

# Urszula Makowska

---

## "Balladyna" w obrazach

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (146), 218-238

---

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

---

 Urszula Makowska
 

---

## **Balladyna w obrazach**

---

**R**oland Barthes w *Teorii tekstu* dopuszczał „lekturę dzieł minionych epok w sposób skrajnie nowoczesny, tak iż w pełni uprawnione staje się czytanie na przykład *Edypa* Sofoklesa przez pryzmat *Edypa* Freuda bądź lektura Flauberta wychodząca od Prousta”<sup>1</sup>. Ścisłe rzecz biorąc, inna lektura niż przez pryzmat tego, co napisano potem, jest niemożliwa. Nowa swoboda czytelnicza polega więc na świadomym „wychodzeniu” od tekstu późniejszego. Mieke Bal skorzystała nie tylko z propozycji odbioru achronologicznego, ale skomplikowała ten eksperyment, poszerzając zakres mediów – docierała do sensu Biblii, czytając ją przez dzieła Rembrandta. O tym etapie swoich badań, poprzedzającym formułę (bo przecież nie wynalazek) *pre-posterioryzmu*, powiedziała:

Zainteresowało mnie, jak język sztuk wizualnych przedstawia dzieło literackie. Dostrzegłam, jak te dwa sposoby wypowiedzi łączą się ze sobą i nawzajem uzupełniają. Zaczęłam oglądać obrazy, rysunki i grafiki

---

**Urszula Makowska**  
 – dr, Instytut Sztuki PAN, Warszawa;  
 pracuje w zespole autorsko-redakcyjnym Słownika Artystów Polskich; zajmuje się sztuką polską XIX i początków XX w. oraz jej pograniczami; opublikowała artykuły: *Zakopiański Berg-hof*, „Konteksty” 2013 nr 1, oraz *Malowany „Anhelli”* i „*Quodlibet*” Antoniego Malczewskiego w tomach zbiorowych w 2012. Kontakt: u.makowska@wp.pl

---

1 R. Barthes *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 204.

i studiować ich język. Wydało mi się, że obrazy nie opowiadają historii, ale są myśleniem, w pewnym sensie myślą, wylaniają koncepcje i idee.<sup>2</sup>

Czy lektura *Balladyny* Słowackiego przez obrazy inspirowane dramatem może okazać się równie produktywna? Czy tekst, wielokrotnie interpretowany już wcześniej<sup>3</sup>, może o sobie powiedzieć coś jeszcze, jeśli czytać go przez szczeliny zapisu wizualizującego treść?

Pierwsze znane rysunki do dramatu noszą datę krakowskiej premiery (1868); do roku 1939 temat ten podjęło blisko czterdziestu artystów<sup>4</sup>. Większość prac ukazywała konkretny epizod, zainscenizowany w ten sposób, by można go było łatwo zidentyfikować. Najczęściej przedstawiano Kirkora u Wdowy i siostry w lesie – przed lub po zabójstwie, kilkakrotnie – przebudzenie Goplany, a już zupełnie rzadko ucztę na zamku Kirkora, *Balladynę* zabitą piorunem czy Chochlika i Skierkę.

Tego rodzaju obrazy lub rysunki wiernie ukazujące akcję i relacje między bohaterami dramatu można by traktować jako ilustracje, jeśli termin rozumieć względnie szeroko, zgodnie z koncepcją Mieczysława Porębskiego, który ilustracją (w odróżnieniu od figuracji) nazywa każdy obraz poprzedzony tekstem<sup>5</sup>. Podobnie nieostro określa zakres pojęcia Waldemar

2 M. Bal [udzielająca wywiadu], W. Bogusławska, O. Jach, E. Łączyńska *Jestem feministką totalną. Dla mnie to rzecz naturalna*, „Obieg” 22.11.2006, aktualizacja 20.03.2009, [www.obieg.pl/rozmo-wy/5716](http://www.obieg.pl/rozmo-wy/5716) [15.07.2013]; por. teźże *Reading „Rembrandt”*, Cambridge University Press, Cambridge 1991. Historycy sztuki na ogół unikają tego typu badań i transponują intertekstualność na związki międzyobrazowe, np. S. Czekalski *Intertekstualność i malarstwo. Problemy nadań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2006, s. 23.

3 H. Markiewicz *Metamorfozy „Balladyny”*, w: tegoż *Literatura i historia*, Universitas, Kraków 1994 (przegląd stanowisk badawczych).

4 W kolejności alfabetycznej: Kazimierz Alchimowicz, Michał Elwiro Andriolli, Ludwik Buszard, Józef Chełmoński, Stanisław Dębicki, Larissa Krystyna Domańska, Tadeusz Gadomski, Wojciech Gerson, Maksymilian Gieryski, Edward Grajner, Wlastimil Hofman, Władysław Jarczycki, Michał Korpala, Miłosz Kotarbiński, Wilhelm Kotarbiński, Franciszek Krudowski, Henryk Kuna, Stanisław Roman Lewandowski, Tomasz Lisiewicz, Jacek Malczewski, Julian Maszyński, Klementyna Mien, Hanna Miłkowska, Kazimierz Mirecki, Karol Młodnicki, Władysław Motty, Władysław Pawliszak, Henryk Piątkowski, Leon Piccard, Tytus Pilecki, Witold Piwnicki, Stanisław Rostworowski, Adam Setkowicz, Julia Stabrowska, Piotr Stachiewicz, Maurycy Sztencel, Czesław Tański, Józef Unierzycki, Leon Wyczółkowski.

5 M. Porębski *Ilustracja/Figuracja*, w: *Ilustracja/Figuracja. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1978, s. 7. Wprowadzie pisząc o ilustracji „włamanej w manuskrypt czy drukarską kolumnę”, Porębski zawęża pojęcie tekstu do zapisu słownego, ale wcześniej wyjaśnia, że „przez tekst rozumieć tu będziemy nie koniecznie tekst mówiony, pisany czy drukowany, ale pewną zawartą w takim tekstowym komunikacie strukturę znaczeniową”, utworzoną na kolejnych poziomach przez motywy, tematy i cykle.

Okoń, uwzględniając wszystkie przedstawienia – i dołączone do drukowanego tekstu, i obrazy sztalugowe – które powstały z inspiracji konkretnym utworem literackim, a także takie, których „ilustracyjność jest czymś pośrednim – nie możemy wskazać dokładnie utworu, z którego malarz czerpał podczas kształtowania swego dzieła”<sup>6</sup>. Decydujące znaczenie ma tu więc ilustracyjność. Pojęcie to, jako własność dzieła sztuki, zyskało zdecydowanie ujemne zabarwienie (co jeszcze silniej wyczuwalne jest w przymiotniku „ilustracyjny”). Ilustracyjność oznacza podporządkowanie obrazu tekstowi, utratę autonomii, niezależnie czy chodzi o malowidło na płótnie, czy o rycinę w książce. Nie wszystkie jednak dzieła poprzedzone lub inspirowane tekstem muszą ulegać tej regule. Janina Wiercińska, która ogranicza kategorię ilustracji tylko do obrazków (z wyłączeniem winiet i ozdobników) w manuskrypcie, książce czy prasie i która akcentuje ich niesamodzielność, jednocześnie określa dość swobodnie zadanie ilustracji jako „objaśnienie, uzupełnienie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu”<sup>7</sup>. Podobnie rozumiano ilustrację na przełomie XIX i XX wieku. Jej rolą było objaśnianie i ozdoba wydrukowanego obok tekstu, ale rycinom zamieszczanym w wydaniach literatury pięknej stawiano wyższe wymagania – powinny „wcielać kreację” autora utworu i „podnosić przyjemność, jakiej się przy czytaniu doznaje”, a nawet „podwyższać piękność samej poezji”<sup>8</sup>. W tym czasie odosobnione stanowisko zajął Konstanty Górski, który w swojej definicji ilustracji poszerza kryteria techniczne, ale zawęża jej możliwości:

Ilustracją nazywamy zaś każde dzieło, bez względu na rozmiar, kredką lub olejną technikę, dzieło, które plastycznie oddaje to, ale tylko to, co litera danego tekstu, świeckiego lub uświęconego w sobie już mieści. Ilustrator między wierszami nie czyta.<sup>9</sup>

- 
- 6 W. Okoń „Ilustracja”, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, ZNiO, Wrocław 1991, s. 360. Autor nie wspomina jednak o rzeźbie, która również mogła mieć temat literacki, jak np. inspirowane tekstami Słowackiego dzieła Alfreda Dauna, Stanisława R. Lewandowskiego czy Julii Stabrowskiej.
- 7 J. Wiercińska *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986, s. 37. I. Puchalska dyskutując z propozycjami Wiercińskiej, traktuje ilustrację jako wskazówkę interpretacyjną (*O pożytkach ilustracji literackiej („Maria” Antoniego Malczewskiego)*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Universitas, Kraków 2007).
- 8 Hasło „Ilustracja” w: *S. Orgelbranda encyklopedia powszechna*, t. 7, Warszawa 1900; w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 29-30, Warszawa 1902.
- 9 K. Górski *Polska sztuka współczesna 1887-1894*, Kraków 1907, s. 10.

