

# Włodzimierz Szturc

---

## Konstrukcja izotopowa "Balladyny"

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 34, 57-72

---

1999

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Włodzimierz Szturc*

## KONSTRUKCJA IZOTOPOWA *BALLADYNY*

### I. NAWIĄZANIA LITERACKIE

Problemy kompozycji dramatu Słowackiego są na ogół znane i dobrze opracowane, nie ma więc potrzeby ich tu przywoływać, ani z badaczami prowadzić polemiki. Wystarczy więc może, że przypis wskaże drogę wnikliwшему czytelnikowi<sup>1</sup>.

Niezależnie od przywołanej bibliografii – chciałbym jednak na nowo przyjrzeć się *Balladynie* z perspektywy uwag samego poety o tym dziele, z którego, jak wiadomo, w pewnym okresie życia był bardzo dumny. Zwróćmy najpierw uwagę na używane przez poetę terminy z dziedziny genologii:

Od ostatniego mego listu, w przeciągu miesiąca upłynionego, napisałem nową sztukę teatralną – niby tragedią, pod tytułem *Balladina*. Z wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgowica urodziła, ta tragedia jest najlepszą – zwłaszcza że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna Ziemia, bo idealny. Zobaczysz kiedyś, Mamo kochana, co to za dziwna kraina – i czasy. Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca... Nie mogę tu dać ci, kochana Mamo, wyobrażenia rodzaju dramatyczności w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którąś znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira<sup>2</sup>.

List ten, podobnie jak i dramat, pisał dwudziestopięcioletni poeta, który czekał jeszcze 4 lata na wydanie dramatu (1839 r.). Tekst powstał na przedmieściu Genewy, w cudownej panoramie wysokich Alp i wśród niezwykle przyjaznej atmosfery pensjonatu Madame Pattey i jej córki – Eglantyny. Korespondencja z tego okresu często odwołuje się do radości – zarówno krzemienieckiej, jak i genewskiej, oraz w sposób satyryczny przywołuje pewnego profesora z „kutasami u butów”, a więc Lelewela. Ten historyk, starający się naonczas o profesurę w Brukseli, był dobrze znany Słowackiemu i pani Salomei Bécu, stąd atmosfera żartu, figlowania i do-

wcipu na temat historii. Słowacki był wtedy w centrum zainteresowania: uczył tańców niezgrabnych gości pensjonatu, dziękował matce za „światową edukację” w tym względzie, fascynował figurami tanecznymi mazura, grał na fortepianie, rozprawiał o życiu i historii z przewijającymi się przez pensjonat Pattey gośćmi: nudnymi Anglikami, trudną w charakterze hrabiną austriacką, z Rosjanami, do których miał stosunek życzliwy, a to przez współczucie okazywane pewnemu karłowi, poruszonemu wiadomością o śmierci jego ojca.

W Genewie odbywały się płatne wykłady na temat historii Polski, na które pani Eglantyna uczęszczała z pilnością właściwą osobie zakochanej w młodszym od niej poecie. Ale wiadomości przynieszone przez nią z owych kursów wzbudzały tylko śmiech Słowackiego. Nieścistości, przekłamania, brak wiedzy wywoływały w nim kompromitujący płatnych bakalarzy humor. Można zapytać – czy z tego wszystkiego, z tego chaosu wielu głosów – nie narodziła się *Balladyna*? Czy te codzienne ceremonie stołu, często ciągnące się do 23 godziny, nie spowodowały diabolicznej inwersji poetyckiej w „uczcie” na zamku *Balladyny*? Przecież sama Mlle Eglantyna dopisała swego czasu na marginesie pięknego listu poety do matki: „*Si Mr. Jules Vous dit qu'il est bon, ne le croyez pas, Madame, car il est diabolique au superlatif*”<sup>3</sup>. A był to ten właśnie list, w którym Słowacki pisał o ukończeniu *Balladyny*<sup>4</sup>. Dyskusyjne jest tłumaczenie „*diabolique au superlatif*” jako „wcielony szatan” (*le satan incarné*). Lepiej tłumaczyć idiomem: „diaboliczny do szpiku kości”. Diaboliczny – bo z doniesień Słowackiego i Eglantyny wynikało, że bez przerwy prowadzili dość męczący spór, kłótnie małych dzieci, których oczywiście w 1843 roku, kiedy Eglantyna „najechała” Paryż, miał już dość. Wyczerpanie „dziecinady” tłumaczy się też ucieczkami Słowackiego w samotność.

*Balladyna* została jednak napisana w 1834 roku, opatrzona właściwymi kontekstami (*Król Lear* i *Ryszard II* Szekspira), schowana na półce i uratowana w przeciwieństwie do pierwszej wersji *Mazepy*, którą poeta wrzucił do pieca. Ponieważ interesy z księgarzami szły źle, sytuacja *Kordiana*, wydanego bezimiennie i przez ignorantów emigracyjnych przypisanego Mickiewiczowi, była niejasna, przeto lepiej było zachować tekst dla przyszłości niż to „ukochane dziecko” wysyłać na tortury urzędów, wydawcy i drukarzy.

Co do kontekstu, w jakim Słowacki *na świeżo* pokazuje swe dzieło, który jest – moim zdaniem – dalece ważniejszy od listu dedykacyjnego wysłanego Zygmunto-  
wi Krasieńskiemu – należy przywołać, poza dwiema tragediami (tzn. tragedią i kroniką historyczną) Szekspira, Dantego. „Szekspir i Dante są moimi kochankami” – pisał Słowacki w cytowanym liście<sup>5</sup>. I to już od dwóch lat.

Im więcej się w obydwóch wczytuję, tym więcej widzę piękności. Mamo moja, jaki ja byłbym szczęśliwy, gdybym mógł z tymi dwoma umarłymi usiąść pod jaką lipą – albo dębem, przed moją

własną chatą – w mej rodzinnej ziemi – i marzyć – i pisać marzenia – i gwarzyć z Tobą, kochana Mamo – i opowiadać Ci z zapalem plany moje poetyczne, tak jak niegdyś bywało. Tu jestem tak samotny, że nikt nie słucha moich marzeń<sup>6</sup>.

