

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVI

Kraków, styczeń–luty 2015

Zeszyt 1 (328)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

NIESFORNEGO WIESZCZA ROZEŚMIANA MUZA – KOMIZM W WYBRANYCH DRAMATACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO (*BALLADYNA, FANTAZY*)

JUDYTA STĘPIEŃ*

„Śmiechu na ustach nie mam ni w umyśle”¹ – zapewnia osoba mówiąca w jednej z dygresji współtworzących strukturę narracji *Beniowskiego*. Oświadczenie to, interpretowane zazwyczaj jako przejaw ironii podmiotu autorskiego, inspiruje do podjęcia refleksji koncentrujących się wokół zagadnienia komizmu w twórczości Juliusza Słowackiego. Warto wszak zadać sobie pytanie, jak często w jego dziełach pojawiały się wątki humorystyczne oraz jakie funkcje miały one pełnić. Niniejszy artykuł został poświęcony analizie wybranych efektów komicznych, dających się rozpoznać w dwóch dramatach wielkiego krzemieńczyka – *Balladynie* oraz *Fantazym*. Takie ujęcie tematu pozwala oczekiwać, że przeprowadzone obserwacje nie tylko przyczynią się do zgłębienia mechanizmów rządzących jednym z najciekawszych, ale i najbardziej skomplikowanych zagadnień z zakresu estetyki, lecz także – otwierając nowe perspektywy badań nad twórczością dramatyczną Słowackiego – umożliwią wyeksponowanie uśmiechniętego oblicza polskiego romantyzmu.

Rozważania koncentrujące się wokół wybranych wątków *Balladyny* i *Fantazego* powinno poprzedzić krótkie przedstawienie przyjętych założeń metodo-

* Judyta Stępień – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ J. Słowacki, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954, p. III, w. 526.

logicznych, odwołujących się do różnych koncepcji samego zjawiska komizmu. Trafna wydaje się teza Jerzego Ziomka, zgodnie z którą komizm jest kategorią estetyczną odpowiadającą pewnemu typowi świadomej twórczości (nie tylko literackiej), gdyż stanowi wynik intencjonalnego działania artysty kreującego pewną anomalię w celu rozbawienia odbiorców². Różni się on więc od śmieszności, o której można mówić wtedy, gdy taka sama reakcja powstaje niezależnie od zamierzeń człowieka będącego obiektem obserwacji. Śmieszność odnosi się do zdarzeń naturalnych, rzeczywistych („faktów”), natomiast komizm dotyczy sfery działalności artystycznej, której wytwory można określić mianem „tekstów”³. Podejmując zadanie analizy zjawisk komicznych, należy się ustosunkować do dylematu, czy komizm jest zjawiskiem przedmiotowym – obiektywną cechą pewnych faktów, czy podmiotowym – szczególnym typem aktu psychicznego. Spośród różnych teorii próbujących wyjaśnić to zagadnienie najwłaściwsza wydaje się koncepcja relacjonistyczna, która akcentuje konieczność istnienia pewnego bodźca, będącego immanentną cechą przedmiotów, wskazując jednocześnie na odbywający się w świadomości obserwatora intelektualno-uczuciowy proces percepcji. W ten sposób intensywność przeżycia komizmu jest uzależniona zarówno od trafności i niezwykłości zastosowanego konceptu, jak też od osobowości odbiorcy oraz nastroju, w jakim się on znajduje.

Spośród wielu koncepcji charakteryzujących metody wywoływania komizmu oraz okoliczności warunkujące jego zaistnienie najbardziej funkcjonalna wydaje się teoria odstępstwa od normy⁴. Przez owo odstępstwo należy przede wszystkim rozumieć niezgodność obserwowanego zjawiska z nastawieniem podmiotu, jego przyzwyczajeniami i oczekiwaniami. Indywidualny charakter odczucia, że ma się do czynienia z fenomenem wykraczającym poza to, co uznaje się za normę, dowodzi relacjonistycznej orientacji omawianej teorii. Zgodnie z jej założeniami, efekty komiczne powstają w wyniku sprzeczności między ogólnym przekonaniem o tym, jak powinno być (norma) a tym, jak bywa (konstatacja). Ten stosunek opaczności pomiędzy modelem a kontrmodelem został określony mianem inkongruencji, zaczerpniętym z rozważań Arthura Schopenhauera⁵. Teoria odstępstwa od normy wydaje się najbardziej pojemna i przydatna w analizowaniu efektów komicznych choćby dlatego, że obejmuje swym zakresem podstawowe idee dwóch innych koncepcji ujęcia omawianego zjawiska, oscylujących wokół

² Zob. J. Z i o m e k, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 319–351.

³ Zob. tamże, s. 327.

⁴ Różne koncepcje komizmu omawia Bohdan Dziemidok (B. D z i e m i d o k, *O komizmie*, Warszawa 1967).

⁵ Wspomniany filozof stosował termin „inkongruencja” w odniesieniu do charakterystycznego stosunku niezgodności pomiędzy tym, co szczegółowe (pewnym realnym przedmiotem) a tym, co ogólne (ponadindywidualnym pojęciem o danym przedmiocie). Uniwersalnej idei, która nie zawsze jest w pełni wyrażana przez swoje aktualne urzeczywistnienia, nadał przy tym status obowiązującego wzoru. Zob. B. D z i e m i d o k, dz. cyt., s. 30.

kategorii kontrastu oraz sprzeczności⁶. Należy jednak zaznaczyć, że nie każde zjawisko odbiegające od normy może być źródłem efektu komicznego – cel ten osiągnięty zostaje jedynie wówczas, gdy nie ma podstaw do emocjonalnego zaangażowania się odbiorcy w inny sposób (litość, trwoga, odraza).

Nie jest możliwe sporządzenie pełnej klasyfikacji efektów humorystycznych, które można zaobserwować w *Balladynie* oraz *Fantazym* Juliusza Słowackiego. Warto jednak podjąć próbę choćby częściowego ich usystematyzowania, wzięwszy pod uwagę metody, dzięki którym zostały osiągnięte, formy, jakie przyjęły, a także pełnione przezeń funkcje.

BALLADYNA

Komiczne nacechowanie *Balladyny*, określonej w podtytule jako „tragedia w pięciu aktach”, ujawnia już pierwsza scena dramatu. Na jej groteskowy charakter zwrócił uwagę Leszek Libera, stwierdzając: „Dialog Kirkora i Pustelnika nosi znamiona rozmowy ludzi obłąkanych”⁷. Tę wymianę zdań poprzedza *quasi*-opowiadanie hrabiego, budujące epicki dystans wobec dramatycznej od-słony:

Rady zasięgnąć warto u człowieka,
Który się kryje w tej zaciszcy leśnej;
Pobożny starzec – ma jednak w rozumie
Niecico szaleństwa [...]
Musiał od królów doznać wiele złego
I zowąd został przyjacielem gminu.
[Akt I, sc. 1, w. 1–9]⁸

Z ekspozycją tą kontrastuje niespodziewanie lapidarna replika dana Kirkorowi przez starca. Rycerz nie zdążył jeszcze przedstawić Pustelnikowi swojego problemu, a już usłyszał radę: „Zostań pustelnikiem” [w. 12]. Odbiorców *Balla-*

⁶ Związek pomiędzy teorią sprzeczności a teorią odstępstwa od normy można zinterpretować w ten sposób, że wszelka komiczna niezgodność stanowi odchylenie wobec obowiązującego wzoru. Natomiast relacja łącząca komiczną anomalię ze współwystępującym z nią zjawiskiem kontrastu daje się wyjaśnić w ten sposób, że kontrast jak gdyby dodatkowo eksponuje różnice zachodzące pomiędzy normą a konstatacją. Jawi się on w takim ujęciu jako element pomocniczy w wywoływaniu efektów komicznych, nie zaś jako czynnik, dzięki któremu można by osiągnąć je samoistnie, w izolacji od świadomości obowiązującego wzoru.