Konkretyzacja pojęcia ilustracji (ilustracyjności) dokonywałaby się zatem w procesie odbioru dzieła plastycznego, w trakcie ustalania, czy jego autor pozostaje bezwzględnie wierny tekstowi, z którego zaczerpnął temat bądź motyw. Górski zakładał zapewne istnienie jakiejś jednej obowiązującej wykładni utworu literackiego i odnoszącego się doń obrazu. Ale jego słowa można rozumieć też jako propozycję odbioru indywidualnego, każdorazowo nowej percepcji i interpretacji oraz wciąż od nowa precyzowanego pojęcia wierności i określania zawartości tekstu. Cytowana już Mieke Bal rozumie ilustracyjność jako cechę w ogóle nienależącą do obrazu, lecz narzuconą mu przez badacza. Obrazy stają się ilustracjami, kiedy nie budzą zainteresowania same przez się, lecz okazują się wyłącznie naukowymi argumentami i toną „w precedensach, źródłach i dokumentach, tłamszone przez patronów, których intencje zajmują miejsce intencji artysty”<sup>10</sup>. Te same dzieła sztuki, poddane (subiektywnej) interpretacji aktywizującej ich semantyczny potencjał, mogą być czytane jako teksty, struktury samodzielne wobec swoich literackich pretekstów i prowadzące z nimi dialog<sup>11</sup>.

Obrazy, które – z racji ich odmienności od pozostałych inspirowanych *Baladyną* – wybrałam do lektury, okazują, w świetle przytoczonych definicji, swój chwalebny status wobec kategorii ilustracji i ilustracyjności. Są ilustracjami, ponieważ odnoszą się do konkretnego, poprzedzającego je czasowo tekstu literackiego i ponieważ zostaną tu poddane testowi wierności temu tekstowi. Nie są – bo ów sprawdzian uwolni je od herezji wizualnej parafrazy i wykaże, że nie poprzestają na anegdocie, ale czytają między wierszami. Temu będzie służyć ich równoczesna lektura z utworem poety. W efekcie, mimo dość tradycyjnego spojrzenia na obraz i osobę jego twórcy, będę próbować „uciec od ikonograficznego pojęcia obrazów narracyjnych, które bazują na zgodności ze źródłem literackim lub odstępstwem odeń – czyli od idei ilustracji”<sup>12</sup>.

Wybrane obrazy – oprócz wewnętrznej dziwności i, w obu przypadkach, dużego formatu (sprzecznego poniekąd z pojęciem ilustracji) – zajmują szczególne miejsce w dorobku ich autorów, którzy w dodatku pozostają ze sobą w specyficznej relacji. Dzieli ich dokładnie pokolenie, pozycja nauczyciela i ucznia oraz przynależność do zdecydowanie odmiennych formacji artystycznych. Pierwszy, Wojciech Gerson (1831-1901), reprezentował tradycyjne malarstwo patriotyczno-dydaktyczne bazujące na akademickich studiach

10 M. Bal *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, NCK, Warszawa 2012, s. 296-297.

11 M. Bal *Reading „Rembrandt”*, s. 20-21, 34-35.

12 M. Bal *Wędrujące pojęcia*, s. 297. Występując z krytyką metody ikonograficznej, badaczka zapewne nie odrzuca jej w całości, ponieważ sama posługuje się jej narzędziami, m.in. w analizach dzieł Rembrandta czy Berniniego, lecz traktuje ją jako niewystarczającą.

rysunkowych. Drugi, Leon Wyczółkowski (1852-1936), rozpoczął naukę malarstwa w pracowni Gersona, aby po latach zająć stanowisko jednego z najbardziej niezależnych artystów swoich czasów. W twórczości i Gersona, i Wyczółkowskiego obrazy inspirowane *Balladyną* były ewenementem stylistycznym, a także jedynym bezpośrednim, jawnym i poświadczonym przez tytuł nawiązaniem do utworu Słowackiego. Kompozycją przedstawiającą tytułową bohaterkę dramatu stary malarz zamknął swoją działalność, natomiast *Alina* młodszego należała do dzieł najwcześniejszych, otwierających jego karierę.

### Samotność *Balladyny*

*Balladynę*<sup>13</sup> Gerson namalował na początku roku 1900, miał wtedy prawie siedemdziesiąt lat. Obraz pokazany przez artystę na wystawie „jednobarwnej” w warszawskiej Zachęcie w maju 1900 został skwitowany w recenzjach krótkimi, konwencjonalnymi wzmiankami. Krytycy musieli być zapewne zaskoczeni zarówno tematem, jak i formułą obrazowania, odbiegającymi od dotychczasowej praktyki mistrza. Opublikowane wspomnienia o Gersonie i artykuły monograficzne również milczały o *Balladynie*, która do II wojny światowej pozostawała właściwie nieznana, ponieważ nie wystawiano jej ani nie reprodukowano.

W ostatnich latach życia Gerson zajmował się głównie malarstwem religijnym. Więc skąd *Balladyna*? Może temat zajmował go już od czasu, gdy projektował kostiumy i dekoracje do krakowskiej inscenizacji dramatu w 1894 roku, a cztery lata później do opery Władysława Żeleńskiego *Goplana*? Współpraca ze sceną zmusiła go pewnie do postawienia pytania o relacje między sztuką i literaturą, które wcześniej rozważał wyłącznie w kontekście ilustracji książkowej czy prasowej<sup>14</sup>. Przez całe życie bowiem czynnie zajmował się ilustratorstwem i setki jego rysunków reprodukowanych w różnych technikach graficznych ozdobiło czasopisma i publikacje książkowe. Ilustrator, wedle Gersona, jest po prostu „tłumaczem myśli autora [tekstu literackiego]”, który „nastraja się z konieczności” do atmosfery utworu. Punktem odniesienia jest dla niego fabuła (nie „forma poetyczna”!) przetransponowana na obraz z zachowaniem zasad decorum<sup>15</sup>.

Pozornie tak właśnie postąpił Gerson w *Balladynie*. Również pozornie konstrukcja obrazu nie różni się od konwencji XIX-wiecznych alegorii, w których

13 Olej na płótnie, 189 × 114, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

14 Wcześniejsze obrazy Gersona związane z utworami literackimi (*Zachwycenie* z czterowerszem Felicjana Faleńskiego, *Tadeusz i Zosia* z „*Pana Tadeusza*”, *Szeherazada*) stanowiły zaledwie margines malarskiej produkcji artysty.