Przedziwne jest to, że Słowacki miał te same marzenia względem Dantego i Szekspira, co Stendhal względem Cervantesa (którego czytał w wieku lat siedmiu pod lipą) i Szekspira (którego przeczytał w wieku lat piętnastu, korzystając z niechętnie w rodzinie widzianej biblioteki wuja)<sup>7</sup>.

*Apolog*, czyli list dedykacyjny *Balladyny*, wysłany Kasińskiemu, formułuje inną analogię: *Ariosto* przeciwko *Tassowi*. Istnieje, rzecz jasna „Ariostyczny uśmiech” i zabawa szekspirowska, ale gdzieś zniknął Dante, *Ryszard II* i *Król Lear*. To tak, jakby Słowacki chciał sprostać słynnej wówczas już muzie „Bezimiennego” i nadać swojemu dziełu takie referencje, które pozwalały mierzyć Krasieńskiego – poetę ruin i obłoków czarnych Tassa z postawą Ariosta... dodajmy – przecież bardziej ciemną i gorzką niż postawa Tassa.

Ufając głęboko w prawdę listów do matki jako jedynej prawdziwej narracji w autobiografii Słowackiego (sam poeta wielokrotnie to podkreśla, więc w wieku sceptycyzmu należy mu się zaufanie...), chciałbym przejrzeć się tym kontekstem, które łączą *Króla Leara* (przywołanego już w *Kordianie*, w scenie z Dover), *Ryszarda II*, o którym Słowacki pisał do matki najpiękniejsze słowa interpretacji oraz *Boską Komedię* Dantego, z którą poeta nie rozstawał się w swej pracy przez dwa lata, ale o której odczytaniu wiemy najmniej. Ze świadectw biograficznych wiadomo, że raz w czasie zabawy Słowacki „pożerał lalkę” – szpetną o dużej głowie – udając Ugolina<sup>8</sup>, że znał trawestację tego fragmentu dokonaną przez Mickiewicza i że sam próbował tłumaczyć Dantego. Słowa: „Przeze mnie droga w miasto utrapienia” wywoływały w nim łzy. Czasem – pisząc do matki – sam traktował się jako bramę, która najbliższą mu istotę wiedzie w miasto utrapienia.

Wydaje się ważne, by poszerzyć nieco kierunek badawczy<sup>9</sup> o te elementy, które stanowią bądź reminiscencję, bądź aluzję lub cytat, bądź wreszcie przywołanie intertekstowe nawiązujące nie tylko do Szekspira, ale i do innych czytanych poetów. Jest to o tyle ważne, że postawi w nowym świetle konstrukcję postaci z *Balladyny*, zatem ten element kompozycji dramatu, który jest szczególnie istotny dla akcji. To, że Wdowa jest jak *Król Lear*, że *Balladyna* jest jak *Lady Makbet*, że *Filon* jest z sielanki *Karpińskiego* – to wszystko mniej więcej jest oczywiste. Spróbujemy zatem przyporządkować echa literackie tekstom wypowiedzianym przez postaci dramatu, w porządku kolejności kwestii i ripost<sup>10</sup>.

## Balladyna

## Inne dzieła literackie

1. „Żyłem w purpurze, dziś noszę łańchmany; Muszę przeklinać. Miałem dzieciak troje [...] Dziecinki moje w kołyskach zarżnięto”. (35–47)  
[PUSTELNIK]
2. „Ty jesteś z owych, którzy walą trony”. (67)  
[PUSTELNIK]
3. „Zaczerwienione krwią widziałem stawy  
Król żywi karpie ciałem niewolników”. (70–75)  
[KIRKOR]
4. „O! Złote słońce! drzewa ukochane!” (173–185)  
[FILON]
5. „Głupcze! [...] Światowi jako słońca blask jesienny  
Bezużyteczny” (213–220)  
[PUSTELNIK]
6. „Nudzi mię ten stary, [...]” (237)  
[FILON]
7. „Kiedyś w jesienny poranek  
Upadły na dno rzeczułki:  
Rzeczułka rzuciła wianek,  
Wianek czarny jak hebany  
Na złote włosy Goplany”. (303–307)  
[GOPLANA]
1. Dante, *Boska Komedia*, część Ugolino<sup>11</sup>
2. A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III Prolog – Słowa Ducha<sup>12</sup>
3. Dante, *Boska Komedia*, część dotycząca przejścia przez wodę w huraganowym wietrze i w ulewie<sup>13</sup>
4. Reminiscencje z wcześniejszych tekstów Słowackiego, m.in. z *Kordiana* (scena z alei) i z listów do matki. Zwłaszcza temat fiołka i „kwiatu jesieni” jest tu istotny.
5. Być może przywołanie porywczego charakteru Euzebiusza Słowackiego, o czym wspomina Słowacki w listach (– sugestia zwrotu Filona do Pustelnika: „ojcze”) (221)
6. To samo mówi Kordian o słudze Grzegorzu.
7. Wygląda to na parodię monologu Zosi z *Dziadów* cz. II: „Niegdyś w wiosny poranek...”. Temat wianka i potrzeby seksualnego spełnienia pojawia się w podobnej formie metrycznej w tekście Mickiewicza i w monologu Goplany.

