 46 oraz 233-244.

⁴⁰ J. Słowacki, *Król-Duch*, dz. cyt.

⁴¹ *Tamże*, s. 172.

⁴² *Księga psalmów*, tłumaczył z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paris 1981, s. 311.

⁴³ J. Słowacki, *Beniowski*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996, pieśń III, s. 81: *...tylko zadumane | Na szarem polu Maćkowe grusze | Jak wróżki pod swój liść chowają dusze*. Jak widać, to późniejsze ujęcie obrazu nie ma nic wspólnego z makabryczną gruszą z *Balladyny*.

⁴⁴ Por. A. Kowalczykova, *dz. cyt.*, s. 299: 1. *Groteska jest światem obcym*; 2. *Groteska jest kształtowaniem obcości*; 3. *Kształty groteski są efektem gry z absurdem*; 4. *Kształt groteski jest próbą oddania demonicznej istoty świata*. (Wyznaczniki groteski za: W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960).

⁴⁵ Por. M. Cieśla-Korytowska, „*Beatryx Cenci*” – czerwona tragedia, „Ruch Literacki” 1978, z. 1.

⁴⁶ Por. a. IV, sc. III: Skierka: *Ja matkę bociana siwą. | Lecę nakarmić, nie słyszy | Na prawe ucho i ślepa; | Wczora od chłopskiego cepa | Uratowałem niebogę...* Niewątpliwie alegoryczny obraz Matki-Wdowy.

⁴⁷ Por. obraz zakrwawionej Orliki w „nocnej szacie”. S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 1994. U Goszczyńskiego zaś wiele jest zapewne efektów szekspirowskich; znów więc mielibyśmy wielopiętrową konstrukcję nawarstwień obrazowych.

⁴⁸ Szczególnie dużo tej infernalnej atmosfery w eksklamacjach Pustelnika. Wspomina on nawet o *sodomskiej wieży, potężnym mieście, potężnym człowieku* (a. III, sc. IV).

⁴⁹ E. Morin, *Antropologia śmierci*, przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993, s. 118.

⁵⁰ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 200. Por. też pracę: M. Prejsa, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989.

⁵¹ Por. także książkę o Słowackim M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej*, Wrocław 1981.

⁵² O umownej prehistoryczności świata *Balladyny* (także w aspekcie teorii Schległów) pisze J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990.

⁵³ Nawet demoniczny Fon Kostryn, nawet postaci świata fantastycznego wspominają aluzyjnie o Biblii, Bogu. Natomiast fundamentalną rolę spełnia w dramacie: a) symbolika Księgi Genetis; b) symbolika ewangeliczna – niewolne obie są (eufemizując...) od ironicznych transformacji.

⁵⁴ Ta typologia – nie ujęta przeze mnie aksjomatycznie przecież – nie jest tak ważna jak sposoby, w jakie te stylizacje łączą się i nakładają na siebie.

⁵⁵ M. Lüthi, *Style gatunkowe*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 287. Do tej pracy odwołuję się za artykułem K. Jakowskiej, *Pierwiastki baśniowe w międzywojennej powieści rodzinnej*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 46.

⁵⁶ Baśń a metafora, por. T. Dobrzyńska, *Metafora czy baśń? O interpretacji semantycznej utworów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1.

⁵⁷ L. Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York 1963, referują za pracą J. Ostaszewskiej, *Współczesna refleksja o teatrze w teatrze*, „Ruch Literacki” 1990, z. 2-3, s. 179.

⁵⁸ Zapożyczam się tu od tekstu S. Makowskiego, który także określa ją jako *kapryśną baśń historyczną*, „Balladyna” Juliusza Słowackiego, Warszawa 1987, s. 36.

⁵⁹ Historiozoficzne wątki rozwija szeroko interpretacja M. Ingłota, por. *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Balladyna*, opr. M. Ingłot, Wrocław 1976, BN I 51.

⁶⁰ Podobny obraz poety, przypominający wyobrażenia Homera, w III cz. *Dziadów*.

⁶¹ A przecież inaugurujący lekturę listem dedykacyjnym czytelnik nie wie jeszcze, kim jest Skierka...

⁶² Wiele sądów zawdzięczam pracy W. Szturca, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, tu rozdziały o Chaucerze i Ariście.

⁶³ Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 184 (o Schlegelowskiej „permanentnej parabazie”): „*Permanentna parabaza*” miała także i tę funkcję, że czyniła z samego autora *swoiste dzieło sztuki* [...]. *Na nowy portret artysty składa się i praca w porywach natchnienia i dyskredytacja natchnienia, odstąpienie wielu poziomów wrażliwości i ich kwestionowanie, traktowanie aktu pisarskiego jako kreacji boskiej i obniżanie rangi pisarstwa jako procesu wyłącznie artystycznego* (podkr. moje - J. Ł.) tę podwójność widzę u Słowackiego w tym okresie, ale nie ma jej w okresie „mystycznym”.

⁶⁴ Por. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. XV, s. 484, tzw. „*Notatki z Dziennika z lat 1847-1849*”. *Jedność liczba potężna, ale niebezpieczna - Ile razy szatanowi uda się stanąć w tej liczbie. Jedność, to z Bogiem silnie walczy - Liczba dwóch - jest liczbą rozdziału, a żadnej równowagi nawet na chwilę nie przypuszcza* (...) (podkr. moje - J. Ł.).

⁶⁵ Zwróciła mi na to uwagę prof. H. Krukowska. Motyw „rozbitego dzba-na” uwypukła Jarosław Maciejewski w pracy: *Balladyna czyli „świat przez pryzma przepuszczony”*, w: *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.