15 W. Gerson *Gustaw Doré*, „Tygodnik Ilustrowany” 1883 nr 5, s. 66.

istoty z innej rzeczywistości, najczęściej półprzezroczyste i bezbarwne, towarzyszącą głównemu bohaterowi jako upostaciowienie nieobecnych osób lub pojęć abstrakcyjnych związanych z jego osobą. Tak jest i tutaj. Widoczne za Balladyną widma siostry i matki, pierwszej i ostatniej ofiary, to jej wizualizowane wyrzuty sumienia. Jeśli tak, to w którym momencie ją dopadają? Raczej po śmierci matki niż po jej wygnaniu, ponieważ zjawy Wdowy zbudowana jest z tej samej chmurowatej czy dymnej materii co Alina i należy do tej samej przestrzeni i tego samego świata co ona. Balladyna natomiast znajduje się w innej rzeczywistości obrazu, a więc jeszcze po stronie życia. W dramacie między wiadomością o śmierci „starej kobiety” a uderzeniem pioruna mija niedługa chwila; przez cały ten czas Balladyna siedzi na tronie „w sali królewskiej w Gnieźnie”, a nie unosi się nad polami, jak u Gersona. Obraz nie przedstawia więc żadnej sceny z dramatu, ale jest obok niego, na zewnątrz – jako osobny tekst. Trudno byłoby czytać go jako alegorię, ponieważ odpowiedź na pytanie, kto jest kim i w jakim związku pozostaje z innymi, jest od razu dana. Warto natomiast czytać go jako tekst o tekście Słowackiego. Porządek lektury wyznaczają te wszystkie właściwości płótna, które przekraczają dotychczasową praktykę artystyczną Gersona – kolorystyka, kompozycja, stosunki przestrzenne.

Obraz jest czarno-biały, niemal doskonale monochromatyczny, jedynie jasne szarości zostały nieco ocieplone odrobiną ugru. Takie czarno-białe obrazki malowano na ogół jako projekty ilustracji do konkretnych wydawnictw (zachowały się np. takie prace Wacława Pawliszaka do „warszawskiego” wydania dzieł Słowackiego), używając gwaszu i kartonów niewielkich rozmiarów. Obraz Gersona jest olejny i ma prawie dwa metry wysokości i ponad metr szerokości. Być może jednak rezygnacja z koloru, budząca skojarzenie z drukowaną ilustracją, miała uprzedzać widza, że wyobrażenie odnosi się do literatury, a nie pokazuje jakąś „życiową” prawdę (choćby z narodowej przeszłości), że autor „realnie prawdziwej formy użył do wyrażenia idealnego pomysłu”<sup>16</sup>. Redukcja kolorystyki obrazu zatrzymuje zatem jego referencyjność na poziomie związku z dramatem. Można ją traktować także jako świadomy zabieg wzmocnienia ekspresji dzieła. Gerson, zawsze zresztą wynoszący rysunek ponad kolor, napisał bowiem w notatniku: „Barwy bez (form) postaci, zarysów nie istnieją, nie mają znaczenia wraźnego [robiącego wrażenie – U.M.] – gdy przeciwnie, zarys, postać (forma) bez barwy ma znaczenie plastyczne, ma istnienie wraźne”<sup>17</sup>.

16 W. Gerson *Wystawa A. Krywulca. [...] Witold Pruszkowski, artysta-malarz krakowski*, „Gazeta Polska” 1897 nr 253.

17 *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, oprac. A. Vetulani, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1951, s. 74 (notatnik z lat 1895-1896); por. W. Gerson *Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska” 1891 t. 1, s. 95-106.

Monochromatyczność obrazu, uzmysławiająca jego sztuczność, pozwoliła wykreować jego przestrzeń również w sztuczny sposób, tak że odległy plan nabiera cech iluzji uzyskiwanej w modnych podówczas panoramach i dioramach. Odnosi się wrażenie, że został tu zastosowany jakiś trik optyczny wciągający wzrok w pogłębiającą się na naszych oczach dal. Również to, co rozgrywa się na halucynacyjnym tle, nie ludzi pozorem rzeczywistości. I dzieje się tak wcale nie dlatego, że w obrazie występują duchy. Duchy Gerson malował zresztą już wcześniej, ale robił to zupełnie inaczej. Wystarczy spojrzeć na widmo Barbary Radziwiłłówny (1886) – zbudowane z lżejszej, przezroczystszej materii, rozrzedzonej i bardziej ulotnej niż reszta bytów w jej otoczeniu. Tu natomiast, może poza dolną częścią szaty Aliny, zjawy nie rozplývają się w powietrzu; są tylko pozbawione ostrych konturów i kontrastów powierzchni, jakby mniej ostro widziane, ale jednocześnie na tyle konkretne, że widać nawet bliki na polewanym dzbanku, który trzyma Alina.

Ciężar materialny duchów Aliny i Wdowy wynika z ich roli w obrazie. W wielu interpretacjach dramatu Słowackiego ich śmierć była najważniejsza w zbrodniczym procederze Balladyny – jako zbrodnia wobec kobiet (*ex definitione* „niewinnych”) i zbrodnia przeciw własnej krwi. U Gersona postacie ofiar odcinają mordczynię od świata, dociskając sobą jakby ogromną szybę równoległą do powierzchni płótna. Balladyna znajduje się w pułapce – łokieć jej lewego ramienia wchodzi niemal w przestrzeń widza, natomiast od wnętrza obrazu ogradza ją niewidoczna ściana, rozpościerająca się tuż za drugim jej ramieniem, do której przypierają obie zjawy. Okazuje się, że ta niewytłumaczalna rozległość krajobrazu w głębi, ten uwodzący oko świetlisty trójkąt nieba nad horyzontem nie są tu wyłącznie zabiegiem formalnym czy jakąś ozdobą. Były konieczne, aby uzmysłowić uwięzienie bohaterki, aby unaocznnić wielkość obszaru, który skaziła złem i zostawiła za sobą.

Historia Balladyny zmienia się wraz z odrzuceniem jednej przestrzeni i zawładnięciem kolejną. Wiejska chata zostaje dosłownie zniszczona (podpalenie), zamek Kirkora jest zbrukany zbrodnią i opuszczony, zamek królewski na podobnej zasadzie staje się „ofiara” bohaterki, przez słowa i czyny będzie naznaczony kłamstwami i zbrodniami nowej władczyni.<sup>18</sup>

Balladyna Gersona, przyciśnięta do płótna, wypchnięta z obrazu, nie należy już – ściśle rzecz biorąc – do jego przestrzeni. Wiatr poruszający

18 A. Palicka *Miłość, przemoc, władza. Świat postaci kobiecych w dramatach Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2012, s. 49. Według J. Ławskiego zabicie Aliny, jako zbrodnia archetypiczna, likwiduje Raj, a więc przestrzeń pierwotną, bezgrzeszną (*Teatr śmierci w „Balladynie”*, w: tegoż, *Ironia i mistyka*, Wydawnictwo UWB, Białystok 2005, s. 355).



jej szaty wieje w przeciwnym kierunku niż ten unoszący widma. Rozwiana suknia bohaterki (w charakterze konwencjonalnie „historyczna”) tworzy poszarpany, rozczłonkowany zarys, upodabniając ją do ćmy czy czarnego motyla, który trzepocze skrzydłami o szkło. Jest uwięziona i miotana przez wichur-los, ten los, który, zdawało się, wzięła w swoje ręce. Jej gesty nie znamionują osoby twardej i bezwzględnej. Jedną ręką Balladyna jakby odpycha to, co nie daje jej spokoju. Ten ruch to ustalony w sztuce gest obrony – niemal tak samo broni się Prozerpina Berniniego porwana przez Plutona czy Zuzanna molestowana przez starców w obrazie Artemisii Gentileschi, by wskazać pierwsze z brzegu przykłady<sup>19</sup>. Drugą dłoń bohaterka podnosi do czoła, gdzie przepaska skrywa krwawą plamę i gdzie kłębią się myśli, które razem z tą plamą chciałyby zetrzeć. Obie ręce Balladyny chronią jej głowę – bo to, z czym nie może sobie poradzić, to pamięć, to sumienie, które sama zakwalifikowała do sfery mentalnej, nie emocjonalnej. Łudząc się, że z uczuciami sobie poradziła.