- |   |  |
|---|--|
| 8. „Chcesz? Lecę na trzęsawice.<br>Dojrzę – dogonię – pochwycę –<br>Błądnego moczar ognika”. (343–347)<br>[SKIERKA] | 8. Jak w małej Improwizacji: <sup>14</sup><br>[...] oczy błyskawice, [...] dostrzegę [...] schwycę.  |
| 9. „Co piąty listek – nie kocha” [...],<br>(wróżenie z margaretki)  | 9. Fragment listu do matki o wróżeniu z kwiatków z panną Elizą <sup>15</sup> .<br>Aluzyjne przywołanie <i>Horsztyńskiego</i> .   |
| 10. Rozmowa GRABCA i GOPLANY na temat zbierania malin i poziomek (478–485)  | 10. Sugeruje zarówno balladę Chodźki o malinach, jak i balladę <i>Świtez</i> Mickiewicza, choć sceneria i sposób prowadzenia dialogu przywołuje <i>Świteziankę</i> . W nawiązaniu intertekstualnym – sens tych odwołań, podobnie jak do <i>Laury i Filona</i> Karpińskiego bywa zacierany. |

Zatrzymuję się na końcu 2 sceny I aktu *Balladyny*. Do końca aktu V takie odwołania mnożą się i ulegają przekształcaniu. Najwięcej jest ich do *Makbeta*, *Snu nocy letniej* i do *Ryszarda II* Szekspira. Zanim jednak zajmę się tymi nawiązaniem pragnę zwrócić uwagę na konstrukcję języka postaci dramatycznych, zwłaszcza *Balladyny* i *Aliny*, jako na swoisty klucz zasady „odwracania” znaczeń.

## II. TE ZŁE „CZUŁE SŁÓWKA”

Jedną z najbardziej trafnych, jak sądzę, opinii na temat twórczości Słowackiego, wyraził Zygmunt Krasiński pisząc, że u autora *Balladyny* istnieje jakaś wyjątkowa jak na polską literaturę „siła odśrodkowa”. Pojęcie to, właściwie nie komentowane w naszej humanistyce<sup>16</sup>, ustala dla twórczości Słowackiego pewną szczególną perspektywę nowości i nowatorstwa w zakresie związku obrazowania poetyckiego i języka: dyskusja z tradycją literacką, znaczące jej odrzucenie lub ironiczne ujęcie w toku dyskursu literackiego, zaczyna się zawsze od przywołania właściwego słowu kontekstu kulturowego, by zaraz ten kontekst zakwestionować, wziąć w ironiczny nawias lub zburzyć. Na przykład odwołania do wzorca literatury heroicznej, do takich gatunków jak „tragedia”, „poemat”, „kronika historyczna”, ulegają deprecjacji właśnie poprzez ironiczne stosowanie tych form gatunkowych.

Spróbujmy to nieco bliżej wyjaśnić. W liście do Krasińskiego, dołączonym jako *apolog* do *Balladyny*, Słowacki pisze, że dramat ten, będący „tragedią w V

aktach”, jest częścią poematu w rodzaju Ariosta, że jest rodzajem „kroniki dramatycznej”. Forma ta miała być zarazem „sprawdzeniem się snu dzieciństwa”, echem tragedii Sofoklesa („sklepieniom – pisze Słowacki – każe powtarzać dawne Sofoklesowskie *niestety!*”)<sup>17</sup>, wreszcie dziełem poetyckiego natchnienia. Z drugiej strony, jeśli spojrzeć na całość dramatu w świetle *Epilogu*, w którym dziejopis Wawel przepytywany jest z treści sztuki przez Publiczność, od razu zauważymy, że odegrana sztuka ulokowana została w konwencji teatru w teatrze o charakterze bliskim komediom baśniowym Ludwiga Tiecka, jak np. *Kotu w butach* czy *Światu na opak*. Tragedia w V aktach czy komedia baśniowa?

*Apolog* do *Balladyny* jest pewnego rodzaju kluczem kodów interpretacyjnych układających strukturę dramatu. *Tekst* dramatu przekształca się w *pretekst* służący zabawie formalnymi wyróżnikami tragedii i w ten sposób to, co formalnie zarysowane jako układ strukturalny tragedii zamienia się w kod komiczny, błazeński i wreszcie ironiczny. Przeniesienie akcentu z tragedii bohaterskiej na ujawnioną w *Epilogu* zasadę teatru w teatrze sprawia, że teatr staje się w *Balladynie* światem gry z fatalizmem przeznaczeń. Pamiętamy właśnie z *Apologu*, że Słowacki chce, aby Kirkor „padł ofiarą swoich czystych zamiarów”, aby Goplana „zakochała się w rumianym chłopie”, aby Grabiec „miłował kuchnią Kirkora”, a sentymentalny Filon „umyślnie szukał miłosnych męczarni”. Pamiętamy także to, że Słowacki chciał, „aby tysiące anachronizmów przeraziło śpiących w grobach historyków i kronikarzy”<sup>18</sup> i dbał o to, by zasadą kompozycji świata przedstawionego było ariostyczne splątanie rzeczywistości. W tym sposobie wprowadzenia trybów lektury mieści się nie tylko propozycja kodu tragicznego (jak podkreśla Maria Janion czytając *Balladynę* jako tragedię świadomości) i propozycja kodu ironicznego (jak chciał Wiktor Weintraub pisząc wręcz o „zabawie w Szekspira”), ale coś więcej jeszcze: owa tendencja odśrodkowa (konstrukcja jest zarazem destrukcją), pewna struktura, którą nazywać będziemy *iteracyjną*: tzn. poprzez język postaci (i poprzez obrazowanie poetyckie przez ten język tworzone) ulega deprecjacji kod tragiczny, jaki jest w istocie formalną podstawą gatunku nazwanego precyzyjnie w formie podtytułowej *Balladyny*. Język stwarzający możliwość pojawienia się kodu tragicznego sam doprowadza do zakwestionowania realizacji takiej możliwości<sup>19</sup>.

Jest oczywiste, że to, co i jak mówią Alina i Balladyna, zależy od charakteru i sposobu myślenia postaci. Ale zarówno charakter jak i sposób myślenia (u Arystotelesa w definicji tragedii odpowiadają tym pojęciom *ethos* i *dianoia*) są w dramacie Słowackiego zdeterminowane fatalnymi siłami tkwiącymi w naturze. Z *Balladyną* aż trzy razy w dramacie związane jest złe drzewo, osika, którego czerwone liście są metonimicznym określeniem plamy na czole bohaterki. „Listek na osieci”, drzewo, które ciągle się trzęsie i drżące serce *Balladyny* łączą się w dramacie w układ atrybucji lęku i trwogi, ale także rozpadu, szaleństwa i porażenia<sup>20</sup>.