⁷ L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 13.

⁸ W niniejszym artykule dla oznaczenia cytatów pochodzących z analizowanych tekstów stosowane są w nawiasach kwadratowych numery aktów, scen oraz wersów odpowiedniego dramatu. Wszystkie pochodzą z wydania *Dzieł wszystkich Słowackiego* pod red. J. Kleinera (J. Słowacki, *Balladyna* [w:] *te go Ź, Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 4, Wrocław 1953; J. Słowacki, *Fantazy* [w:] *te go Ź, Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 10, Wrocław 1957).

dyny może również zaskakiwać zartobliwa nieadekwatność tempa prowadzonego dialogu wobec rangi, jaką w utworze dramatycznym pełni zawsze jego inicjalna scena, nakreślająca stadialnie sytuację fabularną. Okazuje się ponadto, że Pustelnik jest w rzeczywistości zdetronizowanym królem, który od lat ukrywa się w leśnej chacie. Śmieszyć więc może wyraźny kontrast pomiędzy jego wiekiem i pozycją społeczną (nawet jeśli majestat królewski został mu chwilowo odebrany) a niepowściągliwymi słowami i gwałtownym zachowaniem, na jakie sobie pozwala. Król, który w trzecim akcie zgubi niefrasobliwie koronę, już na samym początku utworu ukazuje się czytelnikom jako komiczna figura niewiarygodnego doradcy. W podobnie karykaturalny sposób została przedstawiona w dramacie postać Kirkora, którego rycerskość uległa parodystycznej hiperbolizacji, dającej się rozpoznać w zuchwałym oświadczeniu: „Zbawiłbym Zbawcę” [w. 136]. Wygląd oraz zachowanie tego bohatera – zawsze występującego w zbroi i będącego niewolnikiem pewnych literackich schematów – powodują, że można go uznać za groteskowy, jak gdyby mechaniczny twór⁹.

Parodia, będąca komiczną procedurą naśladowczą, stanowi zabieg, którym wielokrotnie posługiwał się Słowacki w *Balladynie*. Uległ jej również Filon – postać uznana przez Juliusza Kleinerja za nudną, irytującą i „zupełnie niepotrzebną w dramacie”¹⁰. Bohater ten obrazuje silnie stypizowaną figurę pasterza, wywodzącą się z literatury sentymentalnej. Karykaturalnej deformacji uległ jego wygląd: strój (wszak ubrany jest „fantastycznie we wstążki i kwiaty”) oraz gestykulacja (wielokrotnie wskazuje na swe udręczone serce). Komicznie wyjaszkawiony został również sposób przemawiania sentymentalnego kochanka – jak wskazują didaskalia, Filon wygłasza swoje kwestie „z egzaltacją”, rozpoczynając je od uroczystych apostrof. Poetycki charakter jego monologów eksponują częste aluzje mitologiczne („los Endymijona” [Akt I, sc. 1, w. 178], „nie ma Dyjanny” [w. 185]) oraz wyszukane, malarsko sugestywne słownictwo, np.: „O! Ty strumieniu, który po kamykach / Z płaczącym szumem toczysz fale szklane!” [w. 174–175]. Niezwykle interesująca wydaje się scena spotkania tego zamyślnego pasterza z Pustelnikiem. Starzec z wyraźną niechęcią odnosi się do Filona – uznawszy zbłąkanego wędrowca za „młłąwą istotę” [w. 244], posądza go o szaleństwo. Zabawny jest fakt, że młodzienciek w ten sam sposób ocenia niespokojne zachowanie swego rozmówcy: „Nudzi mię ten stary, / W głowie ma jakieś bezcielesne mary, / Pewnie oszalał samotnością, postem” [w. 236–238]. Komiczny efekt analizowanej sceny wynika ze znacznego kontrastu punktów widzenia obu bohaterów, którzy uznają się nawzajem za obłąkanych, sądząc jednocześnie, że sami odznaczają się rozsądkiem.

⁹ Por. L. Libera, dz. cyt., s. 28–29. Uzyskany efekt humorystyczny odpowiadałby w tym przypadku teorii Bergsona, zgodnie z którą główną metodą wywoływania komizmu było ekspozowanie piętna mechaniczności i automatyzmu w istocie żywej. Zob. H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.

¹⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Kraków 1999, s. 19.

W pierwszej scenie dramatu zwraca również uwagę zjawisko, które wypada zaklasyfikować do kategorii dowcipu językowego. Pustelnik, przestrzegając Kirkora, aby ten nie wybierał żony według kryterium szlacheckiego urodzenia i majątku, powołuje się na doświadczenia innych mężczyzn: „A prawie wszyscy wzięli kość niezgody / Zamiast straconej z żebra swego kości” [w. 151–152]. Słowa te oznaczają, że nieodpowiednia kobieta („kość z żebra”) może stać się źródłem konfliktów („kością niezgody”). Ośrodkiem cytowanych wyrażen jest leksem „kość”, który w obu przypadkach został użyty w przenośnym znaczeniu. Za efekt komiczny odpowiada tu jednak nie tyle sam fakt odwołania się do konotacji niezwiązanych bezpośrednio z podstawową definicją danego słowa, ile raczej niespotykane w naturalnych dialogach nagromadzenie tropicznych konceptualizacji.

Szereg komicznych sytuacji w *Balladynie* wynika z wprowadzenia do świata przedstawionego postaci fantastycznych. Zauroczona grubiańskim chłopem nimfa, bezzasadnie idealizująca postać swego wybranka, ukazuje się czytelnikom jako postać karykaturalna – komiczny antywzorzec czułej kochanki. Niezwykle zabawna wydaje się przesadna afektacja, z jaką Goplana opisuje ukochanego (zwłaszcza że on sam ocenia boginię nader krytycznie – jako „dziwne stworzenie z mgły i galarety” [Akt I, sc. 2, w. 416]):

[...] kwiaty
To nic przy jego licach – gwiazdy gasną
Przy jego jasnych oczach...