⁶⁶ Por. rozdział przywoływanej pracy S. Makowskiego, *Wszechogarniająca ironia*, dz. cyt., s. 37-42.

⁶⁷ Por. np. wizję natury u F. W. Schellinga, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Kraków 1990. Zbyt jednak łatwo, to cecha dzieł Słowackiego, odkryć w nich elementy schellingiańskie, roussoizm, youngizm. Tu dzieło poety odsłania swą - multikomplementarność.

⁶⁸ Wyrażam tu więc pogląd o wiele bliższy stanowisku M. Janion z *Obro-ny Balladyny* niż sądom W. Weintrauba.

⁶⁹ M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 138. [Goplana] *Postać to niezmiernie istotna w poetyckim świecie Słowackiego, uosobienie Poezji romantycznej i jej kapryśnej siły kreacyjnej*.

⁷⁰ Wyraża się w ten sposób jakby autonomia tego świata wolnego od metafizycznych ingerencji, niezależnego aż do „szaleństwa”. Niektóre symbole nabierają potem diabolicznych konotacji, choćby ów niedźwiedź z uczy, lecz tu są tylko elementami ironiczno-groteskowego świata. (Zwrócił na to uwagę Olaf Kryśowski swą pracą *Trzy portrety szatana w lirykach genezyjskich Juliusza Słowackiego*).

⁷¹ Por. *Nocy Younga z angielskiego i francuskiego przetłumaczone*, Lublin 1785, s. 88: *Nie, głoś ten który człowiek w gruncie swej duszy do siebie mówiący słyszy, nie jest omamieniem. Natura nie położyła na tonie naszym bożyszczą fałszu, i sąd, który człowiek w przeciągu życia jego: zasiada w nim jego miejsce. Bóg najwyższy potwierdzi te wyroki, które ten Bóg na tonie naszym żyjący wydaje*. Por. też Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 388-394.

⁷² Dzieło Kleiśta znane było także i dlatego, iż poniosło spektakularną klęskę na scenie weimarskiej w inscenizacji Goethego, ale też z powodu mrocznej legendy Kleiśta - samobójcy, który popełnił samobójstwo wraz ze swą ukochaną.

⁷³ Por. G. van der Leeuw - *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989.

⁷⁴ Pozwólmy sobie na interpretacyjne *faux-pas* bodaj w przypisie: ze znanych mi dzieł (rozwijam ten wątek w innej pracy) zakończenie *Balladyny* „bliźniaczo” przypomina zakończenie *Justyny czyli nieszczęść cnoty* D. A. F. de Sade! Oba utwory oparte są nadto na motywie dwóch siostr; w 1834 r. odbyła się jedyna publiczna dysputa o de Sade w Paryżu (por. m.in. J. Łojek, *Wiek markiza de Sade*, Lublin 1973, s. 345 i dalej (tu m.in. o znajomości dzieł przez L. a m a r t i n e ' a, N e r v a l a, M é r r i m é, F l a u b e r t a...)). Dodajmy: imię Alina - prócz sentymentalnej tradycji - eksploatuje też de Sade w swej największej powieści pt. *Aline et Valcour ou le roman philosophique, écrit en Bastille un an avant la Revolution de France*, 1793-95.

⁷⁵ W pewnym sensie piorunem słowa kończy się *Beniowski*, gdzie w zakończeniu pojawiają się wyrażenia: *A w ustach słowo, co jak piorun błyska...*, czy *Obmyłem twój laur w stów ognistych deszczu...* [o Mickiewiczu], dz. cyt., s. 151-152.

⁷⁶ J. Słowacki, *Dziela wybrane*, dz. cyt., s. 340. *A w Balladynie: Są jednak zbrodniarze | Wyżsi nad wyrok, święci jak ottarze, | Niedosięgnięci...*

⁷⁷ Czyżby więc, demoniczna królowa, dotrzymała jednak słów przysięgi – ...*być sprawiedliwą...?* I tak – i nie.⁷⁸ Por. a. IV, sc. I. [relacja ludu]: *Niech żyje ludu mściciel! Kirkor król niech żyje!* (Lecz Kirkor, jak ironizuje Słowacki, przez ślub z chłopką stał się nie hrabią, lecz grabią).

⁷⁹ Szkic niniejszy wiele zawdzięcza książce M. Csato, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960, znakomicie uwypuklającej wieloznaczność *Balladyny*.

⁸⁰ Por. szczególnie: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 133-161.

⁸¹ J. Słowacki, *Dziela wybrane*, dz. cyt., s. 368.

Jarostaw Ławski

TEATR ŚMIERCI W *BALLADYNIE*. GŁOSY DO ROZWAŻAŃ
O WYOBRAŻNI POETYCKIEJ JULIUSZA SŁOWACKIEGO
THE THEATRE OF DEATH IN *BALLADYNA* BY JULIUSZ
SŁOWACKI. VOICES IN THE DISCUSSION ON THE POETIC
IMAGINATION OF JULIUSZ SŁOWACKI

Summary

The essay is an attempt to answer some questions on the symbolic and multilayer images of death created by Słowacki in *Balladyna*. Different parts of the discussion deal with the following issues: 1. The intertextual relationship in the scenes depicting the 'theatre of death' (*The Bible*, Ariosto, Rabelais, baroque poetry, Byron); 2. The ways of euphemizing and 'aesthetizing' crime; 3. The intertextual relationship between the dedication letter, the five acts of the tragedy and the Epilogue; 4. Hierarchizing the structure of the world presented. The author puts forward a thesis that *Balladyna* is a drama of the critical period, in which for the first time some prospects appear for a mystical explanation of the world, history and existence.