

Maciej Szargot

O balladach Słowackiego

Postscriptum Polonistyczne nr 2(4), 47-56

2009

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MACIEJ SZARGOT
Kielce

O balladach Słowackiego

Ballady Juliusza Słowackiego to temat prawie nieobecny, omijany w badaniach. Trzeba by spytać – dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że badacze postrzegają autora *Kordiana* jako poetę niechętnego temu gatunkowi i jego uprawianiu. Paweł Hertz i Marian Bizan piszą o tym tak:

Słowacki nie był obciążony „grzechem balladomanii” przede wszystkim dlatego, że w młodzieńczym okresie pozostawał poza obrębem wpływów poezji i filozofii niemieckiej, głównego źródła „balladomanii”, inaczej niż np. Odyniec czy Witwicki (Bizan, Hertz 1959, 275–276).

A przecież w dwóch znanych antologiach polskich ballad utwory autora *Kordiana* są obecne, choć nie jest ich wiele. W opracowanej dla serii Biblioteki Narodowej przez Czesława Zgorzelskiego i Ireneusza Opackiego *Balladzie polskiej* znajdziemy: *Powieść kozacką [ze Zmii]* *Rusalkę*, [Balladę] z dramatu *Maria Stuart*, *Dumą o Wacławie Rzewuskim* oraz [Sowińskiego w okopach Woli] (Zgorzelski, Opacki 1962, 231–240, 251–257, 429–432). Małgorzata Baranowska powtarza ten wybór z pominięciem *Rusalki*, ale za to dodaje utwór napisany wspólnie z Edwardem Antonim Odyńcem: *Nie wiadomo co, czyli romantyczność. Epilog do ballad* (Baranowska 1987, 63–64, 126–134, 324–325).

Od razu zasygnalizuję wątpliwości. Przede wszystkim trzeba zauważyć, że Słowacki tylko raz użył w tytule terminu „ballada” – w odniesieniu do tekstu napisanego wspólnie z Odyńcem – a i wtedy nie określił tak samego utworu, lecz wskazał, że stanowi on „epilog do ballad”, a więc jest raczej wypowiedzią metagatunkową niż utrzymaną w gatunku (trzeba jednak przypomnieć, że Słowacki nazwał ten utwór „balladą” w liście do Odyńca z 22 kwietnia

1832 [XIV, 15]¹). „Balladą” został też nazwany (w didaskaliach) wyrecytowany przez Pazia utwór wpleciony w tekst dramatu *Maria Stuart* [VI, 156]. W pozostałych tekstach poeta stosował inne określenia: „duma”, „powieść kozacka”... Jeśli tak, to znaczy, że autorzy antologii kierowali się raczej kształtem utworu niż intencjami autora, czasem wręcz klasyfikowali tekst wbrew tym intencjom. Postępując w ten sposób, można by z powodzeniem powiększyć zbiór obecnych w antologii tekstów chociażby o młodzieńczą *Dumkę ukraińską* [I, 15–21], skoro jest tam *Duma o Wacławie Rzewuskim*.

A przecież obecne w tytułach nazwy gatunkowe nie były dla Słowackiego czymś obojętnym. Przywoływanie formy dumy czy dumki wskazuje przede wszystkim na ukraińskość tekstów i ich inspiracji, zupełnie tak, jak użyte w odniesieniu do *Rusalki* określenie „powieść kozacka” [II, 37]. Koresponduje to z wykorzystanymi w utworach motywami i rozwiązaniami artystycznymi. Dawno już zwrócono uwagę, że „powieść kozacka” przypomina raczej dumy Józefa Bohdana Zaleskiego niż ballady Mickiewicza (Malecki 1881, 185). Wykazano też jej związki z dumkami ludowymi, obecność motywów i „tonu” pieśni ukraińskich (Belza 1909, 45–48). Podobnie pisał Juliusz Kleiner na temat *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, jednak, śledząc inspiracje Słowackiego, wskazywał oprócz Zaleskiego i ludowej pieśni ukraińskiej także balladę Waltera Scotta:

Na wybór strofy mogła wpłynąć ballada Waltera Scotta *Wieczór świętego Jana*, znana Słowackiemu zapewne i w oryginale, i w przekładzie Odyńca. (...) Podobieństwo widoczne: w obu strofach rytmika opiera się na dwunastozgłoskowcu, złożonym regularnie z czterech grup trójzgłoskowych o akcencie stałym na drugiej z trzech głosek; tego dwunastozgłoskowca używał Słowacki również w *Żmii*. (...) Słowacki podnosi regularność i muzykalność wiersza, upodabnia go do dumek Zaleskiego, czyni go wierszem rytmicznej pieśni ludowej o jednostajnym, łatwo w ucho wpadającym taktie. Zachowany jest charakter dumy jako pieśni, jako utworu, który stosuje się do melodii prostej i, jak zawsze u ludu, podkreślającej budowę rytmiczną. – Dumę pojmuje Słowacki tak samo, jak Zaleski. J. Tretiak wskazał, że właściwie „dumka Zaleskiego jest pieśnią, gdyż дума ludowa ma formę swobodną, nieregularną, pozbawioną budowy stroficzej” (Kleiner 1999, 206–207).

¹ Wszystkie cytaty z dzieł Słowackiego pochodzą z wydania: Słowacki 1959. W nawiasach podaje numer tomu i strony.

W wypadku ballady Pazia z *Marii Stuart* można ze znacznie większą pewnością mówić o szkockich inspiracjach. Jest to bowiem parafraza ballady szkockiej ze zbioru *Reliques of Ancient English Poetry* Thomasa Percy'ego (Hahn 1984, 27–31).

Zauważmy, że Słowacki od początku podąża drogą odmienną od Mickiewiczowskiej. Zamiast autora *Ballad i romansów* – patronuje mu Zaleski. Zamiast u Niemców – szuka inspiracji u Szkotów. Wreszcie od folkloru litewsko-białoruskiego zdecydowanie woli ukraiński.

Dwie z ballad Słowackiego wydają się jednak w jakimś stopniu korzystać z Mickiewiczowskiego wzorca. To ballada Pazia z dramatu *Maria Stuart* i „powieść kozacka” ze *Żmii*. Oba teksty są bowiem niesamodzielne, wplecione w większy tekst, do którego stanowią swoisty komentarz, jak *Alpuhara* w *Konradzie Wallenrodzie*. Tak też pisze Kleiner o tekście wplecionym w dramat o Marii Stuart – dostrzega w nim „wkładkę” zapowiadającą kolejny akt dramatu – „akt sądu”, którego pierwszą fazą jest właśnie ballada (Kleiner 1999, 117–118).

Co jednak z Mickiewiczowską zasadą eksponowania w balladzie idei całego utworu czy jego protagonisty, ukazania jego *credo* czy zamierzeń, tak jak dzieje się w *Alpuharze*? Ballada w *Marii Stuart* opowiada o ojcobójcy, który działa z inspiracji matki. Tekst nie odsłania więc zamierzeń Pazia ani nawet jego pani. Pokazuje raczej zasadę świata: antagonizm, rozdarcie w wyniku konfliktu Matki (królowej) i Ojca (królewskiego małżonka), co wymusza konflikt ich dzieci i kreuje ojcobójców. Symptomatyczna jest tu reakcja tytułowej bohaterki na wysłuchaną balladę:

Królowa siedzi zamysłona. Paż dziecinnym głosem mówi następującą balladę. (...)

– „O matko moja! o matko miła!

Przekleństwo tobie! Tyś mnie namówiła,

Żem zabił ojca”. –

MARIA

obudzona nagle z zamyslenia

Przekleństwo? co? przekleństwo mnie, żem namówiła

Na zabicie – coś wyrzekł? ojca! męża! króla!

Paziu, czyś do mnie mówił?

I, 56

Słowacki obnaża więc tu raczej tragizm niż ideę utworu (czy bohatera).

Inaczej w *Żmii*, gdzie zastanawiający się nad zagadkowym znikaniem swego atamana bohaterowie słuchają opowieści o legendarnym „hetmanie, panie

na Niżu” [II, 37], zakochanym w wampirycznej rusalce. W istocie jednak to pomyłka – ballada, zamiast coś wyjaśniać, wprowadza słuchaczy i czytelników w błąd, wskazuje nieistniejące miłosne motywacje działań hetmana Żmii. Buduje chaos zamiast ukazywać pobudki lub cele czynów bohatera.

W obu wypadkach ballady objawiają chaos świata. Ich rola jest więc zupełnie inna niż u Mickiewicza, dążącego w balladach do ukazania nadrzędnego porządku *universum*. Także rusalka u Słowackiego jest znakiem chaosu, a nie, jak Mickiewiczowskie świtezianki, objawicielką boskich praw.