Osika (łac. *Populus tremula*) wprowadza więc wielostopniowy układ: *tremula* – *tremens* – *tremendum*, a dodatkowo wiąże się z wampiryczną cechą charakteru Balladyny. Interpretacja symboliczna tego układu wprowadza wypowiedzi bohaterki w zakres obrazów i pojęć związanych z czerwienią, krwią, różą, pożarem, ogniem i piorunem. Jej zakres jest sygnowany przez archetypowe znaczenie osiki jako przeklętego drzewa, które, według słowiańskiej apokryfiki nie udzieliło schronienia Dzieciątku Jezus i jego matce. Kainową karą tego drzewa jest wieczny strach (wyrażający się w drzeniu liści) oraz szczególna magia wiązana z jego pniem: osikowym kołem przebijali Słowianie serca wampirów, zgodnie z homologią rytualną, że podobne unicestwia się lub leczy podobnym.

Drzewem Aliny jest wierzba, ale użyta przez Słowackiego w szczególnym kontekście: jako odpowiednik trzciny Midasa, znanej z mitologii greckiej trzciny, która wyśpiewała tajemnice władcy, i jako symbol współczującej natury i to nie tylko w wydaniu sentymentalnym, lecz także mitograficznym: nie znajdującym u osiki gościny Matce Boskiej i Dzieciątku schronienia udzieliła wierzba. Antynomia osiki i wierzby (lub brzozy) jest w dramacie Słowackiego ważna, wprowadza bowiem ostrą opozycję pomiędzy światem rozpadu, pomieszania, zbrodni i wewnętrznego chaosu a światem jedności, odrodzenia, dobrego uczynku i (w wersji sentymentalnej) ufności i naiwności.

Szczególne znaczenie w zakresie obrazowych determinat charakteru postaci ma w *Balladynie* symbolika jaskółki. Jest ona złożona, choć Wdowa, w rozmowie z Kirkorem, wprowadza mylną interpretację o charakterze jednoznacznym, właściwą zresztą mentalności ludu. Wdowa dokonuje oczywiście *auspicium*, czyli wróżenia z zachowania ptaków, ale jest to przecież *auspicium* naiwne:

WDOWA

Patrz Panie! Oto jaskółeczka sina  
Zamiast wylecieć, kryje się pod słomą,  
I cicho siedzi... Gdyby zaś Alina  
Wracała z gaju, tobyś to, mój panie,  
Usłyszał w belkach szum i świergotanie,  
Jedna za drugą pyrr... pyrr... lecą z gniazdek  
Do tej dziewczynki, i nad nią się kręcą,  
Niby chmureczka małych, czarnych gwiazdek,  
Nad białą gwiazdką...

KIRKOR

Dłaczgóż się nęcą  
Ptaszki do młodszej córki?...

WDOWA

Któż to zgadnie?<sup>21</sup>



Jaskółka jest zarazem ptakiem wiosny i śmierci. W mitologiach indoeuropejskich jej pojawienie się koło domu było znakiem burzy i ognia, choć wiemy, z potocznej mitologii domowej, że jest to ptak, który buduje gniazda tam, gdzie domostwo jest spokojne i solidne. W mitologiach Skandynawów i Bałtów jaskółka znana była jako Rogana, czarownica na miotle, której pojawienie się zapowiadało śmierć. Człowiek, któremu wyleciała naprzeciw, miał moc metamorfozy za życia, zaś po śmierci mógł zmienić się w upiora. Dlatego Skandynawowie czcili odlot jaskółek na południe. W mitologiach Bałtów przylot jaskółki z Północy oznaczał powrót śmierci i do tego na wiosnę, ponieważ wierzono, że ten ptak wraca z Krainy Umarłych. Na północy czczono odlot, na południu opłakiwano przylot. Zachowanie jaskółki wobec Aliny nie jest więc jedynie znakiem naiwnego związku „jaskółeczki” z młodszą dziewczyną, lecz także zapowiedzią nieszczęścia, nagłej śmierci. Już Plutarch w *Quaestiones conviviales* (VIII,7,1) radził wypędzić z okolic domów te ptaki jako nosiciele złych przepowiedni. Reliktem takiego myślenia byłoby może to w wyobraźni Słowian, że jaskółka latająca nisko jest zapowiedzią burzy czy katastrofy (także jako *czarna mniszka*, czego dowody znajdujemy np. w języku francuskim).

Serce wydarte z jaskółki służyło Słowianom do magii miłosnej i ochronnej, między innymi przed upiorami. Jeśli wspomnimy analogiczne związki serca wampira z osiką, to okazuje się, że pewna postać symbolu jaskółki rzeczywiście wpisuje się w symbolikę *tremendi*. Nie mam zamiaru jedynie w takim obszarze ujmować symboliki tego ptaka, choć sądzę, że istotniejsza niż jednoznaczność jest tu jakaś wewnętrzna sprzeczność symbolu, która otwiera nowe przestrzenie dla jego analizy. Jaskółka, wylatując naprzeciw osobie, zwiastuje burzę i śmierć, zaś chroniąc się przed osobą, wskazuje na to, że jest ona już ze swej natury porażona złem, śmiercią i że jest związana ze światem demonów. Wdowa nie może (bo nie wie lub nie chce) zinterpretować tego latentnego charakteru symbolicznego zachowania się jaskółki.

Losy Balladyny, nazywanej przez Wdowę również Bładyną i losy Aliny są w poważnym sensie zdeterminowane przez *fatum* tkwiące w naturze i w jej symbolicznych formach. Jeżeli postać Balladyny wpisana jest w nie wprost, na zasadzie odpowiedności myśli i zachowań, to postać Aliny ustosunkowana jest do złych mocy na zasadzie antysymetrii. Sądzę, że widać to właśnie w sposobie wypowiedzania się każdej z dziewczyn.