Tymczasem, gdy zostaje na scenie sama, bez świadków, okazuje słabość i strach, dopuszcza do głosu wątpliwości. Jest w tym ludzka, szczególnie, że jako jedyna spośród bohaterów została obdarzona inteligencją i umiejętnością oceny sytuacji, jako jedyna widzi siebie z zewnątrz. Jeśli abstrahować od treści jej wewnętrznych dialogów, zasługuje na zrozumienie, może nawet uznanie. Mówi rzeczy, do których ludzie wstydzą się przyznać sami przed sobą. Jest od początku dla siebie bezwzględna, co nie zmienia faktu, że jednocześnie zawsze umie znaleźć usprawiedliwienie (w które może wierzy, a może nie). Po to, by być bezwzględna dla innych, musi narzucić sobie pewność, której jej brakuje, musi postanowić: „Będę odważną z ludźmi”.

W Balladynie Gersona zło nie jest cechą dominującą, ponieważ widzi ją miotającą się i cierpiącą, w defensywie, a nie w ataku. Gestami obu rąk i pochyleniem głowy stara się chronić swoje ciało, zamknąć się, w sobie szukać ratunku. Już nie próbuje znaleźć „okiem przerażeniem” bratniej duszy (III, 174-176), nie prosi, jak podczas uczy: „Niech mi jaki człowiek / Da rękę — ja się boję” (IV, 263-264). Obraz uświadamia, że bohaterka Słowackiego, chcąc się wydostać z wieśniaczej chaty i dążąc do władzy, pragnie przede wszystkim niezależności. Gdyby nawet nie zdobywała jej za sprawą kolejnych zbrodni, to wraz ze zwiększaniem niezależności pograżałaby się coraz głębiej w samotność. W scenie sądu, skazując się wielokrotnie na śmierć, osiąga w końcu i jedno, i drugie. Jest tak samotna, tak pojedyncza, że musi być jednocześnie sędzią i podsądnym, a tak niezależna, że jej wyroki są w pełni niezawisłe.

19 Podobny gest Antoniny Hoffmann, kreującej rolę Balladyny w roku 1868, utrwaliła jedna z fotografii aktorki, której gra podobno wydobywała tragizm bohaterki Słowackiego.

Balladyna już dawno została przez niektórych badaczy rozpoznana jako postać tragiczna<sup>20</sup>. Ale u Gersona jej wewnętrzną komplikację potwierdzają również związki międzyobrazowe samego płótna. Z powodu dekoracyjnie rozwiązanej szaty i specyficznego typu fizjonomicznego heroiny, z racji spłaszczenia sylwetki i dociśnięcia jej do powierzchni w ciasnym, pionowym kadrze obraz przywodzi na myśl płótna prerafaelitów z wizerunkami kobiet tajemniczych, przeklętych, cierpiących, często egzystujących na granicy dobra i zła<sup>21</sup>. Jeszcze bardziej Balladyna przypomina tu Medeę Eugène'a Delacroix – tak samo jak tamta, uchwycona w nagłym skrucie sylwetki, z twarzą ujętą z profilu, z rozchylonymi ustami; jedna dopiero będzie zarżynać swoich synów (poćwiartowawszy wcześniej brata), druga już zabiła siostrę i matkę. Już w scholiach do *Medei* Eurypidesa konstатовano niespójność charakteru bohaterki (narazem dobra i zła)<sup>22</sup>. To właśnie nadaje jej rys tragiczny:

Tragedia Medei [polega] na tym, że ktoś taki jak ona w ogóle może istnieć. Skazana jest na to, by być udręką – dla siebie samej i dla innych. Oto dłączego Eurypides pokazuje, jak Medea przemierza życie, zostawiając za sobą zgłiszcząca.<sup>23</sup>

Na tym polega także tragedia Balladyny, mimo że to nie namiętności, lecz ambicja prowadzi ją do zbrodni. Uwzględnienie intertekstualnego aspektu obrazów pozwala więc dostrzec nie tylko analogię w zakończeniu obu dramatów, Słowackiego i Eurypidesa (jak wykazał to Tadeusz Sinko), ale także punkty łączące obie tytułowe bohaterki. Medea jednak zaznała szczęścia, choćby

20 M. Janion *Obrona Balladyny*, w: tejsze *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; tragizm Balladyny czyni z niej także nieznaną jeszcze celów finalnych prefigurację Króla-Ducha (A. Witkowska *Wielcy romantycy polscy. Sylwetki*, WP, Warszawa 1980, s. 144); wcześniejsze koncepcje Balladyny tragicznej wymienia H. Markiewicz (*Metamorfozy „Balladyny”*, s. 297-298, 300, 302, 307, 309, 319). J.M. Rymkiewicz, mimo że opisuje Grabca jako postać hybrydyczną i widzi „rymowanie się” w parze bohaterów dramatu, to jednak stwierdza: „Balladyna, sama Balladyna, nie jest oczywiście dwoista: jest tylko zła i jest samym złem” (*Ludzie dwoiści*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria trzecia, pod red. M. Żmigrodzkiej, ZNiO, Wrocław 1981, s. 82). Ławski słusznie przypisuje dwoistość wszystkim bohaterom dramatu (*Teatr śmierci w Balladynie*, s. 387).

21 Np. Lady of Shalot W. Holmana-Hunta i E.R. Hughesa, Dejanira, M.J.E. Millaisa, Prozerpina D.G. Rossettiego czy Królowa Ginewra W. Morrisa i Morgana Le Fay E. Burne-Jonesa.

22 A. Lesky *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 354-352. Szerzej o ambiwalencji Medei: Z. Kałużek *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, s. 59-75.

23 H.D.F. Kitto *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 185.

chwilowego, natomiast Balladyna, wprawna wyłącznie w destrukcji, nie jest szczęśliwa nawet przez moment. Jedynie usiłuje „być jak ludzie, którym spa-  
dło z nieba / Ogromne szczęście”, choć wie, że sumienie jej nie pozwoli. Na  
dobrą sprawę od początku, od zabicia Aliny i pytania o możliwość życia bez  
Boga, Balladyna wie, że przegrała swój los. Musi wciąż panować nad sobą, by  
trwać w grzechu. Piorun właściwie tylko przypieczętowuje jej wcześniejszą  
myśl: „wszystko tak się spleta / Że chyba się powiesić” (IV, 185-186), i wyrażo-  
ną wprost decyzję o samobójstwie w razie klęski Kostryna. Już wtedy, po raz  
pierwszy od zabicia Aliny, była gotowa zrezygnować z walki.

Przesadą byłoby twierdzenie, że Gerson oczyścił bohaterkę, ale z pewno-  
ścią pokazując jej cierpienie, uświadomił jej dwoistość, niejednoznaczność<sup>24</sup>.  
Podobnie Alina i Wdowa, uosabiające myśli Balladyny, nie stoją tu bez reszty  
po stronie dobra. Alina spogląda na siostrę z wyraźną pogardą z wyżyn swojej  
niewinności w niebie, natomiast Wdowa wygraża złej córce pięścią. Nie jest  
to matka umęczona, kochająca i heroiczna w swoim macierzyństwie, ale ta,  
która wygnana, przeklina dziecko i życzy mu śmierci („Powiem chmurze /  
Niech bije w zamek gromem”; „Bodaj cię chleb ten zadławił”, IV, 96-97, 100).  
Taka wizja Wdowy kieruje uwagę odbiorcy nie na jej śmieszne, choć w kon-  
sekwencji zgubne przywary, o których wielokrotnie pisano (faworyzowanie  
Balladyny, planowanie jej kariery, prostacka mentalność), lecz na dziwną  
niekonsekwencję jej zachowania w końcowej scenie dramatu. Skoro kobieta  
wnosi do sądu skargę na córkę, to przecież liczy na jej ukaranie. Czy gdyby  
wyrok skazywał wyrodne dziecko nie na śmierć, lecz na rodzaj dożywocia,  
Wdowa wyjawiałaby imię Balladyny? Czy musiałaby to być jeszcze złejsza kara?  
Do jakiej granicy?

