

UNIwersytet w Białymstoku, Instytut Filologii Polskiej
Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu

Jarosław Ławski

**ironia
i
mistyka**

**DOŚWIADCZENIA GRANICZNE
WYOBRAŹNI POETYCKIEJ
JULIUSZA SŁOWACKIEGO**



Białystok 2005

Recenzenci: **prof. dr hab. Maria Kalinowska (UMK)**
 prof. dr hab. Halina Krukowska (UwB)

Opracowanie językowe tekstu: Dariusz Kukiełko
Konsultacje techniczne: Krzysztof Korotkich

Wydanie publikacji sfinansowane przez Instytut Filologii Polskiej
i Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2005

ISBN 83-7431-025-1

Na okładce wykorzystano fresk Melozzo da Forli *Anioł grający na lutni*
z rzymskiej Bazyliki Świętych Apostołów.

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14
tel. (085) 745 70 59; e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl; <http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: Podlaska Spółdzielnia Produkcyjno-Handlowo-Usługowa
15-182 Białystok, ul. 27 Lipca 40/3, tel/fax (085) 675 48 02
<http://www.podlaska.com.pl>

Spis treści

OD AUTORA	9	
Rozdział pierwszy		
MIĘDZY „IRONIJĄ” A „MATEMATYKĄ WIARY”	11	
Część I. Epicentra sporu		11
Część II. Tekst jako sygnatura podmiotu		21
Część III. Podmiotowe struktury dzieła		27
Część IV. Dwie nicości		33
Rozdział drugi		
„DO CZEGO ZMIERZASZ IRONIJĄ TAKĄ?” HORSZTYŃSKI JAKO IRONICZNA KATABAZA JĘZYKA I WYOBRAŹNI	38	
Część I. Ironiczne arcydzieło pesymizmu		38
Część II. „Słowa – to śmiecie...” (?)		45
1. Ironia ironii		45
2. Zacząć zakończeniem – figura ironicznego otwarcia		48
3. Język hiaticzny – ironiczne echo		52
4. „Agogiczność” tekstu i języka		56
5. Ironia strukturalno-dramatyczna		61
6. Logos – próby nicowania		67
A. Zejście w głąb		67
B. Konstruowanie i dekodowanie ironii		73
C. Zwielokrotnienia znaku: opowiadanie i opisywanie		76
D. Akty pisania		78
E. Czytanie i rozumienie		84
F. Logoreiczne użycia języka		94
G. Mowa przemocy		99
H. Płeć i ekspresja. Natura i tajemnica		108
7. Trzy pamiętniki		123
8. Ironiczne parafrazy Biblii. Prowidencjalizm		134

A. Rytuał, obrzęd – cytat i parafraza	134
B. Egzystencja i biblijne imię Boga	143
C. Dwie antypasje	151
Część III. Wiersz czy proza?	158
1. Subiektywna ↔ obiektywna perspektywa	165
2. <i>Anima – Animus</i> . Kobięce – męskie	168
3. Wzniosłe – niewzniosłe	171
4. Tematy wysokie – tematy prozaiczne	175
5. Sztuczność – naturalność	179
6. Perspektywa intymna – perspektywa zbiorowa	181
7. Wyobraźnia i natchnienie – rozum i rozsądek	188
8. Konstytutywne opozycje	196
Część IV. Choroba – teatr – pijany świat – szaleństwo	204
Część V. Deformacje percepcji	212
Część VI. Między tekstami	218
1. „ <i>Naśladowe? Podrabia? Kontynuuje?</i> ”	218
2. Teksty i starcie epok	224
Część VII. W stronę „istoty tajemnicy”	241
1. Antykonrad	240
2. „ <i>Wół Dionizjusza</i> ” – byk Falarisa	251
3. Tyran i jego duma	257
4. Chotiaczowski staw	262
5. Pragnienie święta	274
Część VIII. „Ciszej na boga!” . O milczeniu	282
1. Między krzykiem a brakiem dźwięku	282
2. Techniki niedomówienia	289
Część IX. Kompleks margeritek (I)	309
Część X. Wolność, przemijanie, zło; Bóg	326
Część XI. Permanentna katabaza – <i>experimentum crucis</i>	343
Rozdział trzeci	
TEATR ŚMIERCI W <i>BALLADYNIE</i>. OPANOWYWANIE I EKSPRESJA IRONII	350
Część I. Erudycja i chaos	350
Część II. Dynamika śmierci: wewnętrztekstowe gry	354