[w. 410–412]

Widoczna w cytowanym fragmencie hiperbolizacja miłosnych zachwy-
tów odpowiada wyróżnionej przez Jana Stanisława Bystronia kategorii komizmu zmiany opartej na amplifikacji¹¹. Interesujący jest również fakt, że sposób, w jaki nimfa postrzega Grabca, koliduje z informacjami dotyczącymi wyglądu i zachowania tego bohatera, zawartymi w wypowiedziach innych postaci dramatu oraz w didaskaliach (zjawisko to moglibyśmy określić – za Aleksandrą Okopień-Sławińską – jako sprzeczność pomiędzy różnymi informacjami stematyzowanymi¹²). Taki komiczny konflikt możemy zaobserwować np. pomiędzy słowami zakochanej bogini, która nadała swemu rozmówcy miano „pięknego młodzieńca” [w. 419], a krytyczną oceną jego wyglądu, dokonaną przez Skierkę: „Wierzba wyrosła z człowieka / I piękniejsza niż był człowiek”

¹¹ Zob. J. S. Bystroń, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 65.

¹² W tej części artykułu opieram się na koncepcji wspomnianej badaczki, zgodnie z którą: „Zawarta w tekście informacja o mówiących postaciach jest dwojakiego rodzaju: po pierwsze jest to informacja stematyzowana w znaczeniach użytych słów i zdań, po drugie – informacja implikowana przez reguły mówienia”. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *też e*, *Sematyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 86–91.

[Akt II, sc. 1, w. 129–130, podkr. moje – J. S.]. Również didaskalia ukazują nam Grabca w świetle zupełnie innym niż to, w którym stawia go Goplana – zgodnie z tekstem pobocznym, bohater jest „rumiany” (warto przypomnieć, że rumieńce te nimfa uznała pochopnie za „prawdziwe / Róże na jego licach śmiercią mdlejące” [Akt I, sc. 2, w. 387–388]), ubrany w strój wieśniaka, a niekiedy również „w czerwone błoto trzęsawic uwalany i dobrze podpiły” [Akt II, sc. 1].

Bardzo zabawnie skonstruowane zostały dialogi nimfy z jej ukochanym. Duża doza komizmu zawiera się przede wszystkim w niezgodności pomiędzy sposobami wystawiania się obojga bohaterów. Jak twierdzi Bystroń: „Śmieszyć nas może rozmowa, w której po grzecznym zapytaniu następuje grubiańska odpowiedź”¹³. Zjawisko takiej dysharmonii stylistycznej możemy zaobserwować już w drugiej scenie pierwszego aktu *Balladyny*. Niespodziane stwierdzenie syna organisty: „Jakżeś głupia” [w. 420], stanowi wyraźny dysonans w stosunku do wcześniejszych słów Goplany („Jak się nazywasz, piękny młodzieńcze? / [...] Miły nic sobie!” [w. 417–419]), kontrastując jednocześnie z dalszym członem zdania, w którym mieści się grzecznościowe sformułowanie „mościa pani”. Został tu więc zrealizowany ogólnokomiczny schemat przerwania¹⁴, w efekcie którego nastąpiła degradacja górnolotnego tonu, jaki dominował we wcześniejszych wypowiedziach. Schemat ten zostanie powtórzony w dalszych kwestiach analizowanego dialogu – gdy Goplana spyta: „Cóż cię za anioł obłąkał w tym lesie?” [w. 423], Grabiec posunie się do ordynarnej uwagi: „Proszę, co za ciekawość w tym wywiędłym schabku!” [w. 424], a gdy wyzna: „O luby! Ja cię kocham...” [w. 447], mężczyzna odpowie: „Cóż to za dziewucha? / Obsesowo zaczyna” [w. 448–449]. Efekt komiczny wywołuje także rozminięcie się intencji rozmówców, dające się zauważyć w chwili, gdy Grabiec ironicznie przedstawia się swej wielbicielce jako „Nic sobie”, co Goplana pojmuje w sposób dosłowny, zachwycając się brzmieniem rzekomego imienia (to nawiązanie do znanego epizodu z *Odysei*, kiedy główny bohater przedstawia się Polifemowi jako Nikt). Takie opaczne odczytanie intencji rozmówcy odbiega od postulowanych norm dotyczących skuteczności porozumiewania się i poprawności aktu komunikacji. Rozpatrywany typ efektu komicznego odpowiada kategoriom wyróżnionym przez Bohdana Dziemidoka i – łącząc dwie z nich – lokuje się w sferze błędnego wnioskowania, które stanowi źródło zabawnego nieporozumienia¹⁵.

Większość zjawisk komicznych w *Balladynie* wiąże się z postacią wybranka Goplany. Jak zauważył Wiktor Weintraub: „W pierwszych trzech aktach wątek Grabca gra rolę serii komicznych interludiiów baśni”¹⁶. Monolog, w którym opowiada on o swoim pochodzeniu, zaskakuje czytelników komicznym niedopaso-

¹³ J. S. Bystroń, dz. cyt., s. 189.

¹⁴ Zob. D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968, s. 85–86.

¹⁵ Por. B. Dziemidok, dz. cyt., s. 75.

¹⁶ W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira* [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 226.

waniem stylu wypowiedzi do jej treści. Niezbyt chlubny rodowód bohatera ujęty tu został w formę uroczystego wyznania. O podniosłości stylu tego fragmentu decyduje archaizujące słownictwo (np. grzecznościowy zwrot „aścki panny” [Akt I, sc. 2, w. 426]) oraz częste posługiwanie się przez mówiącego figurami retorycznymi – zwłaszcza peryfrazami (np. „małżeństwem z żoną los zespolił” [w. 436], „pośmiertne dzieło pana organisty” [w. 442]). Z górnolotnym tonem mowy Grabca kontrastuje jednak jej temat, którym są groteskowe perypetie wiejskiej rodziny. Wystąpienie bohatera można więc interpretować jako parodię szlacheckich oracji, wywodzących w uroczystym stylu często zupełnie absurdalne genealogie.

Jedną z najzabawniejszych scen dramatu stanowi epizod nocnych wędrowek pijanego Grabca. Towarzyszy mu Chochlik, aby – zgodnie z poleceniem Goplany – uniemożliwić mężczyźnie spotkanie z Balladyną. Jak zauważył Leszek Libera, scena ta przypomina jeden z fragmentów *Burzy* Szekspira¹⁷. Jej komizm zasadza się na symptomatycznym odwróceniu ról: to nie pijany gubi oparcie drzewa, lecz dąb „ucieka”, „chwije [się – J. S.] / I potrzebuje wsparcia”, „mdleje” [Akt II, sc. 1, w. 11–12]. Z opisaną sytuacją wiążą się dalsze komiczne anomalie. Jedną z nich jest niedorzeczny dialog, cechujący się brakiem związku między replikami interlokutorów. Przykładem takiej sekwencji zdań jest prośba Grabca, aby jego towarzysz poszukał mężczyźnie zajęcia, w którego mógłby wymierzyć, po której bohater deklaruje, że ugodzi zwierzę „gromem... cośmy z tobą dobrzy przyjaciele” [Akt II, sc. 1, w. 22]. Również w dalszej części rozmowy Grabca z Chochlikiem manifestacyjnie zostały zlekceważone wymogi spójności i logiczności dialogu. Po nagłym życzeniu chłopa, aby elf zaniósł do praczki jego spodnie, nastąpiła niedorzeczna, jak się może wydawać, replika: „Co? Jak to? Chcesz spać bez szlafmycy?” [w. 34]. Warto jednak również podążyć śladem lektury Stanisława Makowskiego, który odnalazł zawoalowany sens tej wymiany zdań – nie mniej komiczny niż sama niekoherencja następujących po sobie wypowiedzi. Badacz, uzupełniwszy pytanie Chochlika dwuznaczną głosem: „bez »szlafmycy«? – a więc z gołą »głową«?”, dostrzegł w tej scenie sytuację „jak z ludowej komedii jarmarcznej”¹⁸. Takie przemieszanie w dramacie wątków tragicznych z komizmem najniższego gatunku Makowski uznał za celowy zabieg autora, który pragnął w ten sposób „uzyskać wzajemną deprecjację wartości, podważyć wzniosłość i uwznioślić przyziemność”¹⁹.