Zarówno taka matka, jak i taka córka są „przeciwne podobieństwu do  
prawdy”<sup>25</sup>, co przecież mieści się w założeniach dramatu. Słowackiemu, jak  
wiadomo, nie chodziło o wiarygodność następujących po sobie czynów bo-  
haterów i o prawdę psychologiczną. Tę prawdę uzyskał niejako przy okazji.  
Bo to właśnie złożoność osobowości jest regułą w świecie ludzkim. A nie-  
konsekwencja, jako jedna z zasad konstrukcyjnych *Balladyny*, dotyczy również  
zachowań osób dramatu. Nic nie prowadzi tam, dokąd powinno, trajektorie  
bohaterów mijają się i gubią, a oni sami nie są tymi, za których się podają. Owa  
tkanka pozorów nie wszędzie jest całkiem szczelna i to właśnie daje *Balladynie*

24 Innymi względami (duma, inteligencja, męstwo) niejednoznaczność bohaterki uzasadnia  
Anna Gemra (*Balladyna: „cudny, chociaż trujący kwiat”, „Prace Literackie”* XLIX, red. M. Ursel,  
Wydawnictwo UW, Wrocław 2009); o złożoności postaci dramatu pisano już wcześniej, zob.  
H. Markiewicz *Metamorfozy „Balladyny”*.

25 *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, ZNiO, Wrocław 1962, s. 273  
(list do matki z 18 grudnia 1834 roku).

„wewnętrzna siłę żywota”, sprawia, że te nieprawdopodobne osoby to naraz ludzie wymyśleni i prawdziwi, którzy, jak pisał Słowacki do matki, „w sercu mają nasze serca”<sup>26</sup>.

### Wdzięk pośmiertny

Leon Wyczółkowski przedstawił Alinę z *Balladyny* dwukrotnie, i za każdym razem jako trupa. Pierwszą wersję obrazu (1879) zaczął malować tuż po *Ucieczce Maryny Mnischówny*, kompozycji, która stała się jego przepustką do świata wystaw i salonów sztuki. Być może, malując Marynę, widział w tle *Balladynę* – idącą za skojarzeniem Zygmunta Krasińskiego<sup>27</sup>. Później została mu do namalowania Alina. A dokładniej – w Alinę przemieniła się bohaterka zupełnie innej kompozycji:

Wyczółkowskiego *Alina* – pierwotnie *Dziewczyna i bazyliżek*. Kur-kogut magnetyzuje ją. Ściana skały, odbijają się promienie. Bazyliżek siedzi w grocie. Matejko nic mi nie pomagał. Dałem ten obraz Bałuckiemu.<sup>28</sup>

Kompozycja, pozostająca przez lata w rękach prywatnych i wystawiana bodaj tylko raz, była do niedawna zupełnie nieznaną<sup>29</sup>. Dopiero po ujawnieniu jej kilka lat temu na aukcji sztuki przytoczone słowa stały się w pełni zrozumiałe. Wyczółkowski nie wyjaśnił, dlaczego zmienił temat obrazu. Skojarzenie dziewczyny zahipnotyzowanej przez bazyliżka i dziewczyny zabitej przez siostrę (może przedtem również przez nią zahipnotyzowanej?) świadczy o widzeniu obu scen przez bezbronność i strach poprzedzające nieuniknioną śmierć. Konieczną przez zrządzenie losu, grę przypadku, jak u Słowackiego.

Na tle plastycznych wyobrażeń bohaterki dramatu stworzonych przez innych artystów Alina Wyczółkowskiego zaskakuje swoją dziecięcością, wygląda na dziesięć, najwyżej dwanaście lat. Takie rozwiązanie, a chyba również zmianę tematu obrazu, można wiązać z osobą Michała Bałuckiego, któremu

26 *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 273.

27 „Kto, patrząc na samą *Balladynę* – pisał Krasiński w 1841 – nie przypomni sobie, jakby echem wiekowym, słów Żółkiewskiego o nieszczęśliwej Marynie: «Nade wszystko zachciało się babie carować», cyt. za M. Bizan, P. Hertz *Głosy do „Balladyny”*, w: J. Słowacki *Balladyna*, PIW, Warszawa 1970, s. 238, por. s. 302-312.

28 *Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, ZNiO, Wrocław 1960, s. 49; część cytowanej książki składa się z ułożonych chronologicznie kilku wersji notatek z rozmów z Wyczółkowskim; stąd oprócz pierwszoosobowej formy wypowiedzi pojawiają się fragmenty w trzeciej osobie.

29 Olej na płótnie, 79×139 (w świetle ramy), kolekcja prywatna.

malarz dedykował płótno. Bałucki, pierwszy, spośród piszących o *Balladynie*, zwrócił uwagę na Alinę, o której inni, jak Piotr Chmielowski, mówili „tylko ogólnikowo”<sup>30</sup>. Ale wszystkie deminutiwy, które pisarz wprowadził do opisu młodszej siostry, ulegając jakby jej idiolektowi z dramatu Słowackiego, każą kojarzyć ją z zupełnie niedojrzałą dziewczynką. Alina „uwija się wśród malin przyśpiewując sobie wesoło, rozmawia z trawką, z kwiatami – a potkawszy się z siostrą, pustuje i chichocze się”; rozgadawszy się, „brzęczy jak pszczółka”. W końcu „jej swoboda, wesołość, wszystko przyprawia Balladynę do wściekłości, ona nie dla malin zabija ją, ale że nie może znieść blasku jej cnotliwej duszy”<sup>31</sup>. To ostatnie zdanie Bałucki jakby wyokraglił moralnie, choć wydaje się, że niewiele brakowało, aby skończył je inaczej: ... nie dla malin zabija, ale że nie może znieść jej złośliwości, jej protekcyjnego tonu, jej „brzęczenia pszczółki”. W tekście Bałuckiego spod opisu idealnej i anielskiej Aliny wyziera infantylna i nieznosna dziewczyna (która później zostanie nazwana wręcz prowokatką<sup>32</sup>).

Leżące ukosem w głąb kompozycji ciało Aliny na obrazie Wyczółkowskiego powtarza akademicki układ postaci ludzkich, którymi zagospodarowywano często pierwszy plan wielofigurowych płócien historycznych. Tak właśnie, głową w kierunku widza, przedstawiano na ogół osoby zmarłe śmiercią nienaturalną<sup>33</sup>. I to usytuowanie, wyraźniej niż zamarła w geście chwytania lewa dłoń dziewczyny, upewnia nas, że mamy do czynienia z trupem. Może nawet z trupem zapowiadającym „upiora” Balladyny, bo dziecko w tej roli będzie bardziej upiorne niż dorosły<sup>34</sup>. Widz niejako natyka się na ciało, które zostało wydobyte z mroku nienaturalnym, niemal punktowym światłem. Zostaje zaatakowany widokiem głowy, która znajduje się tuż pod jego stopami, na

30 P. Chmielowski *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, Redakcja Przeglądu Tygodniowego Warszawa 1873, s. 156-157; wyd. 4, L. Zwoliński, Kraków 1896, s. 200.

31 M. Bałucki *Kobiety dramatów Słowackiego*, F. Grzybowski, Kraków 1867, s. 17. Również Stanisław Tarnowski zauważył, że młodsza siostra się „po dziecinnemu z Balladyną droczy lub pieści” (cyt. za: H. Markiewicz *Metamorfozy „Balladyny”*, s. 294); por. didaskalia *Balladyny* – Alina zwraca się do siostry „z dziecinnym naigrywaniem się”.

32 W. Szturc *„Balladyna” Juliusza Słowackiego*, w: tegoż *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, TPPK, Kraków 2004, s. 104, 112; w użyciu zdrobnień przez Alinę autor widzi próbę oswojenia rozpacz i strachu przed śmiercią.

33 Oprócz kompozycji batalistycznych czy „machin historycznych” (np. nauczyciela Wyczółkowskiego, Alexandra Wagnera), taki układ ciała prezentują m.in. obrazy: *Egzekucja marszałka Ney’a* (1867) Jean-Léona Gérôme’a, *Pod areną* (1883) Karla Piloty’ego, *Narzeczona Iwa* (1904?) Gabriela Maxa.

34 O Alinie jako „upiorze”-sobowtórce Balladyny pisze M. Janion (*Obrona „Balladyny”*, w: tejże *Odnawianie znaczeń*, s. 135).

pierwszym planie i jednocześnie na początku lektury obrazu – po lewej stronie, gdzie rozpoczyna się spontaniczna, bezwiedna percepcja<sup>35</sup>. Dopiero później dostrzega się resztę, a pewnie na samym końcu – umieszczone w obrazie też wedle kolorystycznych reguł akademickich – czerwone plamki maków, kwiatów Demeter, których łodygi tkwią w martwej dłoni Aliny jak zakazany narcyz zerwany przez Persefonę<sup>36</sup>.