Dwa monologu wprowadzające psychologiczną sytuację Balladyny i Aliny mają charakter paralelny do tego stopnia, że można mówić o zaniku tendencji do budowy napięcia dramatycznego, ponieważ są one względem siebie komplementarne.

## ALINA

Ach pełno malin – a jakie różowe!  
 A na nich perły rosy kryształowe;  
 Usta Kirkora takie koralowe  
 Jak te maliny... Fijołeczki świeże  
 Wzdychacie próżno, bo ja nie mam czasu  
 Zrywać fijołków – a siostrzyczka zbierze  
 Dzban pełny malin i powróci z lasu  
 I weźmie męża, a ja z fijołkami  
 Zostanę panną...<sup>22</sup>

## BALLADYNA

Jak mało malin! A jakie czerwone  
 By krew. – Jak mało – w którą pójde stronę?  
 Nie wiem... a niebo jakie zapalone  
 Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?  
 Noc wolę ciemną niż taki poranek...  
 Gdzie moja siostra? ... musiała na prawo  
 Pójść i napelnić malinami dzbanek;  
 A ja śród jagód chodzę obłąkana  
 Jakaś rozpaczą, i łzy gubię w rosie.<sup>23</sup>

To dwa różne światy: w jednym jest pełno malin, w drugim jest ich mało. W jednym pojawia się unaiwniony obraz przyrody (fijołeczki) związany dodatkowo z symboliką erotyczną (różowy kolor, usta koralowe jak maliny). W drugim – natura poddana jest kategorii rozpaczy, związana jest z symboliką krwi, obłądki i melancholii.

Te dwa światy kształtują konsekwentnie dwa różne języki, w jakich rozmawiać będą siostry w chwili spotkania. Zwykle odmawiamy Alinie dynamizmu i skłonni jesteśmy lokować dramatyzm sceny zabójstwa po stronie Balladyny. Zwróćmy jednak uwagę, że wypowiedź Aliny jest dramatyczna podwójnie: po pierwsze poprzez cały szereg zdrobnień i spieszczeń lekstykalnych, które prowokują „pomieszczenie” Balladyny, po drugie dlatego, że same zdrobnienia i spieszczenia są próbą oswojenia śmierci. Zabieg ten stosował Słowacki dość często, np. w *Poema Piasta Dantyszka o piekle*, gdzie po stronie frenetycznej i makabrycznej śmierci lokują się zdrobnienia typu „trupek, trupeczek, główka, trumienka” charakterystyczne dla sarmackiego baroku, np. dla poezji ks. Józefa Baki, co wykazał w swej znakomitej pracy Aleksander Nawarecki.

Retoryka zdrobnienia polega nie tylko na wyrażeniu emocjonalnej oceny zjawiska lub samego mówiącego, lecz posiada także funkcję ekspresywną jako *intensivum*. I to właśnie *intensivum* może być rozumiane jako próba oswojenia własnej rozpaczy i lęku przed śmiercią. Tymczasem to właśnie zdrobnienie jest źródłem wzrastającego napięcia Balladyny, którego apogeum nastąpi wtedy, kiedy Alina, przywołując pseudonim siostry używany przez Wdowę w postaci zdrobnienia

„Bładynko!” , będzie chciała uzyskać przewagę nad – już wówczas – rywalką: „cóż ty robiłaś?”

W wypowiedziach Balladyny nie znajdziemy zdrobnień, lecz przeciwnie – *augmentativa*, zgrubienia na planie obrazowania za pomocą przywołania określonych związków frazeologicznych. Temu zgrubieniu służy także szczególny rodzaj tzw. instrumentacji głoskowej, oparty na nadużyciu samogłosek lokujących się w dolnym paśmie emisyjnym: *a – a – o – e* oraz przywołanie spółgłosek szczelinowych.

Spróbujmy teraz porównać te dwa rodzaje wypowiedzi:

Spieszczenia po stronie Aliny:

Siostrzyczko moja! Siostrzyczko kochana!  
Cóż siostrzyczko?  
To źle, różyczko [...] siostrzyczko moja, powiedz, gdzieżeś była?

Zgurbienia po stronie Balladyny:

Mam dzban mniej jedną malinę.  
Wyłażą z twojego dzbanka maliny jak węże  
aby mnie kąsać żądlami wymówek [...] siostra się zaprzęże jak wół do pługa, będzie tłoczyć olej z kolących siemion i brzydkich makówek.

Dalej po stronie Aliny:

Kalinko moja,  
gdybyś pocałowała usteczka Aliny,  
Spróbuj Bładynko!

Po stronie Balladyny:

Och!  
Gdybym cię, siostrzo, zabiła?  
Daj mi maliny!  
Prosić?

I ostatnia sekwencja. Po stronie Aliny częstochowskie rymy typu:

dzbanek  
kochanek  
wianek  
ranek

Po stronie Balladyny – jedynie wykrzykniki:

Bo!  
Ty!  
Ah! Ty!

Jeżeli nawet wypowiedzi Aliny oraz sposób, w jaki retoryka *deminutivum* oddziałuje na myśl i wypowiedzi Balladyny, prowokują wzrastające napięcie i „pomieszanie” bohaterki, to oddziaływanie to następuje ze względu na treść skrywaną, jaką jest lęk przed śmiercią. Mamy tu więc przykład takiej akcji i reakcji, która przebiega poprzez stany wewnętrzne bohaterów, nie tylko przez sytuację dramatyczną.

Oczywiście, możemy interpretować spotkanie sióstr na polanie w lesie na różne sposoby i to w związku z dramaturgiczną funkcją Aliny. Modele, które możemy wskazać, są następujące:

- a) spotkanie „wampa” i „pensjonarski”;
- b) spotkanie dumnej rywalki z prowokującą ją czułymi słówkami Aliną;
- c) spotkanie złej, przygotowanej do zbrodni siostry z jej przyszłą niewinną ofiarą.