Część III. <i>Jak straszna bajka jakiej czarownicy...</i>	362
Część IV. Estetyzacja zbrodni	376
Część V. Fatum czy Opatrzność – dialektyka sensu	384
Część VI. Kompleks margeritek (II)	389

Rozdział czwarty

NEOPLATOŃSKA STRUKTURA GENEZYJSKIEJ WYOBRAŹNI:

WIZJA I NARRACJA	395
-------------------------------	-----

Część I. „ <i>Utrzymać imaginację w granicach...</i> ”	395
Część II. Imaginacja–rewolucja w podmiotowości	400
Część III. „Ja” genezyjskie	405
Część IV. Symboliczna archestruktura wyobraźni	414
Część V. Poza granice języka	423

Rozdział piąty

CREDO MISTYKA. FUNKCJE SŁOWA W TWÓRCZOŚCI

GENEZYJSKIEJ	432
---------------------------	-----

Część I. Scjentyista ducha	432
Część II. W poszukiwaniu czystopisu wiary	435
Część III. Nota tekstologiczna	441
Część IV. Wierzę, że wierzył	444
Część V. Kosmogonia: „ <i>Wierzę w Boga Ojca...</i> ”	448
Część VI. Chrystologia: „ <i>Wierzę w Chrystusa Pana...</i> ”	455
Część VII. Pneumatologia: „ <i>Wierzę w Ducha Świętego...</i> ”	462
Część VIII. „ <i>...Piękno jest tam – w górze!</i> ”	469

Rozdział szósty

„SYSTEM GENEZYJSKI” JAKO PROJEKT KULTURY.

WOKÓŁ ŚWIĄT PRZYSZŁYCH NARODOWYCH I RAPULARZA	476
--	-----

Część I. Lektura zontologizowana	476
Część II. Solarne apogeum – od stycznia do sierpnia	484
Część III. Ku transfiguracji – od września do grudnia	493
Część IV. Poetyka kalendarza – kształt obrzędu	500

Część V. „Najważniejsze książki człowieka...”	507
Część VI. Kultura jako pneumofania	513

Rozdział siódmy

IDIOSYNKRAZJE I ROZDŹWIĘKI. SŁOWACKI I „LIBERTYŃSKI” RYS KULTURY ZACHODNIOEUROPEJSKIEJ	520
---	-----

Część I. „Słodka” Francja – poeta i wolnomysliciele.....	520
--	-----

Część II. Żądza, wstyd i „umizg”	528
--	-----

Część III. Okrucieństwo – sadyczne fantazmaty	532
---	-----

Część IV. Frenetyczne dziecko, lękliwy kochanek, przerażający mistyk?	536
---	-----

Rozdział ósmy

BLUSZCZE I MARGERITKI (III). CZY MOŻLIWE SĄ KONKLUZJE?	542
---	-----

Bibliografia (wybór)	553
----------------------------	-----

Nota bibliograficzna.....	565
---------------------------	-----

Indeks osobowy	567
----------------------	-----

Summary	581
---------------	-----

OD AUTORA

Słowa, którymi przed wiekiem Ignacy Matuszewski kończył swą znakomitą książkę o *Słowackim i nowej sztuce*, brzmiały doniośle i niemal tryumfalistycznie, jak zwieńczenie długiego i burzliwego procesu walki o autora *Kordiana*:

Proces o wartość artystyczną dzieł Słowackiego zakończył się już zwycięstwem poety. O wartość kulturalno-narodową pism autora *Króla-Ducha* spierają się jeszcze, ale nie brak obecnie ludzi, którzy poza symboliczno-fantastyczną zasłoną marzeń wielkiego wieszczka dostrzegają głębokie i ważne czynniki ideowo-ewolucyjne.¹