Postać Grabca dwukrotnie ulega zaskakującym transformacjom. Przemianę tego bohatera w wierzbę można interpretować jako jeden spośród wielu w *Balladynie* przejawów intencji parodystycznej, wymierzonej w kierunku baśniowej atmosfery utworu. Mimo że gniew Goplany oraz będąca jego następstwem metamorfoza Grabca powinny w czytelnikach uczucie niepokoju, nie dzie-

¹⁷ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 30.

¹⁸ S. Makowski, „Balladyna” *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1987, s. 18.

¹⁹ Tamże, s. 19.

je się tak, ponieważ zbyt wyraźnie akcentowane jest zamroczenie alkoholowe, w jakim pozostaje ukarany przez nimfę mężczyzna. Zabawna wydaje się więc sytuacja, gdy Filon, odnalazłszy swą wymarzoną i już martwą kochankę, ułamuje na pamiątkę gałąź z wierzby, pod którą ona leży, na co drzewo reaguje słowami: „Nie trącaj, bom pjany...” [Akt II, sc. 1, w. 318]. Potencjalnie złowieszczy nastrój, towarzyszący omawianej transformacji, zostaje całkowicie zniweczony dzięki spostrzeżeniu Skierki:

Ach! Coś się wylewa
Gorzkiego z rany... to zapewne woda
Z ziarenek pszenicy ogniem wymęczona,
Którą ci ludzie piją...

[w. 324–327]

Z wątkiem przemiany Grabca w wierzbę koresponduje inne baśniowo-surrealistyczne przeistoczenie tegoż bohatera, który ponownie za sprawą Goplany w trzecim akcie dramatu przyjął postać króla karo z talii kart. Zdaniem Libery epizod koronacji „króla dzwonkowego” („Nosisz prawdziwą koronę Popielów” [Akt III, sc. 4, w. 582]) najsilniej eksponuje komediowo-satyryczny żywioł analizowanego utworu. „Pełna impetu kreacja postaci komicznej na scenie”²⁰ rozpoczyna się już od desakralizujących insygnium władzy słów bohatera: „Widzę, że służy ludziom do tych samych celów / Co czapka: kryje uszy” [w. 583–584]. Lekceważące potraktowanie *sacrum* stanowi komiczne odstępstwo od normy, polegające na zakwestionowaniu obowiązującej powszechnie hierarchii wartości. Odbieramy je jako zabawne dlatego, że w zasadzie trudno odmówić bohaterowi racji – jego wypowiedź akcentuje zaskakującą, lecz zgodną z prawdą, zbieżność pomiędzy podstawową rolą czapki i mimowolną jakoby, sekundarną funkcją pełnioną przez atrybut władzy. Jak pisze Mieczysław Ingłot: „Poeta nadaje obrzędowi koronacyjnemu charakter zabawy, a w zabawę wpisuje z kolei parodystyczną intencję”²¹. Dlatego też jabłkiem nowo intronizowanego monarchy staje się prawdziwy owoc, a jego berłem – wierzbowa gałąź. Efekt komiczny wynika tu z niezgodności między normalnym przeznaczeniem tych obiektów a ich nowym wykorzystaniem. „Wszystko, czego dotknie bohater, przewrotnie zmienia swoją funkcję: z poważnej na komiczną i odwrotnie”²².

Już samo wcielenie się przez Grabca w rolę „króla dzwonkowego” służy karnawalizacji postaci władcy. Wywodząc się z sowizdrzalskiej tradycji literackiej, scena „królowania” Grabca eksponuje różnorodne zjawiska komiczne. Choć wielu badaczy akcentowało alegoryczny sens mowy tronowej „króla na opak”, która ich zdaniem obfitowała w aluzje do sposobu sprawowania władzy przez

²⁰ Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 38.

²¹ M. Ingłot, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1976.

²² Tamże.

cara rosyjskiego²³, warto zwrócić uwagę, że to swoiste intermedium – „kodeks” ograniczający swobody obywatelskie w państwie natury („Trzeba zaraz nałożyć podatek. / [...] Wróblów sejmy rozpedzić [...] / Jaskółkom na drogę / Dawać paszporta” [Akt III, sc. 4, w. 624–647]) – doskonale wpisuje się w teorię Bergsona, upatrującą źródeł komizmu w „mechanicznym upozorowaniu przyrody”²⁴. Mimo nagłego awansu społecznego, Grabiec zachowuje typowo ludową przezorność i zapobiegliwość w kwestiach materialnych. Jako bardzo zabawne jawi się czytelnikom zhiperbolizowane skąpstwo bohatera. Nowo wybrany król, krytykując Goplanę, że nie chce korzystać z piekielnych zaprzęgów, poucza Chochlika: „Jeśli diabeł pożyczka, bierz, bo takie wozy / Oszczędzają ci butów...” [w. 668–669]. Popełnia on także szereg innych kompromitujących uchybień, nie potrafiąc dostosować swojego zachowania (i słownictwa) do roli, którą przyszło mu pełnić. Z humorystycznym tonem analizowanej sceny koresponduje również niedyskretny entuzjazm władcy, obiecującego: „Tak się w mój tron złocisty królowaniem wrażeń, / Że nie oderwą ludzie tronu od człowieka” [w. 179–180]. Komizmu całej sytuacji dopełnia nagłe zaśnięcie bohatera, które – zdaniem Weintrauba – „prze-drzeźnia katalepsję Balladyny” oraz stwarza „paralelizm grozy i burliski”²⁵.

Zmierzając do końca analizy wybranych wątków *Balladyny*, warto jeszcze zwrócić uwagę na strukturalno-stylistyczną funkcję *Epilogu* oraz jej związek z komizmem. Nagłe wyłonienie się postaci Wawela ze świata przedstawionego i nawiązanie przez niego dialogu z publicznością spowodowało bowiem radykalne zniszczenie iluzji dramatycznej. Ten akt komicznego rozładowania tragedii, która – zdaniem m. in. Leszka Libery – „w rzeczy samej od początku była komedią”²⁶, wiąże się wyraźnie z koncepcją ironii romantycznej. Jak zauważyła Agnieszka Ziółowicz:

Zastosowanie chwytu teatru w teatrze sprawia, iż obnażona zostaje umowność akcji dramatycznej, wyeksponowany stylizacyjny charakter utworu. *Balladyna* zapowiedziana w liście dedykacyjnym jako tragedia, ogniwo cyklu kronik dramatycznych, okazuje się dramatem ironicznym²⁷.