Nawet te trzy modele (wamp – pensjonarka, polska Lady Makbet – żeński odpowiednik Banca, żeńskie odpowiedniki Kaina i Abła) nie wyczerpują bogactwa możliwości interpretacyjnych. Mieszczą się one w tragicznej wersji zdarzeń, natomiast nie dają się interpretować jako tragiczne, ponieważ uniemożliwia to sprzeczna retoryka wypowiedzi: charakter i myślenie postaci nie mogą być weryfikowane na zasadzie odniesienia do prawdy (a nawet do prawdopodobieństwa) świata przedstawionego. Jeśli kod tragedii wymaga odpowiedności *ethos, logos, dianoia* i świata przedstawionego w teatrze (Arystotelesowe *opseos kosmos*), to w *Balladynie* ten właśnie kod jest podważony ironicznymi anachronizmami: monolog Aliny jest związany z wiosną, monolog Balladyny – z jesienią. Deprecjacja kodu tragicznego wiąże się więc z użyciem środków właściwych dla parodii.

Spróbujmy zebrać sensy przywołanych tu elementów dramatu:

1. Zarówno świat natury jak i cechy psychologii postaci determinują język bohaterki, język najwyraźniej dwoisty, związany w przypadku Balladyny z dramatem władzy, w przypadku Aliny – dramatem miłości;

2. Podstawy świata przedstawionego wyraźnie wskazują na możliwość zaistnienia tragedii, osadzonej wyraźnie w kluczu Arystotelesa.

3. Ingerencja kodu deprecjacji (zapowiedziana w *Apologu* i teatralnie objawiona w *Epilogu*) uniemożliwia zbudowanie sytuacji tragicznej.

4. Pod wpływem tej niemożności (niemożliwości) język postaci staje się alegoryczną prezentacją odrębnych dla postaci determinant językowych.

5. Struktury iteratywne<sup>24</sup> (tragedia staje się swoim własnym zaprzeczeniem) prowadzą do rozpadu dramatu na planie zdarzeń dramatycznych, choć konsekwentnie utrzymana jest forma tragedii. To właśnie jest owa siła odśrodkowa, która uniemożliwia odnalezienie heroicznego tradycji dla tego rodzaju dramatu, a w każdym razie takiej, która wiązałaby się z dramaturgią klasyczną. Może więc szukać tej tradycji u Szekspira?

### III. PO RYSZARDZIE II

Tu jestem tak samotny, że nikt nie słucha moich marzeń. Jak dobrze Szekspir maluje ten stan w *Ryszardzie II*. Rycerz skazany na wygnanie ubolewa nad swoim losem i mówi: «Język mój będzie mi odtąd niepotrzebnym, tak właśnie jak rozstrojona lira albo harfa, lub też jak sztuczny instrument, odemknięty i podany temu, co nie zna żadnych prawideł i harmonii. Uwięziłeś język w ustach moich... Znadto już jestem stary, abym jak dziecię wziął znów mamkę – znadto jestem podeszły wiekiem na piastuna – wyrokiem twoim skazałeś mię na bezwymowną i niemą śmierć». Te słowa zawsze czytam z głębokim smutkiem, choć wyznaję, że szczęśliwszy jestem niż rycerz Szekspira, bo nie potrzebuję mamki dla nauczania mię po francusku – i mogę się rozmówić z ludźmi – ale to jednak zawsze smutno<sup>24</sup>.

Tłumaczenie Słowackiego jest dość swobodną parafrazą monologu Norfolka w tragedii Szekspira. Król Ryszard II, wyganiając księcia Norfolk, używa retoryki związanej z wielokrotnym powtórzeniem słowa: „nigdy!”. Na to Norfolk odpowiada:

Twardy to wyrok, królu miłościwy,  
I niespodziany z twoich ust królewskich.  
Jam na nagrodę lepszą niżli takie  
Straszne odcięcie, którym mię wyrzucasz  
Na świat powszechny, zasłużył u ciebie.  
Teraz zapomnieć muszę mej rodzinnej  
Angielskiej mowy, której się uczyłem  
Przez lat czterdzieści<sup>25</sup>. Na cóż mi się teraz  
Zda język więcej niżli gęśl lub arfa  
Bez strun lub w skrzynce czarowny instrument,  
Albo wyjęty, lub oddany w rękę,  
Która nie umie zgodzić jego tonów?  
Tyś mi uwięził język w ust mych głębi  
Za tą podwójną warg i zębów krata,  
A mdłą, nieczułą, jałową ciemnotę  
Stawił jak stróża, aby mię pilnował.  
Jam już za stary, by się łąsić mamce,  
Znadtom w lata zaszedł, by być uczniem.  
Śmierć więc bezmowną twój wyrok zamyka,

Bo dźwięk rodzinny wydziera z języka.  
 KRÓL RYSZARD II  
 Skarga ci teraz nie przystoi wcale.  
 Wyrok już zapadł. Za późne tve żale.<sup>27</sup>

Dlaczego właśnie Norfolk tak bardzo zainspirował myśl poety? Odpowiedź jest prosta: Norfolk skazany został bowiem na banicję, na istnienie poza własnym językiem. Tyran, który tak okrutnie z nim postąpił – wkrótce upadnie. Zaczną się nowe dzieje: panowanie Henryka IV i Henryka V. Obie postacie są bohaterami kronik Szekspira – stąd w *Apologu* do *Balladyny* myśl o cyklu dramatów.

Ale na tym nie koniec. W kronikach Szekspira, inspirowanych przez apokryfy, hagiografie i legendy – zachowana jest pewna konsekwencja: bohaterowie cierpią z braku ojczyzny lub dlatego, że są z niej wygnani. Apogeum tego dramatu egzystencji stanowi oczywiście *Król Lear* – najbardziej ważny i najbardziej miłowany przez Słowackiego dramat Szekspira. Czy pomiędzy Norfolkkiem, Kordelią a Słowackim nie ma jakiegoś podobieństwa?