O ile jednak omawiane wyżej teksty są napisane na przekór Mickiewiczowskiej konwencji, o tyle można je jeszcze nazywać balladami. Inaczej jest, jak sądzę, z obecnym w obu antologiach [*Sowińskim w okopach Woli*]. Utwór ten, podkreślam to raz jeszcze, ma oczywiście strukturalne cechy gatunku. Niemniej jednak różni się zdecydowanie od wszystkich przywołanych wyżej tekstów Słowackiego. Nie ma w nim bowiem wyraźnych związków z folklorem (ludowością), egzotykiem, śpiewności i ważnego w balladach poety (i nie tylko jego) akcentowania dawności wydarzeń i postaci. Porównajmy dwa utwory poświęcone bohaterom powstania listopadowego: *Dumę o Wacławie Rzewuskim* i właśnie [*Sowińskiego w okopach Woli*]. Oto fragment pierwszego utworu:

Raz starym zwyczajem pomarłych już rodzin,
Ten Emir arabski w dzień Pańskich narodzin,
Na sianie, za stołem, z przyjaciół swych kolem
Połamał oplatek i spożył.

A potem, jak przodków święcono zwyczajem,
Wzniósł toast nadziei stoletnim tokajem:
„Żyj Polsko, wiek sławy!” Wtem goniec z Warszawy
Przyleciał – zawołał: „Kraj ożył!”

I, 56

Opowiadając o bardzo niedawnych wydarzeniach, Słowacki ukazuje swojego egzotycznego bohatera jako dziedzica wiekowej rycerskiej tradycji (przypomnę na przykład, że emir posługuje się w walce mieczem – I, 57–58). Równocześnie dokonuje ciekawego zabiegu – niejako przeniesienia współczesności w odległą przeszłość, bo przecież dzielenie się wigilijnym oplatkiem jest tu „starym zwyczajem pomarłych już rodzin”, a Polska ukazana w utworze to ziemia ruin i „smutnych kurhanów przeszłości” (I, 56). Dziewiętnastowieczny czytelnik był niejako zmuszony do odczytywania *Dumy o Wacławie Rzewuskim* jako sięgającej

wieków średnich klechdy o niezłomnym rycerzu, a nie utworu o współczesnych mu wydarzeniach.

Inaczej w [*Sowińskim w okopach Woli*]:

W starym kościółku na Woli
 Został jeneral Sowiński,
 Starzec o drewnianej nodze,
 I wrogom się broni szpadą;
 A wokół leżą wodze
 Batalionów i żołnierze,
 I potrzaskane armaty
 I gwery: wszystko stracone!
 I, 157

Powtórzmy: jeśli autorzy antologii traktują balladę po prostu jako „krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia” (Kleiner 1958, 196), to mają pełne prawo użyć tej nazwy gatunkowej w stosunku do tekstu o Sowińskim. Jednak intencje poety wydają się inne. Wyraźnie chce on opowiadać o współczesnym bohaterze bez sztafażu dawności, śpiewności, egzotyizmu. Chodziło przecież o ukazanie jednego z listopadowych bohaterów w legendowej aurze – stąd pewne elementy bliskie balladzie, jak chociażby heroizacja, uwznioślenie, zwrócenie uwagi na niezwykłość zdarzeń. Czy jednak w analogiczny sposób nie należałoby nazwać balladami *Reduty Ordona*, *Śmierci pułkownika* czy *Bema pamięci żałobnego – rapsodu*? To także utwory, w przypadku których można mówić o balladowej (legendowej) stylizacji dziejów współczesnej wielkiej postaci, listopadowego bohatera. Język czy „chwyty” balladowe posłużyły skutecznie kreowaniu legendy. Ale też sądzę, że należy tu mówić o balladowości, a nie o balladzie².

Wspomniałem już, że Słowacki wyjątkowo tylko używa określenia „ballada”. Znaczącym wyjątkiem jest wspomniany wyżej utwór napisany wspólnie z Odyńcem: *Nie wiadomo co, czyli romantyczność. Epilog do ballad*. Współautor Słowackiego napisał o nim:

Umieszczając tę balladę w zbiorze pism moich, wierny obietnicy, oświadczam: iż współautorem jej jest Juliusz Słowacki; tytuł zaś Adam Mickiewicz doradził (E.A. Odyniec, cyt. za: Bizan, Hertz 1959, 272).