Znamienne, iż zdanie to nie mogło paść jeszcze w 1902 roku, w pierwodruku, że krytyk dopisał je dopiero dziewięć lat później w wydaniu trzecim. Dziś nie ma już potrzeby wytaczania „procesu” ani przeciwko poecie, ani w jego obronie. Dzieła Słowackiego – tak z byronicznego oraz ironiczno-tragicznego, jak i towarzyszącego mu okresu rozwoju – poddano w XX wieku wielostronnym badaniom. Nie znaczy to, że pisarz nie wzbudza sporów; takich chociażby jak te ogniskujące się wokół kwestii: jak wydawać jego wielowymiarowe i wielowariantowe dzieła genezyjskie; czy *Raptularz* można uznać za osobne i osobliwe dzieło poety; jak określić status późnych pism autora *Agezylausza*; jakim metamorfom ulegała sama osobowość poety, o którym psychoanalityk, Gustaw Bychowski, celnie pisał, że: „Poezja jest mu wszystkim, ale tak samo wszystkim jest mu własna dusza” (?).² Rewizji wciąż podlega przecież nawet stosunek kolejnych pokoleń interpretatorów do monograficznych prac Antoniego Małeckiego, Józefa Tretiaka, fundamentalnego ujęcia Juliusza Kleinera czy książki o *Antagonizmie wieszczów* Manfreda Kridla.

Niewątpliwie – sposób i skala, w jakiej Słowacki wyprzedził swą epokę, miara jego talentu sprawiają, że pozostaje on nadal dla wielu prekursorem i patronem wszelkich „sztuk nowoczesnych” i awangardowych poetyk. Tak na przełomie XX i XXI wieku – stosując dobrze znany, przywoływany w okresach przełomu i fermentu filozoficznego oraz estetycznego mechanizm retrospektywnej projekcji – usiłowano czynić ze Słowackiego już to „pierwszego postmodernistę”, już to wpiśwać go w kod poststrukturalistyczny.

¹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. IV, opr. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 333.

² G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i opr. D. Danek, Kraków 2002, s. 4.

Prezentowane studium wpisuje się w nurt nieustannie żywych kontrowersji, związanych ze Słowackim i jego dziełem. Skupia się na długo kształtującym się pytaniu o to, jak byronista, indywidualista i ironista przeobraził się w genezyjskiego mistyka. I – oczywiście – pyta o los tych elementów poetyki młodego Słowackiego, które kształtowały młodzieńczą twórczość, w pismach „ostatnich”, mistycznych. Analizy tu przedstawiane koncentrują więc uwagę na dziełach stanowiących – z pozoru – swe zupełne przeciwieństwo. Interpretacje owe usiłują jednak, kierując się Kleinerowską myślą-konkluzją z jego monografii, iż:

Artysta był [Słowacki] z tych, którzy zdolni są budować światy własne i narzucać im logikę, odmienną od rzeczywistości danej.³

– otóż usiłują one pokazać jedność tego dzieła, jego wewnętrzną, estetyczną i intelektualną, a nade wszystko wyobraźniową, imaginacyjną koherencję czy „metalogikę”. Dzięki niej w najbardziej ironicznych utworach odkrywamy, jak odsłaniają się podstawy przyszłego rewelatorstwa religijnego. Z drugiej strony przypatrujemy się temu, jak w pismach towiańczyka, wizjonera i mistyka genezyjskiego głuźnie ironia, lecz nie zamiera – i nie ma w tym sprzeczności – ironiczna predyspozycja wyobraźni. W tym sensie wysiłek tej pracy skierowany został zarówno na ominięcie raf pozornych sprzeczności ujawniających się w poezji Słowackiego, jak również na uchYLENIE niebezpieczeństwa dopatrzenia się u autora *Mindowego* i *Króla-Ducha* iluzorycznej, pełnej jedności i ciągłości dzieła. Z tych powodów podejście, które znamionuje presja alternatywnego wyboru: „ironista czy mistyk” zastępujemy syntetyczną, pełną wewnętrznych napięć formułą koniunktywną: „ironista i mistyk”. Czy takie czytanie Słowackiego można uznać za prawomocne – oceni sprawiedliwy sędzia: przyszłość. I – oczywiście – cierpliwy Czytelnik tych szkiców.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, *Poeta mistyk*, wstęp i opr. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 611.