Konfrontacji świata fikcji ze światem wyimaginowanej publiczności towarzyszy w *Epilogu* potężny efekt komiczny, wyrażający się poprzez drwinę z postawy kronikarza, który dokonuje apologii królowej wbrew oczywistości wydarzeń fabularnych, ujawniających jednoznacznie ujemne cechy charakteru bohaterki. Absurdalne poglądy Wawela, podporządkowane intencji panegirycznej, budzą

²³ Zwłaszcza autorzy obszernych komentarzy, dołączonych do jednego z wydań dramatu. Zob. M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”* [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1970, s. 420–440.

²⁴ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 84.

²⁵ W. Weintraub, dz. cyt., s. 228.

²⁶ L. Libera, dz. cyt., s. 142.

²⁷ A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 127.

sprzeciw publiczności świadomej rzeczywistego przebiegu wypadków. Komiczna sprzeczność pomiędzy niedorzecznymi opiniami dziejopisa a interpretacją dramatycznych zdarzeń, dokonaną przez osoby siedzące na widowni („myśmy widzieli rzecz całą do końca” [w. 7]) została wzmocniona przewrotną deklaracją Wawela: „Jestem sędzia bezstronny i naoczny świadek” [w. 5]. Sądy wygłaszane przez kronikarza jawią się więc jako drastyczne odstępstwo od normy, którą jest w tej sytuacji dokładność obserwacji i rzetelność wnioskowania. Sam kronikarz natomiast staje się komicznym kontrmodelem historyka.

Efekt podmiotowości dramatu, utrwalony w *Epilogu* poprzez podkreślenie nadrzędnej roli autorskiego „ja”, został uznany przez niechętnego Słowackiemu krytyka – Stanisława Ropelewskiego – za manifestację egotyzmu poety i „grube pochlebstwo samemu sobie”²⁸. Wydaje się jednak, że recenzent nie zrozumiał roli, jaką pełni w dramacie jego niezwykle posłowie, które niweczy ostatecznie możliwość zaliczenia *Balladyny* do gatunku tragedii (mimo podtytułu, mogącego dezorientować czytelników). „Gorzkie dzieło” Słowackiego zawiera co prawda dużą dozę tragizmu, ale kryje się on nie w ukształtowaniu formalnym utworu, lecz w drwiąco-fatalistycznej koncepcji rzeczywistości, jaką prezentuje. Zwrócił na to uwagę Kleiner, pisząc o paradoksalnej konsekwencji przypadku, rządzącego wydarzeniami i tworzącego przez to „pesymistycznie sformułowane prawo świata”²⁹. Ironiczny charakter *Epilogu* pozwala jednak traktować tę katastroficzną z dystansem. Zabawa w teatr oznacza również zabawę w tragedię, a umowny i literacki charakter przedstawianych wypadków nabiera manifestacyjnie żartobliwego wyrazu. Podsumowując niniejsze rozważania, należy zgodzić się z opinią wielu współczesnych badaczy, że silnie wyeksponowana w *Epilogu* metateatralna rama *Balladyny* powoduje raptowną reorientację w sposobie odbioru i interpretacji tego dzieła. „Miejsce pojęcia tragedii zastępuje pojęcie ironii”³⁰, z którym – dodajmy – nieodłącznie związany jest komizm, intensywnie eksponowany w poszczególnych scenach dramatu.

FANTAZY

Już na początku lektury *Fantazego* można zauważyć, że utwór ten zawiera wiele odniesień do wzorca gatunkowego klasycznej komedii³¹. Jednak oprócz

²⁸ Opinię tę wyraził Ropelewski w recenzji, która ukazała się 10 października 1839 na łamach „Młodej Polski”. Cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, red. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 87.

²⁹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 23.

³⁰ L. Libera, dz. cyt., s. 63. Opinia Libery stanowi niejako powtórzenie wniosków sformułowanych w rozprawie Jarosława Ławskiego. Zob. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowanie i ekspresja ironii* [w:] *te go ż, Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne w wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 376 i n.

³¹ Zgodnie ze stwierdzeniem Juliusza Kleinera: „Tradycja komedii dała motyw podstawowy małżeństwa niesympatycznego i dołączyła jako przeciwwagę konieczną małżeństwo sympatyczne;

charakterystycznych wątków fabularnych, które wolno określić za Kleinerem mianem „schematów molierowskich”³², nie sposób nie dostrzec, że w dramacie rozwija się także druga, jak gdyby równoległa linia wydarzeń, wiodąca ku prawdziwie tragicznemu finałowi³³. To zjednoczenie w *Fantazym* motywów wywodzących się z tragedii (śmierć Majora) z epizodami komicznymi (małżeństwo z pobudek finansowych), a nawet farsowymi (porwanie Rzecznickiej), świadczy o niejednorodności gatunkowej dramatu, której odpowiada zjawisko nieustannego przeplatania się w nim różnorodnych kategorii estetycznych. *Fantazy* operuje różnymi formami i wykładnikami komizmu, nie stroniąc również od ekspozowania elementów tragicznych. Aliaż ten sprawia, że oba zjawiska ulegają tutaj „sfałdowaniu”, odzwierciedlającemu zdominowanie dzieła przez romantyczną ironię, „dzięki której zostaje odsłonięta podszywka wydarzeń, a wartości ulegają odwróceniu”³⁴. Nieprzypadkowo więc Włodzimierz Szturc rozpoczął interpretację tego utworu od stwierdzenia: „Mało jest dzieł literackich tak głęboko zależnych od ironii pisarza, jak *Fantazy* Słowackiego”³⁵.

Rozważania poświęcone wybranym wątkom humorystycznym, które współtworzą fabułę tego dzieła, wypada rozpocząć od analizy niektórych rozmów Fantazego z Rzecznickim. Komizm tych dialogów w dużej mierze został osiągnięty dzięki kontrastowi pomiędzy stylem artystycznym, jakim posługuje się konkurent do ręki Dianny, a stylem potocznym, cechującym większość wypowiedzi marszałka. Zgodnie ze spostrzeżeniem Bystronia: „Para towarzyszy, z których każdy ma inny styl zachowania się i wystawiania, jest znanym rekwizytem lżejszej komedii i farsy”³⁶. Wspomniana dysharmonia została wyekspozowana m.in. w ósmej scenie pierwszego aktu. Obszerne kwestie Fantazego, wzbogacone wieloma figurami retorycznymi, zostały tu zestawione z lapidarnymi uwagami Rzecznickiego, mającymi postać autotematycznych kontrapunktów (np. „Przecudna tyrada... / Periody długie...” [Akt I, sc. 8, w. 198–199]). Te krótkie komentarze, przerywające częstokroć wzniosłe monologi egzaltowanego hrabi, pełnią zdaniem Aliny Kowalczykowej rolę dygresji i przypominają czytelnikom o konieczności zachowania dystansu wobec tekstu, rozładowując ponadto „zbyt

pierwsze ma być zgodnie z wymaganiami komedii udaremnione, drugie doprowadzone do skutku” (J. Kleiner, dz. cyt., t. 3, s. 220).