Zauważmy, że Norfolk i Kordelia wygnani są z powodu zbyt *krótkiego wyznania prawdy*, pozbawionego czcnych oczekowań i rozbudowanej retoryki. Kordelia w *Królu Learze* obiecuje Ojcu: kochać, czcić go, ale do pewnych granic, gdyż winna jest mężowi wiarę i lojalność<sup>28</sup>. Przypomnijmy, jak „długo” odpowiada Balladyna, niejako zaprzeczając jasnej deklaracji Aliny („kochać i być wierną”)<sup>29</sup>:

BALLADYNA  
 O panie! Jeśli w zamku są czeluście,  
 A z czeluści ogień bucha, a ty każesz  
 Wskoczyć – to wskoczę. [...]

Byłabym poczwara  
 Niegodną twojej ręki, ale piekła,  
 Żebym się matki kochanej wyrzekła.  
 Prócz matki, siostry, wszystko ci poświęcę<sup>30</sup>.

Kordelii odpowiadałaby więc Alina, ale połowiczność miłości, o której mówi Balladyna, także tę bohaterkę nakazuje wiązać nie z Reganą, ale z Kordelią.

Pojawia się tu po raz kolejny spiętrzenie sensów, bo przecież Balladyna ma cechy zarówno dobrej i prawej córki, jak Kordelia, ale również zachowuje się w swoich deklaracjach jak Regana lub Goneryla. Co do Aliny – w jej przypadku połowiczność miłości Kordelii wyznającej miłość ojcu i mężowi, nie pozwala na całkowite utożsamienie sensów wyznania miłości bohaterek Słowackiego i Szekspira. Plama na czole Balladyny – to znamię Kainowe, transfigurowane już przez Byrona w jego *Kainie*, przez Mickiewicza (plama na czole Konrada) – poprzez archetyp funkcjonalny prób starcia plamy odnosi się do Lady Makbet (splamione ręce). Jeśli

wdowa dzieli los Króla Leara, wygnana na burzę z zamku, to przecież nigdy nie rezygnuje z miłości do Balladyny, nie przeklina jej jak Król Lear swoje niegodziwe córki. Grabiec – drzewo wierzy, z którego uczyniono piszczalę – berło, jako król dzwinkowy odpowiada figurze osoby widzącej więcej (np. napis w czasie uczytu Baltazara u Słowackiego transformowany w widmo Aliny). Sytuacja wygnania wiernego rycerza i skazania go na milczenie jest przeniesieniem tej sytuacji z *Ryszarda II* na stosunek Balladyny do wdowy. Podobnych przeniesień o funkcji mitologizującej literaturę jest wiele, z tym, może najważniejszym: jezioro Genewskie z samotnią Słowackiego, do której się schronił na dwa tygodnie – jezioro Gopło z chatką Pustelnika. Ulubione genewskie fiołki (lub „fiałki” jak pisał Słowacki) i wspomnienie malin i żniw w kraju dzieciństwa, znane z korespondencji poety. Mnogość kontekstów biograficznych i literackich (tekstowych) sprawia, że kompozycja tego dramatu ma cechy tzw. *konstrukcji izotopowej*: akcja ma sens ze względu na mnogie punkty widzenia, na różne sposoby działania każdego bohatera z osobna<sup>31</sup>.

Wyjaśnijmy ją na prostym schemacie, by później rozpoznać w skomplikowanej *Balladynie*. „Prosty schemat” związany jest z rozpisaniem na izotopy konstrukcji *Króla Leara* Szekspira.

W *Królu Learze* istnieje intryga, która uzupełnia i integruje całość akcji. Z punktu widzenia przebiegu fabuły tragedii – pełni ona funkcję sekundarną wobec podziału państwa przez władcę i tego podziału konsekwencje. Plan sekundarny – to intryga Edmonda przeciw Edgarowi i Gloucesterowi.

W przebiegu akcji i intrygi rolę krzyżującą plany i nadzieje Glouceстера pełnią fałszowane przez bastarda listy. „Akcje” krzyżują się więc następująco:

- 1) na planie pierwszym: Lear dzieli królestwo – czyni z Kordelii banitę, sam staje się banitą;
- 2) na planie drugim: Kent pragnie ratować Leara, Kordelię i Glouceстера (Kent działa w przebraniu);
- 3) intryga sekundarna bastarda (Edmonda) prowadzi do tragicznego splotu wydarzeń, czyli do śmierci bohaterów drugiego planu.

W ten sposób intryga staje się tematem sztuki, zaś akcja jest przedstawieniem przebiegu tego tematu. Interpretacja tragedii może więc brać za punkt wyjścia albo działanie Leara, ale działanie Kenta, albo intrygę Edmonda.

Podobne rozpisanie układu fabularnego *Balladyny* jest o wiele bardziej skomplikowane, bowiem nie dwa punkty wyjścia akcji, jak u Szekspira (Król Lear – córki, Gloucester – Edmond), ale aż siedem należy traktować jako izotopy, czyli jako możliwe przyczyny akcji, jako „sprawcze motory” dramaturgii utworu. Wymieńmy je uznając za prawdę fakt, że każda postać dramatu może być sprawcą tragedii:

- 1) Pustelnik – Kirkor – rada Pustelnika, co do wyboru żony z ludu – Kirkor u Wdowy – akceptacja planu zbierania malin – próba odzyskania korony – śmierć

Kirkora. (*Fatum* ciężące nad historią zostaje pobudzone do działania przez Kirkora).

2) Pustelnik, jako król Popiel III, schował koronę Lecha – bezkrólewie – korona na głowie Króla Dzwonkowego – konflikt Balladyny i Fon Kostryna – śmierć Fon Kostryna (*Fatum* pobudzone przez Pustelnika).

3) Goplana w rywalizacji z Balladyną o miłość Grabca wysyła Skierkę, by zbudować intrygę (zapominając powiedzieć o tym, którą z dziewczyn Kirkor ma wybrać – czyli Alinę). Powóz utknął w dziurze na moście – Kirkor u Wdowy – Goplana jako sprawczyni fatalnych wydarzeń ucieka na Północ. (*Fatum* ściągnięte przez Goplanę).