² Lepsze wydaje się tu określenie „wiersz balladowy”, używane także przez Opackiego i Zgorzelskiego (Zgorzelski, Opacki 1962, XLVII).

Ciekawa jest wyjątkowo złożona geneza utworu. Mickiewicz był bowiem podobno nie tylko twórcą tytułu, ale i, w jakiś sensie, pomysłodawcą całego utworu. Odyńiec w *Listach z podróży* przywołuje takie wspomnienie autora *Dziadów*:

W wiele lat potem w Kownie, gdy raz wedle zwyczaju spacerował w nocy w dolinie, zjawił się nagle, nie wiedzieć skąd, pies jakiś i zaczął się lasić do niego; ale tak był podobny do Kruka [ukochanego psa Mickiewicza z czasu jego dzieciństwa – M. Sz.], że go to przeraziło nie żartem. Przyszła mu na myśl scena z *Fausta* Goethego, w której diabeł w postaci czarnego pudła przyplątał się na przechadzce do Fausta, nim się w domu na koniec w Mefistofelesa przemienił. A wrażenie to było tak mocne, że ledwo szybkim krokiem doszedłszy do miasta i nie oglądając się poza siebie, ochłonął powoli z tej myśli, że bies, nie pies prosty, biegł za nim (*Z Listów z podróży* E.A. Odyńca; cyt. za: Pięć 1958, 48. Podkr. – M.Sz.).

Aby docenić tę inspirację, przypomnijmy sobie początek wiersza Odyńca i Słowackiego:

Szło dwóch w nocy z wielką trwogą,
Aż pies czarny bieży drogą.
Czy to pies?
Czy to bies?
I, 48

Mamy więc podwójną genezę tekstu, zainspirowanego, jeśli wierzyć Odyńcowi, wspomnieniem Mickiewicza i jego skojarzeniem ze sceną z *Fausta*. Ballada wchodzi więc podwójnie w dyskusję z romantyczną konwencją: po pierwsze, jako „epilog” do Mickiewiczowskich ballad, niosący biograficzną aluzję do ich twórcy, po drugie, jako „żartobliwa aluzja do dramatu Goethego”³. Przede wszystkim jednak jest to tekst o cechach parodii gatunku, choć i utworu, bowiem w tytule przywołano bezpośrednio Mickiewiczowską *Romantyczność*. Oto bowiem ośmiesza się w nim zarówno tajemnicę, jak i niezwykłość opisanego wydarzenia. Narrator – tylko pozornie naiwny – jest w istocie zdecydowanie mądrzejszy od bohaterów. Wie, że drogą bieży „pies czarny”, podczas kiedy wędrowcy trwają w niepewności: „Czy to pies? / Czy

³ Komentarz wydawców (Słowacki 2005, 871).

to bies?” Jego okrzyk zdziwienia i przestraszu („Wtem, o dziwy!” – I, 49) oraz powtarzane w refrenie pytania nie dotyczą ani tajemnicy, ani w ogóle niczego groźnego. Cała „niezwykłość” zdarzenia ogranicza się do tego, że nocna zjawy najpierw się zbliża, potem mijają wędrowców, „podnosi ogon i wywija” (I, 48), wreszcie „znika w cieniu” (I, 49).

A zatem żartobliwe (ale jednak!) uderzenie w Mickiewicza, balladomanie i niemieckie inspiracje (z Goethego). Poprzednio omówione ballady wskazywały inną drogę rozwoju gatunku, ta – wyśmiewa drogę Mickiewiczowską. Stąd też komentarz Kleinera do *Nie wiadomo czego, czyli romantyczności* staje się kolejną odpowiedzią na pytanie – dlaczego prawie nie pisze się o balladach Słowackiego:

A w ogóle aż dotąd [tj. do napisania *Żmii* – M. Sz.] nie miał też [Słowacki – M. Sz.] pociągu do gatunku, który fantastyczność głównie uprawiał, do ballady. Prawdopodobnie dlatego, że na tym terenie romantyzm od razu doszedł do wybryków komicznych i że pobudzał do parodii (...).

Słowacki zaś (...) napisał ową parodię romantyczności, którą do utworów swych włączył Odyniec (...). Nic dziwnego, że z ostrożnością wprowadzał balladę do *Żmii*, czyniąc z niej pieśń kozacką, wyraz domysłów ludu (Kleiner 1999, 149–150).