Kolejność lektury została narzucona także przez zróżnicowanie materii obrazu. Gładko malowana głowa i dwa sznury koralu jakby ucinających ją poniżej linii sterzącego kołnierza, wreszcie obie dłonie dziewczyny – wszystko to swoją iluzyjnością przyciąga oko najpierw; potem wzrok szukający kontynuacji wyobrażenia wpada w zasadzkę. Cała reszta obrazu jest bowiem malowana swobodnie, szkicowymi plamami, bez zróżnicowania faktury między ubiorem Aliny a roślinnym tłem, jakby chodziło o tę samą materię. Wydaje się nawet, że otaczające postać zmarłej dziewczyny zdążyły już porosnąć ciało, zagarnąć je w sferę wegetacji.

Proces integrowania Aliny z przyrodą, zanurzenia w żywiole, z którego wystają jeszcze tylko głowa i dłonie, można odczytać jako przejście dziewczyny – przez śmierć – do natury, której prawa pogwałciła jej siostra. W obrazie obecna jest zatem także Goplana, dla której Alina jest w tym samym stopniu elementem natury co wierzba czy lilia i róża (II, 385-391). Namalowana scena nie poddaje się konfrontacji ze światem realnym z dwóch powodów: ponieważ odnosi się do utworu literackiego i ponieważ pokazuje efekt działań istoty fantastycznej. Takie rozumienie sugerują słowa Wyczółkowskiego:

Sentyment w *Alinie*. Las i krzaki zaznaczone lekko. Obraz uwolniony z realizmu. [...] *Alina* – szary obraz, nie mógł szernieć, główka tak wyrobiona.<sup>37</sup>

W dramacie Goplana, stojąc nad ciałem Aliny, przywołuje, nie z imienia wprawdzie, starszą siostrę: „Ach, okropność, / Ludzie tak siebie zarzynają nożem” (II, 238-239). Pamięć o Balladynie przyrośnięta jest bowiem na stałe do zamordowanej. U Wyczółkowskiego o zbrodniarce mówi nie tylko przewrócona króbką z malinami, ale również niezauważalny na pierwszy rzut oka

35 J.-J. Wunenburger *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 108-109; R. Arnheim *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, WAiF, Warszawa 1978, s. 47-48.

36 Filon porównuje Alinę do Eurydyki, a więc także ofiary Plutona (V, 454-455).

37 *Leon Wyczółkowski*, s. 50. Te słowa łączono dotąd z następną wersją *Aliny*, stąd może opinia, że ten wcześniejszy obraz jest realistyczny, zob. A. Bernat *Leon Wyczółkowski*, Edipresse Polska S.A., Warszawa 2006, s. 18.

szczegół – kwiatek z wianka zsuniętego z głowy zmarłej wskazuje miejsce na czole, gdzie Balladynie przyjdzie nosić Kainowe знамя. Alina jest tu więc lustrem Balladyny. Jeśli młodsza siostra, jak pisze Bałucki (wypredzając interpretację Janion), stale towarzyszy starszej jako wyrzut sumienia, jako jej zabita, ale wciąż aktywna przeciwniczka i jej druga połowa<sup>38</sup>, to obraz Wyczółkowskiego pozwala mniemać, że jest to sytuacja symetryczna. Tego wymaga koncepcja sobowtóra, którym dla Balladyny miałyby być Alina. Wobec tego także cząstka zła, której pozbyła się morderczyni, aby miejsce to wypełnić dobrem, musiała się odbić w lustrzanej duszy ofiary.

Druga *Alina*, z 1880 roku, stanowi rozwinięcie wcześniejszych pomysłów<sup>39</sup>. Także ten nowy obraz uległ zmianie w trakcie tworzenia, o czym wiadomo z relacji autora:

*Alinę* kiedy malowałem we Lwowie, koledzy besztali mnie za szarozielone tło. Adam Chmielowski rzekł: Bardzo dobry obraz, ale rzuć ją na zielen jako legendę. [...] To legenda, mit. Dlaczego malujesz to realnie, zrób to jako legendę.<sup>40</sup>

Chmielowski, wówczas jeszcze nie Brat Albert, lecz praktykujący malarz i autorytet – nie tylko w kwestiach sztuki – dla kolegów po fachu, zdawał sobie sprawę, że do *Balladyny* nie można przykładać realistycznej miary, czego w tym czasie nie chciało zaakceptować tylu innych czytelników i interpretatorów. A przecież Słowacki zapowiadał w liście dedykacyjnym do dramatu: „ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę”. I okazało się, że Wyczółkowski, wyznaczając baśniowe kontury swojej kompozycji, zbierał cięgi za to samo, co krytycy ganili u poety. Na przykład Waleria Marrené-Morzowska żądała od malarza pogodzenia wierności naturze z wiernością dramatowi, nie widząc w tym żadnego paradoksu:

Alina zabita przez siostrę, zawiodła zupełnie nasze oczekiwanie. [...] cała postać, ułożona w manierowany sposób, bynajmniej nie ma charakteru bezwładnego ciała [...]. Legenda i poemat są zarówno pominięte. Wszakże to pod wierzbą nastąpiło owo straszne morderstwo, [...] całość ta jest zupełnie konwencjonalna i dlatego nie może budzić żadnego wrażenia. Artysta, który tak dosadnie w *Marynie* malował uczucia, tutaj wziął

38 M. Bałucki *Kobiety*, s. 17-18. M. Janion pisze: „Alina to jakby druga strona duszy Balladyny” (*Obrona Balladyny*, s. 136).

39 Olej na płótnie, 94×137, kolekcja prywatna.

40 Leon Wyczółkowski, s. 49-50.

rozbrat z prawdą i naturą, za pomocą których jedynie to wrażenie wywołać można.<sup>41</sup>

Rozbrat z prawdą polegał nie tylko na odejściu od realiów dramatu, ale wyrażał się również w spłaszczeniu przestrzeni, odejściu od iluzji i od trójwymiarowości w określaniu kształtów. Ciało umarłej zdaje się oczekiwać na owinięcie przez roślinne tło, które przypomina płat papieru czy wzorzystej tkaniny. Takie rozwiązanie sygnalizuje, że nie chodzi tu o żaden widok znany z doświadczenia potocznego. Odrealnienie jest tu jeszcze bardziej oczywiste niż we wcześniejszej wersji *Aliny*, o której przypomina podniesiony horyzont, zestaw rekwizytów (koszyk z kory zamiast dzbanka, korale na szyi dziewczyny) i samotna dziewanna na pierwszym planie<sup>42</sup>. Jednocześnie w obrazie następuje pogłębienie procesu pochłaniania *Aliny* przez przyrodę. Chociaż łodygi malin, na których leży, tworzą wokół jej głowy promienistą aureolę, to pozostałe krzewy zdążyły już opleść jej ciało kolczastymi gałązkami. Poza płamą na białej szacie nie widać tu krwi; wydaje się wręcz, że *Alina* umarła pochłonięta przez rośliny, które uwięziły ją natychmiast po upadku na ziemię. Umierając, weszła w przyrodę jak w nowe życie. Toteż mimo trupa, noża i rozsypanych malin, obraz należałoby odczytać nie tyle jako skutek czynu *Balladyny*, ile efekt działań *Goplany*. Ujmując się za *Aliną* (przecież nie wyłącznie z racji osobistej pretensji do *Balladyny!*), *Goplana* zapisuje dokonaną na niej zbrodnię w wiecznej pamięci jeziora. U *Wyczółkowskiego* wciąga również *Alinę* do swojego królestwa, czyni z niej rusałkę, nimfę. Posługuje się właściwymi sobie metodami, które zdradza, planując karę dla *Grabca* („ach, ja się zamienię / W błękitny powój i węzłami kwiatów / Na śmierć uścisknę...”, I, 90-92) i rozkazując mu: „wrośnij w ziemię” (I, 112); poleca cierniom, by były pod kolanami *Balladyny* (II, 247-249), i obiecuje zemstę roślin (II, 386-394).