³² Tamże, s. 221.

³³ M. in. Stefan Kołaczkowski pisał właśnie o dwóch liniach akcji tej tragikomedii, decydujących o jej swoistej strukturze: komediowej, „która zmierza ku odsłonięciu pustki duchowej w ludziach stojących na koturnach wysokości” oraz tragediowej, wiodącej „ku ukazaniu prawdziwego człowieczeństwa i głębi w ludziach prostych” (S. Kołaczkowski, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy czyli nowa Dejanira*, Kraków 1927, s. XXVI–XXVIII).

³⁴ D. Ratajczakowa, *Akt romantycznej kreacji. Teatralne i dramatyczne w „Fantazym”* [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 195.

³⁵ W. Szturc, „*Fantazy*” Słowackiego. *Ironia jako sztuka rozdawania ról, nie zawsze ironicznych* [w:] tegoż, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 29.

³⁶ J. S. Bystron, dz. cyt., s. 189.

napięty nastrój³⁷. Taki sposób eksponowania literackości formy nie tylko ma charakter komiczny, ale jest również jednym z głównych sygnałów romantycznej ironii, będącej nadrzędną kategorią estetyczną omawianego dramatu.

Dialogi przyjaciół goszczących w Respektowie opierają się na stałym schemacie, zgodnie z którym Rzecznicki wyszydza zarówno sposób wystawiania się, jak i nieco naiwne wyobrażenia Fantazego. Rolę pełnioną w dramacie Słowackiego przez marszałka Wacław Kubacki uznał za pokrewną wobec tej, jaka spoczywała w tzw. komedii płaszcza i szpady na postaci *graciosa*, bowiem głównym zadaniem tego szczególnego typu bohatera (kogoś w rodzaju służącego-błazna) również było „parodiowanie poetycznych zasad, którymi kieruje się w swych postępkach jego pan”³⁸. Mimo że nasi bohaterowie pozostają raczej w zażyłych, przyjacielskich stosunkach i trudno uznać Rzecznickiego za osobę podporządkowaną Fantazemu, nieodłączny towarzysz hrabiego jest – zdaniem wspomnianego wyżej badacza – kimś w rodzaju „ludowego prześmiewcy pańskich wykwintów i polotów, szychów, mizdrzeń i wydwarzań”³⁹ (jednak Kubacki nie tłumaczy, dlaczego „ludowego”, skoro wiemy, że Rzecznicki był szlachcicem).

W analizowanej już częściowo ósmej scenie pierwszego aktu marszałek zwraca się do przyjaciela: „O! Ty, potrzebnicki / Zdrowego sensu! [w. 215–216]”. To sformułowanie jawi się jako komiczne ze względu na będącą ośrodkiem ironii retorycznej sprzeczność między literalnym i figuratywnym sensem użytych słów – wszak zarówno Rzecznicki, jak i czytelnicy dramatu zdają sobie doskonale sprawę z tego, że Fantazy (co sugeruje już samo jego imię) nie jest apologatą rozsądku. Inną interesującą replikę Rzecznickiego, w której ośmiesza on romantyczną pozę swojego rozmówcy, stanowi fraza: „Bo ty jesteś pióro, / Które sonety pisze... et andronas scribit” [w. 220–222]. Utworzoną hybrydę fleksyjną – „andronas” – należy uznać za żartobliwą, ponieważ jest efektem świadomego – a przy tym nieprawidłowego – pomieszania dwóch różnych systemów językowych. W uroczystej formie, implikowanej przez łaćnińską końcówkę, mieści ona ponadto błahą treść, odsyłającą do potocznego zwrotu „pleść androny”, co przyczyniło się także do uzyskania efektu komicznego.

Zjawisko gwałtownych zmian rejestrów stylistycznych, cechujące większość dialogów Fantazego z Rzecznickim, ilustruje m.in. fragment, w którym po długim, poetyckim monologu hrabiego –

[...] Same jakieś światła
Chodzą po mojej głowie jak u dzieci,
[...]

³⁷ A. Kowalczykova, *Widmo bankructwa i harda hrabianka* [w:] *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 135.

³⁸ W. Kubacki, *Wielka komedia Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2, s. 31.

³⁹ Tamże, s. 32.

Świętych postacie... różne jakieś tony,
 Z których ton każdy mi coś przypomina
 Smutnego, a ma niewy tłumaczony
 Urok dla ducha [...]
 Myśli me – już półupiory,
 A jeszcze myśli...

[Akt I, sc. 8, w. 231–249]

– nastąpił lakoniczny, ujęty w formułę pożegnalną zwrot Rzecznickiego: „Bądź zdrów, bałagało, / Który handlujesz końmi Apollina!” [w. 250–251]. Komizm przytoczonego sformułowania opiera się na polisemii wyrazu „bałagało”. Jak podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego*, leksem ten oznacza nie tylko woźnicę, ale także w pewnych przypadkach nudziarza i zrzędę⁴⁰. Można sądzić, że powodem użycia przez marszałka tego właśnie słowa było jego znaczenie wtórne, mające wyrażać zniecierpliwienie, jakie odczuwa Rzecznicki, słuchając tyrad egzaltowanego poety. W cytowanym wykrzyknieniu nastąpił jednak szczególnie proces implikacji znaczenia podstawowego, który stał się źródłem potężnego efektu komicznego. Jednocześnie obserwujemy tu szczególną modyfikację kontekstu wypowiedzi – wszak mowa nie o „zwykłych” koniach, lecz o „koniach Apollina”. W tak zmienionym otoczeniu semantycznym handlowanie końmi oznacza poniekąd handlowanie poezją, co można odebrać jako aluzję do nadmiernej teatralizacji występów Fantazego. W analizowanym fragmencie konfrontacja obu znaczeń leksemu „bałagało”, pozostających względem siebie w stosunku homonimicznym, przyniosła więc zaskakujący efekt ich harmonijnego współistnienia. Źródło zaistniałego efektu komicznego stanowi zatem odejście od normy, jaką w relacjach homonimicznych powinna być całkowita rozbieżność znaczeń oraz związana z nią odrębność kontekstów, w których używane jest dane słowo⁴¹.

Typowym chwytem komediowym, niemal ciągle obecnym w analizowanym dziele, jest rytuał stwarzania pozorów, nakładania masek. Jak zauważyła Ewa Łubieniewska: „Motyw inscenizowania, udawania, «grania komedii» wraca w tekście *Nowej Dejaniry* nieprzerwanie [...]. Komedialność ze swymi regułami staje się dramatyczną formą utworu, ale zarazem jego tematem”⁴². Świadome odgrywanie przez bohaterów określonych ról rozpoczyna się w dziele od deklaracji Fantazego: „Gadaj – rób – i patrz... a ja za dziecięcia / Ujdę i dam się wszystkim za nos wodzić” [Akt I, sc. 1, w. 20–21]. Ta infantylna maska nie przystoi poecie wywodzącemu się z arystokratycznego rodu. Wie o tym dobrze Rzecznicki, który wyraża obawy, że niekorzystna zmiana wizerunku negatywnie wpłynie na

⁴⁰ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1, Warszawa 2003, s. 186.