Interesująca nas nazwa gatunkowa pojawi się u Słowackiego raz jeszcze – znacząco zdeformowana. Chodzi tu, oczywiście, o tytuł dramatu: *Balladyna*. Jak słusznie pisze Konrad Górski, wiadomo, że w tym tytule „nie o charakterystykę bohaterki chodzi, a o podkreślenie źródeł literackich utworu”, a więc o balladę – gatunek wiązany przez poetę z folklorem (Górski 1971, 142). Wskazywał na to już sam poeta w liście do matki:

(...) napisałem nową sztukę teatralną – niby tragedią, pod tytułem *Balladyna* (...) Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy (Słowacki 1959, XIII, 219–220).

Ważna jest tu jednak nie tylko ballada jako punkt wyjścia, ale – może przede wszystkim – *Balladyna* jako punkt dojścia. Wyznacza ona bowiem zarówno stosunek poety do ballady, jak i cel, ku jakiemu chciał on podążać, a więc drogę przemiany gatunku. Trafnie wyraził to Zygmunt Krasiński, pisząc w liście do Słowackiego z 23 lutego 1840: „p. Adam zaczął balladko-

wać (ty balladynujesz)” (Kraśiński 1991, 441). Chodziło bowiem o odejście od poetyckiego drobiazgu („balladki”) i stworzenie wielkiej dramatycznej syntezy („balladyny”). W ten sposób Słowacki mógł zdystansować wszystkich balladomanów z Mickiewiczem na czele. Pisze o tym Kleiner:

Słowacki więc wszedł na drogę, którą wskazywały ballady Mickiewicza, ale z nowym zamiarem. Niedawno z dumą powtarzał czyjś sąd o *Żmii*: że tam, gdzie inni cegielki zbierali, on wznosił mury cale. Otóż taki właśnie stosunek miał zachodzić między balladami Mickiewicza i jego naśladowców a dziełem Słowackiego; z cegiełek, które tamci zbierali, on zapragnął gmach wspaniały zbudować. Tytuł *Balladyna* miał wskazywać, że to kwintesencja kierunku balladowego w literaturze polskiej. Zamiast prób drobnych miała się zjawić bogata całość. I dać miała Polsce to, czego brakło dotąd; romantyczną przeszłość. A że Polska nie posiada wielkiej poezji ludowej, więc Słowacki dziełem swoim zastąpić chce twórczość ludową. Dlatego poematu o dziejach zamierzchłych nie stworzył tak, jakby go ułożył wykształcony, z historią obeznany poeta kulturalny, ale tak, „jakby gmin układał” (Kleiner 1999, t. 2, 9).

Podobnie twierdzi Waclaw Kubacki, który nie tylko opisuje zamierzenia autorskie, ale i uznaje sukces poety:

Dzieje literatury narodowej uznały za początek polskiego romantyzmu debiut Mickiewicza w roku 1822 pt. *Ballady i romanse*. W krótkich poetyckich utworach przyszły do głosu takie nowe tematy, jak ludowe wierzenia, skarga na krzywdę społeczną i żywe w ustach gminu podania historyczne. (...) Jeśli idzie o formy literackie, *Ballady i romanse* przedstawiały niespotykane dotąd w tomikach wierszy bogactwo. Panowała „pieśń”. Było jednak również „opowiadanie”, był „obrazek”, „monolog”, „dialog”, a nawet „scena”. (...)

Można tedy powiedzieć, że rozwój nowożytnej literatury polskiej odbywał się od ballady do *Balladyny*. Od małych, epicko-lirycznych form do wielkiej, teatralnej symfonii romantycznej, jaką jest niewątpliwie *Balladyna*, nie na darmo nazwana „królową polskich ballad”. (...) Ożyły stare ballady. Wcieliły się w życie baśni o okrutnym królu, szlachetnym panu, szukającym prostej dziewczyny za żonę, o złej siostrze i niewdzięcznej córce, o psotnych i usługowych duszках, o rusalce nieszczęśliwie zakochanej w śmiertelnym człowieku, o zbrodni i cudownej fujarce, która wyjawia leśne tajemnice (Kubacki 1964, 89–90).

Dodajmy, że *Balladyna* jest przy tym dramatem „rozpiętym na balladzie”. Jej kanwą jest przecież utwór Aleksandra Chodźki *Maliny*. „Balladynowanie” polega więc i na zbieraniu „cegiełek”, aby stworzyć niebosięźną budowlę, i na gargantuicznym rozroście „małej, epicko-lirycznej formy” w „wielką, teatralną symfonię romantyczną”.