Płótno *Wyczółkowskiego*, docenione początkowo tylko przez nielicznych, reprodukowano w jubileuszowym albumie *Słowackiego* w 1909 roku. Tym razem autor komentarza, *Czesław Jankowski*, nie miał już wątpliwości, że obraz jest „cały utrzymany w charakterze wizjonerskim, doskonale przystosowanym do ogólnego stylu fantastycznej tragedii *Słowackiego*”. Celnie określił też perspektywę kompozycji:

41 M. [W. Marrené-Morzowska] *Przegląd sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880 nr 239, s. 55.

42 Pojedynczość pozwala zinterpretować ją jako symbol – w folklorze znak dziewictwa; w tym znaczeniu świadomie używany przez *Słowackiego*; sygnałem są słowa *Wdowy*: „Weź *Balladynę*, piękna jak dziewanna”, a zupełnie wprost mówi o tym *Salusia ze Snu srebrnego Salomei*: „Ach ja, by świeża dziewanna / Obrastałam w kwiatki złote. / A dziś porzuciłam cnotę”.



Wyczółkowski spojrział na martwą Alinę jakby oczyma Filona. Odmalował ją taką, jakby ujrział Filon. Wizja...<sup>43</sup>

Dla pasterza siostra Balladyny jest bóstwem, cudną postacią obdarzoną wdziękiem pośmiertnym (II, 270-282). Patrzy na nią, jak Sarrasine na Zambinellę u Balzaca, spojrzeniem skażonym przez pamięć sztuki: „Jak marmury błada! [...] a taka podobna / Do nieśmiertelnych bogiń” (II, 270-273)<sup>44</sup>; również później w opisach Aliny przywołuje popularną w rzeźbie figurę nimfy opartej o dzbanek.

Nieszczęsny pasterz jest jednocześnie świadom przynależności martwej dziewczyny do dominium Goplany. Pośmiertne życie Aliny widzi w kwiatach, i to w podwójnym znaczeniu – odrodzenia się za ich pośrednictwem („Oczki, aż listkiem niezapominajek / Z grobu wyrosną”, II, 352-353) oraz bytowania wśród nich jej duszy:

Nieraz ją srebrne uplącą piołuny,  
Nieraz rozkwitły zatrzyma bławatek;  
Nieraz jak dziecko staje – i z westchnieniem  
Zdmucha cykorii opuszczony kwiatek. (II, 361-354)

Taką „upłatana” w łodygi i „zatrzymaną” przez rośliny pokazuje Alinę Wyczółkowski; jest tu nawet kwiatek cykorii z przytoczonego fragmentu – jego barwę mają latające nad zmarłą motyle. Słowa Filona brzmią więc tak, jakby czytał opisywany obraz. Okazuje się on kolejnym niewidocznym bohaterem kompozycji Wyczółkowskiego, ważniejszym nie tylko od Balladyny, ale i od panującej tu Goplany. Staje się w pewnym sensie podmiotem obrazu. Spośród osób dramatu on przecież nadaje się do tego najbardziej.

Antoni Małecki i inni badacze, także Juliusz Kleiner, sądzili, że Filon jest postacią zupełnie zbędną, że „pozostawia wrażenie czegoś niepotrzebnego w dramacie, że irytuje i nudzi”<sup>45</sup>. W pełni docenił Filona dopiero Jarosław Maciejewski – jako przeciwieństwo Kirkora oraz jako krytycznego wobec

43 *Album sztuki polskiej i obcej. Słowacki 1809-1849*, Wyd.. Tow. Akc. S. Orgelbranda i Synów, Warszawa 1909, s. nlb.

44 Barthes kwalifikuje rzeźbę jako sztukę ukazującą zmysłowość, w przeciwieństwie do malarstwa dającego obraz duszy (tegoż *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 152). Wspomniany przez Filona Endymion (także w kontekście własnego losu) również pojawia się w *Sarrasine* (jako temat obrazu Girodeta).

45 J. Kleiner *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wyd. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1925, t. 2, s. 18. Przegląd interpretacji postaci Filona: W. Kubacki „*Balladyna*”. *Baśń polityczna*, w: J. Słowacki *Balladyna*, PIW, Warszawa 1955, s. 101-106; M. Bizan, P. Hertz *Glosy*, s. 357.

Pustelnika rzeczownika wspólnej im obu postawy moralnej, w końcu jako postać „tragicznie zagubioną w świecie pełnym brutalności”<sup>46</sup>. Bohater zajmuje w dramacie mocną pozycję, jednak głównie dlatego, że jest „pośrednio przyczyną istnienia” Goplany, która „stworzona została przez autora zgodnie ze stylem, z tendencjami wyobraźni Filona”<sup>47</sup>. Według Maciejewskiego Filon reprezentuje poetów sentymentalno-romantycznych<sup>48</sup>. Jednakże jego kreacyjny rys zbliża go do modelu poety czy artysty w ogóle. Wielomówny pasterz posługuje się nie tylko wyobraźnią, ale również, jak zostało powiedziane, pamięcią kulturową. Można w nim widzieć drugiego, oprócz Wawela, aktora wewnątrz dramatu, już choćby dlatego, że jako jedyny zostaje przy życiu i zna historię korony na głowie Balladyny. Ale również z powodu niezbyt szczelnej maski sentymentalnego nudziarza. Możliwe, że Filon tylko udaje rozpozowanego, półobląkanego kochanka. Kiedy przestaje grać tę rolę, jest zupełnie inny. Właśnie dlatego potrafi zgłosić morderstwo pod sąd, nie zapomina o dowodach rzeczowych, a przywołany przez Kanclerza do porządku hamuje pozorowany słowotok i formułuje precyzyjny raport z następujących po sobie krótkich meldunków, które w żaden sposób nie pasują do sentymentalnej czy wczesnoromantycznej konwencji stylistycznej:

Oto malinowy  
Dzbanek, a oto nóż. A te maliny  
Były pod głową zabitej dziewczyny,  
Nóż był w jej piersiach. (V, 440-443)

Zaraz potem, jakby uświadamiając sobie, że wypadł z roli, rozpoczyna kwiecisty i rozwlekły monolog, który jednak przerywa, aby znów zwrócić się do obecnych i rzeczowo potwierdzić swoje zeznania:

Słuchajcie!  
[...]  
patrzcie! Oto na tym dzbanku  
Znalazłem martwą o wiosny poranku,  
Zabita nożem. (V, 456-461)

46 J. Maciejewski „Balladyna”, czyli świat przez pryzma przepuszczony, w: tegoż Trzy szkice romantyczne, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967, s. 163.

47 J. Maciejewski „Balladyna”, s. 164.

48 Tamże, s. 191. Związek Filona z sentymentalizmem nie jest jednak całkiem jednoznaczny, skoro to nie on, lecz Grabiec „klaszcze za borem”, podszywając się pod bohatera sielanki Karpińskiego.

Już wcześniej, w pierwszym dialogu z Pustelnikiem, Filon kilkakrotnie zapomina o emfazie i potrafi mówić zupełnie niepoetycznie, chwilami obcesowo, nawet z ironią:

Mój drogi ojcze, niechaj ci Bóg świeci!  
Musisz być chory, gadasz nieprzytomnie.  
[...]  
Wsadź, starcze, głowę w strumień kryształowy,  
Może ochłonie.  
[...]  
Nudzi mnie ten stary,  
W głowie ma jakieś bezcielesne mary,  
Pewnie oszalał samotnością, postem.  
[...]  
O tym inną razą  
Mówić będziemy. (I, 221-242)<sup>49</sup>

Również pod wielosłowiem pełnym konwencjonalnych ozdobników krywa się nieudawana miłość Filona, niespełniona nie z racji skazy charakterologicznej czy umysłowej młodzieńca, ale z powodu dążenia do ideału, niechęci do zadowolenia się byle czym. Różni się swoją autentycznością od uczucia Kirkora – zaprogramowanego, a właściwie wzbudzonego przez czary, bo graf miał zamiar wyłącznie „zaszczepić drzewo rodowe”, nie marzył ani o kobiecie, ani o miłości. Poza tym Filon, jak zauważa Pustelnik, „wywraca świata boskiego porządek”, a przecież taki cel poeta stawia przed *Balladyną*, której każe naigrywać się „z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie” (List dedykacyjny, 20).