⁴¹ Maria Wojtak uważa, że mechanizm ów wywodzi się z gatunku komedii. Zob. M. Wojtak, *Juliusza Słowackiego kunszt stylizatorski – wybrane aspekty stylu Fantazego*, „Język Polski” 1999, z. 5, s. 359.

⁴² E. Łubieniewska, „Fantazy” *Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985, s. 137.

relacje Fantazego z hrabią Respektem i jego żoną. Dafnicki, pragnąc zapewnić przyjaciela o słuszności powziętego planu, pyta go: „To ja, hrabia / Fantazjusz, głupim być... już nie mam prawa?” [w. 33–34]. Słowa bohatera, który domaga się aprobaty dla anomalii, jaką jest zdziecinnienie dojrzałego człowieka, wydawać się muszą jeszcze bardziej komiczne niż sam przedstawiony przezeń zamiar udawania, że nie rozumie, do czego zmierzają starania rodziców Dianny.

W monologu Fantazego zwraca także uwagę szydercza wzmianka poświęcona głosowi opinii publicznej, który odzwierciedla upodobania „bab”:

A cóż to, powiedz, jest opinia babia?
Czy to szacunku godna rzecz?... czy strawa,
Na której serce tyje?... czy poduszka,
Na której głowa leży?

[w. 35–38]

Jak zauważyła Alina Kowalczykowa, cytowane słowa są „wycieczką przeciw krytykom”, podobną do niektórych dygresji *Beniowskiego*⁴³. Obecny w nich komizm wynika z zestawienia abstrakcyjnego pojęcia (szacunek) z konkretnymi obiektami, przynależnymi do prozaicznej sfery życia ludzkiego, jaką jest potrzeba jedzenia i snu⁴⁴. Humorystyczne zabarwienie przytoczonej wypowiedzi zostało dodatkowo zintensyfikowane dzięki odwróceniu tradycyjnej hierarchii wartości, zgodnie z którą kryteria etyczne towarzyszące ocenianiu czyjegoś postępowania powinny dominować nad kryteriami pragmatycznymi.

Pierwsze sceny dramatu obfitują w efekty komiczne oparte na zjawisku ironii retorycznej. Witając Majora, hrabia Respekt wspomina okoliczności swojego wygnania na Syberię. O przyczynach tego zdarzenia mówi:

Bo wiecie,
Żem takiej rządu pieczołowitości
O moje zdrowie... jako tu w powiecie
Pierwszy urzędnik, doznał...

[Akt I, sc. 7, w. 150–153]

Aby rozpoznać właściwe znaczenie tych słów, należy uświadomić sobie kontekst historyczny przedstawianych wydarzeń. „Pieczołowitość rządu” była w istocie izolacją wpływowego arystokraty od wzmożonych dążeń narodowowyzwoleńczych, które urzeczywistniły się najpełniej w wybuchu powstania listopadowego. Taka konstrukcja wypowiedzi ironicznej, w której pozorna aprobata

⁴³ Zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 132.

⁴⁴ Warto odnotować, że zabieg zaskakującego zestawiania zjawisk z natury odległych lub niewspółmiernych, który stał się zasadą konstrukcyjną zadawanych przez Fantazego pytań, Dziemi-dok wyodrębnił jako jeden z typowych sposobów wywoływania komizmu. Zob. B. Dziemi-dok, dz. cyt., s. 67.

(ukryta w dodatnio nacechowanym słowie „pieczołowitość”) w rzeczywistości wyraża zamaskowaną naganę, jest częstym sposobem wywoływania komizmu w omawianym dramacie. Podobnym mechanizmem posłużył się Fantazy podczas analizowanej już sceny ósmej pierwszego aktu. Bohater spytał przyjaciela, kim jest „ów to pan Jan – wzięty z kosą?” [w. 187], a otrzymał odpowiedź: „Jakiś kosynier” [w. 188], zwrócił się do swojego rozmówcy słowami:

Jesteś jak delficki
 Posąg... Wyrocznie twoje prosto niosą
 W sam cel i samo serce prawdy
 [w. 189–190]

Ironiczna uwaga Fantazego opiera się na niezgodności pomiędzy jawnym i ukrytym znaczeniem wypowiedzi; bohater, chcąc zwrócić Rzeczniczkiemu uwagę, że nie udzielił mu żadnej nowej informacji, chwali go ironicznie za nieomylność sądów. Marszałek jednak nie pozostanie dłużny hrabiemu – gdy Fantazy oświadczy, że jego serce „coś uczuło”, przyjaciel skomentuje to w analogiczny sposób. Jego replika („Fenomen!” [w. 254]) w zawoalowany sposób ośmieszy zbyt egzaltowane usposobienie młodzieńca.

Analizując zjawiska komiczne w interesującym nas dramacie, warto wspomnieć o tych jego scenach, których zasadą konstrukcyjną jest humorystyczna gra pomiędzy intencjami, wyrażanymi – z uchyleniem zasady szczerości – w planie komunikacji wewnątrztekstowej (dialogi bohaterów) a prawdziwymi opiniami i zamierzeniami poszczególnych postaci, ujawnianymi wyłącznie przed odbiorcą zewnętrznym (wypowiedzi „na stronie”)⁴⁵. Przykładem może być scena przedstawiająca rozmowę pomiędzy Respektową a Fantazym, który – chcąc, jak zapowiedział wcześniej, kupić Dianę „złotych polskich pół milionem” [Akt I, sc. 9, w. 273] – podpisał właśnie stosowne dokumenty. Punktem węzłowym tego dialogu jest obustronna deklaracja szczerości – Dafnicki oświadcza: „Od tej chwili z panią / Nie powinienem mieć żadnych tajemnic” [Akt III, sc. 4, w. 155–156], na co hrabina reaguje entuzjastyczną zapowiedzią:

O tak! – nieprawdaż? – otwarci oboje
 Wpuścimy oczy do najskrytszych ciemnic
 Naszego uczucia...
 [w. 157–159]

Chwilę później jednak, pomimo wzajemnych obietnic, bohaterowie zaczynają posługiwać się w rozmowie kodem aluzyjnym. Respektowa pyta wymijająco,

⁴⁵ Taką kompozycją odznacza się wiele dialogów *sensu stricto* komediowych. Zob. M. Wojtak, *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*, Lublin 1993, s. 150.

czy w sercu mężczyzny nie tli się wciąż niezagaśły ogień dla jakiejś rzymskiej westalki, a Fantazy – chociaż wie doskonale, co jest przyczyną i jednocześnie ukrytym sensem zadanego pytania (informuje o tym kwestia „na stronie”) – odpowiada, stosując się do wprowadzonego przez rozmówczynię niejasnego i wieloznacznego sposobu komunikowania. Mówi więc o licznych salamandrach, jakie żyły w tym ogniu, udając, że nie rozumie intencji towarzyszących słowom hrabiny. Dopiero później przerwie sugestie Respektowej raptownym pytaniem o Idalię: „Czy tu przybyła?” [w. 175], które demystyfikuje stwarzane uprzednio pozory. Komizm tej rozmowy wynika więc z kontrastu pomiędzy przybraną przez Fantazego pozą „dziecięcia” a jego rzeczywistą świadomością i doskonałą orientacją w znaczeniu aluzji formułowanych przez Respektową, jak również z maskowania przez hrabinę prawdziwych intencji pytania, wbrew wcześniejszym deklaracjom szczerości w stosunku do przyszłego zięcia.