Balladyna jest więc finałem drogi, na którą bardzo młody Słowacki – autor *Dumki ukraińskiej* – wszedł już w roku 1826. Drogi od początku własnej, bowiem ukraińskiej, a nie litewskiej. Może jego wiersze to ballady, ale wyrosłe z fascynacji Zaleskim – nie Mickiewiczem, później zaś poezją Szkotów, a nie Niemców. W latach 30. Słowacki postrzega już tę formę jako spetryfikowaną. Balladowa droga poety prowadzi więc przeciw powadze i programowości gatunku w stronę jego parodii. W większych utworach umieści ballady nie po to, by, jak Mickiewicz, objaśniać świat, ale przeciwnie – by objawić panujący w nim chaos. Małą formę zastąpi w końcu wielką. Od poetyckiego drobiazgu, w którym przeważa epika, pójdzie w stronę dramatu.

Wreszcie – inna będzie w interesujących nas tekstach rola przedstawicieli zaświatów. Nie będą oni, jak w *Balladach i romansach*, a potem w *Dziadach*, objawiać boskich praw i stać na ich straży. Rusalka ze *Żmii* jest prawdziwie demoniczna, zwodzi i ma mi jedynie we własnym interesie, nie po to, aby pilnować boskiego porządku i ukarać tego, „kto przysięgę naruszy”. Tego porządku nie tylko nie ma kto bronić – u Słowackiego chyba w ogóle go nie ma ani w świecie ludzi, ani w zaświatach. Jest tylko jego pozór, zabawa w ład, która najmocniej dojdzie do głosu w *Balladynie*, gdzie „niekompetentne” istoty demoniczne nie będą nawet potrafiły przewidzieć konsekwencji własnych działań, powodując jeszcze większy chaos w i tak chaotycznym świecie ludzi.

Może jednak interwencja Boga w finale dramatu zapowiada już zmierzch „balladynowego” świata Słowackiego?

Literatura

- Baranowska M., oprac., 1987, *Księga ballad*, Warszawa.
- Belza W., 1909, *Żmija*, w: *Cieniom Słowackiego*, Lwów.
- Bizan M., Hertz P., 1959, *Noty*, w: Słowacki J., *Liryki*, wybór i oprac. Bizan M., Hertz P., Warszawa.
- Górski K., 1971, *Onomastyka literacka w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, w: Górski K., *Z historii i teorii literatury*, cz. 3, Warszawa.
- Hahn W., 1984, *Przyczynki do genezy „Marii Stuart” J. Słowackiego*, „Ateneum”, Warszawa.
- Kleiner J., 1958, *Ballada*, w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 1, Łódź.

- Kleiner J., 1999, *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 2, *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, Kraków.
- Kleiner J., 1999, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1, *Twórczość młodzieńcza*, Kraków.
- Krasiński Z., 1991, *Listy do różnych adresatów*, oprac. Sudolski Z., Warszawa.
- Kubacki W., 1964, „Balladyna” – *królowa polskich ballad*, w: Kubacki W., *W wyobraźni*, Warszawa.
- Małecki A., 1881, *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1, Lwów.
- Pigoń S., z rozmów i przemówień zebrał, 1958, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśl*, Warszawa.
- Słowacki J., 1959, *Dzieła*, red. Krzyżanowski J., Wrocław.
- Słowacki J., 2005, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. Brzozowski J., Przychodniak Z., Poznań.
- Zgorzelski Cz., Opacki I., oprac., 1962, *Ballada polska*, Wrocław.

Maciej Szargot – dr hab., profesor Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach. Historyk literatury, zajmuje się twórczością polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycją romantyczną i gotyką oraz literaturą fantastyczną. W polu jego zainteresowań leży również edytorstwo. Jest autorem książek: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (2000), *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego* (2004), „*przez wiek (...) przez dwa wieki*”. *Dwa studia o poezji Tadeusza Nowaka* (2008), *Kosmos Krasińskiego. Studia* (2009). Wraz z żoną Barbarą przygotował także edycję ciekawych, a zapomnianych tekstów dziewiętnastowiecznych: J.I. Kraszewskiego i P. Jankowskiego, *Powieści składanej* oraz J.A. Miniszewskiego i J.B. Dziekońskiego *Powieści zlepianej* (2004).