4) Skierka, nie dość rozsądnie i pochopnie, wykonuje emocjonalny rozkaz Goplany, stając się przyczyną pomieszenia jej planów. (Błąd w sztuce czarów, popełniony przez Skierkę, pobudza *fatum* drzemiące w naturze i historii).

5) Wdowa, dość jednoznacznie oceniając związki natury (jaskółka, drzewa) z Balladyną i proponując „konkurs” na zbieranie malin – prowokuje *fatum* uspione w mylnych wyroczniach i w zaślepieniu, którego źródłem jest miłość macierzyńska.

6) Alina – prowokując Balladynę – wywołuje serię nieszczęść i morderstw oraz sprawia, że raz przelana krew pociąga tragiczne konsekwencje: krew woła krew.

7) Balladyna – chce zdradzić Grabca dla złota Kirkora. Miłość przegrywa z koroną.

Można więc powiedzieć, że większość postaci dramatu ma udział w prowokacji losu, w prowokacji sił uspionych w naturze, które raz wezwane objawiają się w świecie historii jako demony zła. Kompozycja układów międzyludzkich w *Balladynie* przypomina zasadę łączenia elementów akcji w *Beniowskim*, bowiem i wątek i osnowa, na podobieństwo tkanej materii, dają się wzajemnie wiązać, choć rozsypnięcie tego „węzła gordyjskiego” nie jest wcale łatwe. *Balladyna* jest więc pomostem między tragediami Szekspira, zwłaszcza *Ryszardem II* i *Królem Learem*, a *Weselem* Wyspiańskiego.

## Przypisy

<sup>1</sup> Z prac krytycznych należy wymienić następujące opracowania tematu: E. Sawrymowicz, (wstęp do): J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1972; J. Maciejewski, „*Balladyna*” czyli „*Świat przez pryzmat przepuszczony*” w: *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967; W. Weintraub, „*Balladyna*” czyli *zabawa w Szekspira*, „*Pamiętnik Literacki*” 1970, z. 4; J. Bourrilly, *La Part de Shakespeare dans „Balladyna”* w: *Mélanges de littérature comparée et de la philologie offerts à Mieczysław Brahmer*, Warszawa 1967.

<sup>2</sup> Juliusz Słowacki, *Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 13, Wrocław 1959, s. 220.



<sup>3</sup> „Jeśli Pan Juliusz zapewnia Panią o swej dobroci, proszę mu nie wierzyć, bo to jest wcielony szatan”. J. Słowacki, *Dziela, loc. cit.*, s. 579.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 219.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 220.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 220.

<sup>7</sup> Zob. Catherine Mariette, *Stendhal jako czytelnik Cervantesa i Szekspira* [tłum. moje – W.S.], „Przegląd Humanistyczny” 1998, z. 4.

<sup>8</sup> Opis tej zabawy (w lutym 1835 r.) na przyjęciu u p. Wodzińskiej jest reminiscencją podobnych przebieganek i inscenizacji, w których Słowacki jako dziecko uczestniczył: np. inscenizacji żywego obrazu pt. „Ucieczka do Egiptu”... Zob. J. Słowacki, *Dziela*, t. 13, s. 225. Ta skłonność do groteskowej deformacji życia była jakby przypisana życiu poety.

<sup>9</sup> *Balladyna z ariostycznym uśmiechem*, w: Edward Csátó, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.

<sup>10</sup> Numery w nawiasach oznaczają numery wersów w wydaniu *Balladyny* wedle: J. Słowacki, *Dziela, op. cit.*, t. 7. Dla uniknięcia rozległości cytatów, zakończę na przywołaniu dziesięciu „centonów”.

<sup>11</sup> Por. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze K. Morawski, Wrocław 1977, s. 150–156.

<sup>12</sup> A. Mickiewicz, *Dziela* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 3, Warszawa 1955, s. 133.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 37–39.

<sup>14</sup> A. Mickiewicz, *Dziela, op. cit.*, s. 154

<sup>15</sup> J. Słowacki, *Dziela, op. cit.*, t. 13, s. 133–135.

<sup>16</sup> Zupełnie niedawno problem ten pojawił się w referacie G. Królikiewicz poświęconym symbolowi w twórczości Słowackiego i zatytułowanym *O symboliczności i elegijności w twórczości Słowackiego* (Kraków, 29 XI–1 XII 1999). Według autorki *odśrodkowość* wiąże się z kategorią romancyzmu symbolu, jako *odsłonięcie, wyjście, transcendencja* znaku.

<sup>17</sup> J. Słowacki, *Dziela, op. cit.*, t. 7, s. 8.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>19</sup> Zob. A. Übersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, Paris 1974,

<sup>20</sup> Taką interpretację proponował już Władysław Magnuszewski w pracy *Nowy aspekt ludowości „Balladyny”* w: *W świecie literatury romantycznej*, praca zbiorowa pod red. W. Magnuszewskiego, Zielona Góra 1991, s. 107–108.

<sup>21</sup> J. Słowacki, *Dziela*, t. 7, s. 73.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 57.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 58.

<sup>24</sup> A. Übersfeld, *op. cit.*, s. 558.

<sup>25</sup> J. Słowacki, *Dziela, op. cit.*, t. 13, s. 220.

<sup>26</sup> W rzeczywistości Norfolk miał wtedy trzydzieści trzy lata. „Postarzenie się” bohatera ma wiele sensów w tendencji do akcentowania starości przez Słowackiego w odniesieniu do siebie samego.

<sup>27</sup> W. Szekspir, *Kroniki*, w: *Dziela dramatyczne, Tragedia Ryszarda II*, przeł. S. Koźmian, oprac. S. Helsztyński, Róża Jabłkowska, Anna Staniewska, Warszawa 1973, t. 3, s. 116, 117.

<sup>28</sup> Zob. W. Szekspir, *Tragedie, op. cit.*, t. 2, s. 167.

<sup>29</sup> J. Słowacki, *Dziela, op. cit.*, t. 7, s. 44.

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 45; 46.

<sup>31</sup> Zob. A. Greimas, *Du sens*, Paris 1970, s. 20, 188.