Podobny proces celowego fałszowania rzeczywistości obrazuje scena rozpoczynająca akt czwarty. Przedstawia ona dialog pomiędzy Rzecznickim a służącą hrabiny – Helenką. Marszałek mówi do dziewczyny, że jego żona jest chora i słaba. Helenka powtarza tę opinię, choć doskonale wie, że nie jest ona zgodna z prawdą, o czym świadczy wypowiedź bohaterki skierowana, jak informują didaskalia, „do siebie”. Rzecznicki mówi następnie – choć chyba sam w to nie wierzy: „To to... kobieta... delikatna... święta” [Akt IV, sc. 1, w. 14], a Helenka kontruje ten sąd ironiczną uwagą „na stronie”: „O! Delikatna ta czerwona baba!” [w. 15]. To zderzenie prawdy i pozorów wnosi do dramatu dużą dozę komizmu, służąc jednocześnie demaskacji rzeczywistości wykreowanej przez marszałka⁴⁶.

Analizując różnorodne sposoby uobecniania się komizmu w *Fantazym*, należy oczywiście poświęcić nieco uwagi epizodowi omyłkowego porwania Omfalii Rzecznickiej. Niespodziewany zwrot akcji (ofiara raptu miała wszak zostać Idalią) został bardzo surowo oceniony przez Stanisława Tarnowskiego:

I ten *incidens*, to *qui pro quo*, to porwanie Rzecznickiej, która dotąd do akcji nie należała wcale, staje się najważniejszym momentem dramatu, jego przesileniem [...]. Dalszy przebieg sprawy wyjdzie [...] z tego epizodu wtrąconego tu nie wiedzieć po co, niepotrzebnego, ani dramatycznego, ani komicznego, ani związanego z tym, co działo się dotąd⁴⁷.

Zwraca uwagę fakt, że badacz nie dostrzegł w analizowanym wątku elementów komicznych. W dalszej części szkicu, niby usprawiedliwiając Słowackiego, który zdecydował się umieścić w dramacie tę farsową komplikację, Tarnowski pisze:

Cała ta historia utwierdza może w domyśle, że w zamiarze autora *Niepoprawni* mieli być komedia, że przynajmniej przez chwilę zamiar taki był, choć krótko. Tym jednym wytłumaczyć

⁴⁶ O takiej właśnie „rzeczywistości wykreowanej” i jej demaskacji przez służącą pisała Maria Wojtak. Zob. M. Wojtak, *Juliusza...*, dz. cyt., s. 357.

⁴⁷ S. Tarnowski, „*Niepoprawni*” *Juliusza Słowackiego* [w:] tegoż, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 259–260.

jakoś można wprowadzenie tego zawikłania, które niby ma być komicznym, i użycie tak zużytego komicznego środka jak *qui pro quo*⁴⁸.

Próżno by jednak szukać wyjaśnień, dlaczego użycie „komicznego środka” nie skutkuje zdaniem recenzenta uzyskaniem komizmu, a co najwyżej aranżuje „niby komiczne” zawikłanie. Wydaje się przecież, że wątek porwania Rzecznickiej znacząco intensyfikuje humorystyczne zabarwienie dramatu – trudno zaprzeczyć, że nieporozumienie, które pociągnęło za sobą szereg dalszych komplikacji fabularnych, sprzeciwia się w sposób żartobliwy normie, jaką byłaby tu oczekiwana umiejętność poprawnej oceny sytuacji i skuteczność w realizacji zamierzonego działania. Osiągnięty efekt komiczny spotęgowało ponadto porównanie przygody marszałkowej do mitu o porwaniu żony Herkulesa. Choć w pierwszej chwili może się ono wydawać niedorzeczne (nietrudno bowiem dostrzec istotne różnice pomiędzy historią Dejaniry a zdarzeniem, którego doświadczyła Rzecznicka), nie jest jednak przypadkowe – częste nawiązania do tragicznego w istocie mitu (przykładem może być kpiące pytanie zadane Idalii przez marszałka: „Więc to jest ta koszula krwawa, / Którą dał Nessus?” [Akt III, sc. 8, w. 337–338]) miały służyć jego świadomej trywializacji w omawianym utworze.

Niniejsza próba analizy wybranych fragmentów *Balladyny* oraz *Fantazego* nie wyczerpuje bynajmniej niezwykle rozległego *spectrum* zagadnień dotyczących komizmu w dramatach Juliusza Słowackiego. Dopiero po rozszerzeniu zakresu badań (również o utwory niemal całkowicie pozbawione elementów żartobliwych) możliwe byłoby w miarę rzetelne omówienie tych metod wywoływania komizmu, jakie Słowacki najczęściej wykorzystywał w swoich dziełach. Można by wówczas także ustalić, w którym okresie twórczości dominowały w jego dramatach ujęcia humorystyczne oraz jak przebiegał rozwój zaangażowania poety w kreowanie wątków komicznych. Komizm obecny w *Balladynie* i *Fantazym* jest niewątpliwie ściśle związany z kategorią ironii romantycznej. Ona właśnie tkwi u podstaw programowej zabawy formą, mającej na celu obnażenie powikłań rzeczywistego świata. Zgodnie ze stwierdzeniem Fritza Stricha, ironia romantyczna niweczy całkowicie tragizm, przekształcając go w „doświadczenie czystego pozoru”⁴⁹. Proces ten można zaobserwować zarówno w *Balladynie*, jak też – choć w mniejszym stopniu – w *Fantazym*. Oba dzieła, obfitujące w elementy komizmu, stają się w ten sposób źródłem rozważań poświęconych cechom ironii, która – będąc jedną z zasad myślenia filozoficznego – zdominowała poetykę wielu utworów powstałych w epoce romantyzmu.

⁴⁸ Tamże, s. 260.

⁴⁹ F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München 1928, s. 334. Cyt. za: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 128.

Judyta Stepień

*THE WAYWARD BARD'S LAUGHING MUSE:
COMIC ELEMENTS IN JULIUSZ SŁOWACKI'S BALLADYNA AND FANTAZY*

Summary

This article examines the comic profile of two dramas by Juliusz Słowacki, *Balladyna* and *Fantazy*. It seems that the comic effects produced by these two texts are closely connected with the literary technique of romantic irony. Presented by a narrator who is studiously aloof and independent, this type of irony exposes the illusory nature of the what appears, on the surface, to be the case in a straightforward story and thus tease out knowing smiles and laughs from a discerning reader. Moreover, the writer may treat his characters and themes in a deliberately light and playful manner only in order to stress the discrepancy between the appearances and the complex real world beneath the surface.