Jeszcze bardziej oczywista stałaby się uprzywilejowana pozycja Filona, gdyby na przykład kwestię zamykającą pierwszy dialog z Pustelnikiem: „Błogosławiony wyobraźni cudzie / Ty mnie ocalasz!”, przeczytać głosem Słowackiego z listu do matki („imaginacja moja jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść – i wszelkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków”<sup>50</sup>), a fragmenty innych wypowiedzi pasterza – z przysługującą im ironią i świadomością filozoficznej wymowy paradoksów, które tylko udają naiwność<sup>51</sup>. Tak pojęta

49 Dialog Filona z Pustelnikiem zestawiony z dialogiem Kordiana z Prezesem pozwala odczytać postawę pasterza w kontekście współczesnym (M. Bizan, P. Hertz *Głosy*, s. 357-363).

50 *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 217 (list z 27 października 1833 roku).

51 „Ach, w przeszłości świta / Szczęście stracone; jam się nie zzbogacił / A skarb znalazłem...”; „W lesie są anieli, / Ale umarli...” (II, 315-318; 320-321); „Pójdę... i stanę na leśnym rozdrożu. /

heterogeniczność postaci nie niszczy jej ironicznego konturu, lecz czyni go bardziej wyrazistym.

Jeśli, jak zostało powiedziane, obecność Filona w obrazie Wyczółkowskiego jest tak wyraźnie odczuwalna i tak „podmiotowa”, to może należałoby w nim widzieć reprezentanta widza, „delegata” podmiotu patrzącego na przedstawienie, takiego, jakim jest na przykład ów mężczyzna z kijem pasterskim w *Burzy* Giorgionego?<sup>52</sup> Jednak status Filona wydaje się inny. Stoi on przed obrazem – w jego semantyczno-przestrzennym polu – jako bohater dramatu i kreator wyobrażenia. Tym samym również część przestrzeni realnej wokół obrazu-przedmiotu, zajmowana teraz przez pasterza, a wcześniej przez malującego artystę, została na zawsze włączona do obszaru dzieła. I chociaż taka decyzja zapadła w roku 1880, to owa dodana przestrzeń nie kojarzy się z aneksją terenu w modnych wówczas panoramach, ale z poszerzaniem terytorium sztuki, dosłownym i konceptualnym, które dokonuje się w instalacjach końca XX wieku.

Wątek Filon – Alina, tak rzadko zauważany jako problem badawczy – to wątek miłości niespełnionej i niemożliwej. Czy zatem i *Alina* Wyczółkowskiego jest obrazem „o miłości”, o zawodzie miłosnym, o ironii losu łączącego kochanków za późno? Taki sens kompozycji poświadcza stworzony trzy lata później *Obrazek jakich wiele*: „Para młodych przygląda się w pracowni artysty obrazowi *Alina*”<sup>53</sup>.

Słowa malarza świadczą, że oglądana przez młodych *Alina* nie trafiła do *Obrazka* przypadkowo. Wyczółkowskiemu najwyraźniej zależało na tym, żeby obraz był rozpoznawalny – dlatego cytując go, zmienił jego kompozycję i format. Kobieta i mężczyzna są we wnętrzu sami, jakby podglądani przez malarza, któremu pozują. Siedzą blisko siebie, ale każde wychylone w inną stronę, i nie oglądają płótna razem. W stroju dziewczyny i przybraniu leżącego obok niej kapelusza dominuje intensywna czerwień. Barwa tworzy wokół niej krąg, który jeszcze wyraźniej niż układ ciała oddala ją od mężczyzny, a za to mocniej wiąże z oglądanym obrazem. Znajdują się na nim bowiem dwie plamy czerwieni, których nie ma w oryginale, a które zostały do niego wprowadzone na potrzeby cytatu. Czy jest to krew, czy też aluzja do erotyzmu, zgodnie z kulturowym znaczeniem koloru? Może obraz z *Aliną*, który skupia spojrzenia obojga bohaterów, podpowiada, że w kolejnej sekwencji czasu zmieni

---

Jeżeli jaka jaszczurka zielona / Pobiegnie w prawo, to się w grobie marzy... / Jeśli na lewo... to człowiek – nic – kona” (III, 374-377).

52 Por. L. Marin *O przedstawieniu* (rozdz. *Granice interpretacji*, przeł. J. Bodzińska), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 217, 219, 220, 222.

53 *Leon Wyczółkowski*, s. 52; zachowana autorska replika: *Obrazek jakich wiele*, 1883, olej na płótnie, 54 × 76, kolekcja prywatna.

się niedookreślona sytuacja przestrzenna między nimi, mająca tu znaczenie symboliczne.

Posługując się autocytatem – albo odwrotnie – budując komentarz do wcześniejszego obrazu, Wyczółkowski sięga głębiej, niż wynika z samych kompozycji z Aliną, do dramatu Słowackiego. Zorganizowana przez niego jawna interakcja obrazowa zdaje się bowiem pobudzona właściwościami utworów poety – samej *Balladyny* albo *Beniowskiego*, gdzie mowa o krwawym dramacie i jego niewinnej bohaterce, która w grobie „nie zbrzydła”.



Obrazy Gersona i Wyczółkowskiego – dekontekstualizowane i rekontekstualizowane, wyprowadzone z kontekstu utworu i na powrót z nim związane<sup>54</sup> – dość ściśle przylegają do dramatu Słowackiego, ale nie usiłują być ekwiwalentami jego fragmentów, lecz raczej interpretacjami<sup>55</sup>. Czytają między wierszami – a więc tak, jak to zaprogramował poeta, a jednocześnie pokazują to „i tylko to”, co jest w dramacie. Z tym zastrzeżeniem, że „tylko to” nie ma ostrych granic i nie jest arbitralne.

Mimo rzekomej nieruchomości i beczasowości (w ujęciu Lessingowskim) obrazy nie hamują dynamiki dramatu Słowackiego ani też nie zmieniają jego sensu i struktury; raczej wzmacniają bądź wyciszają jego głośność. Myślą o nim, jakby powiedziała Bal, jako o spektaklu, w którym ani kwestie bohaterów, ani didaskalia *Balladyny* nie zostały zniekształcone, ale którego reżyser inaczej niż zazwyczaj poprowadził aktorów i skierował na nich światła reflektorów w tych momentach, w których dawniej najczęściej pozostawali w cieniu. Mówią oni innym głosem, gdzie indziej kładą akcenty w swoich rolach. W tym spektaklu Wdowa głośno przeklina obie córki, a każde zło wyrządzone przez *Balladynę* zostaje okupione jej jawnym cierpieniem. Może nawet wśród kwiatów, w które ubrany jest Filon w akcie V, znalazły się gałązki laurów z Epilogu.

54 A. Dziadek *Obrazy i wiersze – o cyklu wierszy z tomu „To” Czesława Miłosza*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2003, s. 253-254.

55 Symetryczny model: poezji jako interpretacji sztuki (a nie prostej ekfrazy), wprowadził z myśli Derridańskiej A. Dziadek (*Obrazy i wiersze*, s. 250).

## Abstract

---

**Urszula Makowska**

THE INSTYTUT OF ART OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSZAWA)

Balladyna *in paintings*

Wojciech Gerson's and Leon Wyczółkowski's paintings inspired by Juliusz Słowacki's *Balladyna* in the process of analysis were turned out to be the works interpretation rather than illustration. They depict scenes absent from the literary text and force one to revise his or her understanding. The way the painters present the characters and the organization of the setting allows for a different evaluation of Słowacki's protagonists, who seem to be even more complex than as interpreted by the literary scholars. Such a reading of the play through a pictorial medium has been confirmed in their intertextual relations with other works of art.