MIĘDZY „IRONIĄ” A „MATEMATYKĄ WIARY”

Część I.

Epicentra sporu

*Ciszej!.. Zdradzam myśli
Które mi wyobrażenia, które ze msta kryśli;*
Do Michała Rola Skibickiego¹

Tak świetnej intuicji interpretacyjnej, jaką wobec pism i osobowości Juliusza Słowackiego ujawniał Zygmunt Krasiński, nie miał w XIX wieku nikt prócz niego. Wkrótce po poznaniu poety z Krzemieńca autor już wtedy *Nie-Boskiej komedii* zanotował w liście pisanym z Rzymu 22 maja 1836 roku uwagę, która, w przejmujący sposób, celnie ujmuje główny problem twórczości Słowackiego, jeśli ów „problem” – dodajmy – przejrzyć, zanalizować z punktu widzenia jego odbiorców. I to nie tylko tych XIX-wiecznych, lecz również z kolejnych stuleci. Krasiński powiadał i diagnozował:

Jest tu Juliusz Słowacki, miły człowiek, ogromem poezji obdarzony od niebios. Kiedy ta poezja w nim dojdzie do harmonijnej równowagi, będzie wielki...²

Bez błędnie autor *Agaj-Hana* rozpoznał nie tylko talent poetycki, ujęty przezeń natychmiast w kategoriach metafizycznego daru, lecz również dostrzegł – konstytutywny dla własnych sądów o Słowackim aż po *Kilka słów...* o nim – swego rodzaju nadmiar, naddatek poetyckiego daru. Co więcej, w pierwszym odruchu zdiagnozował przecież także, jak rzeklibyśmy dziś, pewien immanentny mankament: nierównowagę, niezrównoważenie osobowości i daru słowa. Może to nie-

¹ J. Słowacki, *Do Michała Rola Skibickiego*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, opr. M. Ursel, wyd. IV, zmienne, Wrocław-Kraków 1986, s. 58.

² Z. Krasiński, list do Konstantego Gaszyńskiego z Rzymu 22 V 1836 r., cyt. za: J. Starnawski, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 72 [podkr. – J.Ł.].

dojrzałość Słowackiego? A może należałoby raczej mówić o dialektycznych i posiadających predylekcję do procesualnego postrzegania ludzi i świata właściwościach imaginacji samego Krasińskiego? Poeta to synteza, zaś stawianie się poetą to proces i to proces długi, bolesny. W takim ujęciu Krasiński – z wielką głębią, której brakować będzie wielu jego rodakom – już na początku ujrzał Słowackiego jako poetę nierównowagi, sprzeczności, dysharmonii, a przecież także zawsze czarującego siłą słowa; zobaczył twórcę postaci „wdzięku niesłychanego pełnych, odurzających wonią, błyskających, świecących jak tęcze, wieczną tęsknotę zostawujące w duszy...”³. Słowem: to wielki poeta, niemniej tylko *in posse*; to czarodziej słowa, Franciszek Liszt poezji⁴, ale jeszcze bez głębi. To nawet „miły człowiek”, wszakże wciąż w drodze ku doskonałości.

Niewyraźnie (lecz już są dostrzegalne) zarysowują się w wypowiedziach Krasińskiego o Słowackim wszystkie obiekcje późniejszych czytelników i współczesnych Słowackiego. Ci drudzy rozpatrują jeszcze tę twórczość, posługując się mniej subtelnymi niż Krasiński kategoriami. Kto jest za „Adamem”, nie może być ze Słowackim. Skrajność rozpoznań polskiej emigracji wyraża się często w biegunowym rozproszeniu ocen: lepszy – gorszy, boski – pusty poeta; także w – najczęściej – odrzuceniu Słowackiego⁵. Niewątpliwie prócz naturalnej wśród emigrantów potrzeby prostego ładu, w którym porządek arcydzieł i siłę autorytetu wyraża jeden jedyny Mickiewicz, wpływ na taki odbiór autora *Króla-Ducha* miało permanentne postrzeganie jakiejś dysharmonii: osobowości i poezji. W Słowackim wciąż czegoś było, zdaniem krytyków, za dużo lub za mało, już to byronizmu, już to ironii, już to piękności, już to tragiczności. Ale czasem też nie dostawało mu, w ich opinii, raz patriotyzmu, to znów chrześcijańskiej pokory.

Trudno nie zauważyć, iż widziano w nim skrajności, zaś jego dzieła rozpatrywano jako wytwory skrajnej, nieokiełznanej imaginacji, a w konsekwencji: i w poecie, i w jego pracach stwierdzano wcielenie ethosu poezji z gruntu obcego XIX-wiecznej kulturze polskiej. Był to ethos ironisty, indywidualisty, a może rze-

³ Z. Krasiński, list do Romana Załuskiego z dn. 18 V 1840 roku z Rzymu, cyt. za: *Listy do różnych adresatów*, zebrał, opr. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1991, t. I, s. 340.

⁴ Tamże, list do Romana Załuskiego z 18 V 1840 r., t. I, s. 343: „Chyba tak Liszt gra jak on wiersze pisze”. Zob. analizę tej wypowiedzi: E. Szczegłacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003, s. 218–243 (o *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim*).

⁵ Oczywiście nie wszyscy szli tak daleko jak Eustachy Januskiewicz w niesławnym liście do Leonarda Niedźwieckiego z 24 VI 1836 roku; gdzie porównawszy Słowackiego do nierządnic, konstatawał: „Ma wersyfikację, ma to, co stary, szczywany dobrze wierszopis posiada – łatwość rymowania, czasem i piękne obrazy – ale czucia ani za szeląg” (cyt. za: Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 186).

⁶ M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 201. Por. o tezie M. Żmigrodzkiej: M. Kwapiszewski, *Opus magnum*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol XXII, Sectio FF, Lublin 2004, s. 175: „Dominująca w podbitej Polsce charyzmatyczno-obywatelska koncepcja literatury narodowej skazywała na banicję wszelkie przejawy suwerennego »artystostwa«, które postrzegano jako znamię próżności, egocentrycznej pychy, zgubnego sceptycyzmu – wyrazu »oschłości serca«. To przecież kanoniczna lista zarzutów, które kierowano pod adresem Słowackiego, jakoby wznoszącego »kościół bez Boga«”.

klibyśmy także: romantycznego egzystencjalisty, w epoce gdy: „Etos poezji obywatelskiej wykluczał akceptację autotelicznych funkcji sztuki, budził niechęć wobec artystostwa”⁶.

Tej postawy Słowackiego oczywiście nie przyjmowano nawet wtedy, gdy podchodzono do jego twórczości z zamiarem spłacenia długu w porę niezrozumianemu poecie. Nie miejsce tu, by przypominać zjadliwe sądy Juliana Ursyna Niemcewicza o *Kordianie*, gdzie ironia romantyczna znalazła w sędziwym czytelniku najmniej może wrażliwego odbiorcę: „Co za farsy, banialuki, czarty, czarownice, papież, papuga, car, Konstanty, oszkalowani pierwsi obywatele do rewolucji ostatniej wchodzący...”⁷. Ten sąd z 1834 roku ma jednakże przedłużenie w Mickiewiczowskiej wzmiance z wykładów w Collège de France. Przedstawienie postaci ks. Marka w *Beniowskim* ówże Mickiewicz – sam znający, czym jest ironia, by wspomnieć IV cz. *Dziadów* – już jako profesor-poeta uznał za poetycki występki, a nie wymienionego z nazwiska twórcę zaliczył do „faryzeuszów”, którzy „budowali groby zmarłym prorokom”, mimo to „zostali jednakże wyklęci przez Pana, bo zawsze rościli sobie prawo kamienowania proroków żywych”⁸. Trudno wprawdzie nie zrozumieć, że mówił to orator-mesjanista, niemniej poczucie, że wielki Adam nie chciał słyszeć o metodzie ironicznej Słowackiego, jest dojmujące. Wprost arcyironicznie brzmi to, co w 1855 roku pisał – w tonie niewczesnego zalecenia – Kornel Ujejski do Adama Pajgerta, który właśnie wrócił z podróży do Francji: „Czy odwiedziłeś Słowackiego na cmentarzu Montmartre? On teraz jaśniejszy i wymowniejszy”⁹. Wymowniejszy sześć lat po śmierci...

Pragnący spłacać długi wobec autora *Żmii* Antoni Małecki stawał co chwilę przed dylematem, jak wytłumaczyć ów poetycki fenomen, w żaden sposób nie przystający do własnych wyobrażeń badacza o literaturze. Szczególnym kamieniem obrazu stawały się tu dzieła najwcześniejsze (byroniczne i ironiczne z ducha) i najpóźniejsze (mystyczne, genezyjskie). Co im zarzucał:

1° Rozrzutność, skrajność ekspresji poetyckiego talentu, wyrażającą się w szafowaniu z ostentacją wierszowymi miarami, rodzajem strof. Słowem: było w tym za wiele kunsztu, za mało zaś zrozumiałej dlań myśli.¹⁰

2° „Bezbożność” pojętą oczywiście w odniesieniu do znanej opinii Mickiewicza, że poema Słowackiego to piękny, ale bezboski kościół. Badacz zinterpretował ów zarzut z ekwilibrystyką godną moralisty: Słowacki nie poczuwał się wprawdzie, wywodził, „ani w życiu własnym, ani w pismach swoich” do bezbożności,

⁷ Fragment dziennika J. U. Niemcewicza z 27 II 1834 r. cyt. za: J. Słowacki, *Kordian*, M. Bizan, P. Hertz, Głosy do „Kordiana”, Warszawa 1967, s. 135.

⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. IX, opr. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 206 (wykład XXV). Por. komentarz do tej wypowiedzi: S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964, s. 243–245.

⁹ „Żyję miłością”. *Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844–1897*, zebrał i opr. Z. Sudolski, współpraca O. Krykowski, Warszawa 2003, s. 46.

¹⁰ A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1866, t. I, s. 122: „Niepodobierstwem jest dla czytelnika, aż do środka pieśni piątęj (a zatem przedostatniej), ogarnąć tu okiem wiązania łączącego poszczególne zdarzenia i epizody w całość”.

ale dziełom młodzieńczym brakowało tego, co krytyk nazywał „wiarą w lepszą część człowieka”, niszczył je „skeptycyzm społeczny”, podcinający korzenie samej sztuki¹¹. *Arab* okazywał się w tym kontekście prawdziwym – zdaniem Małeckiego – kuriozum, wynaturzeniem imaginacji.

3° Byronizm wreszcie, jak żadne inne pojęcie, ogniskował w sobie wszystkie niedostatki postawy i warsztatu poety. Niezrozumiałość, skrajny subiektywizm, alogiczność, ironia, sceptycyzm czy nawet agresywny ateizm, podkopywanie fundamentów zbiorowego bytu zagrożonego narodu – oto symptomy choroby, przejętej od genialnego Anglika (to uznawał monografista), ganionego już przez autora *Wiesława*, Kazimierza Brodzińskiego, którego z kolei za zbytnią surowość wobec Byrona karciał Mickiewicz. I choć starał się zachować umiar, Małeckie pisał z pasją:

Bajronizm jest to klucz jedyny, za pomocą którego zrozumieć można, jak człowiek genialny, tyłu nadzwyczajnymi warunkami usposobiony na prawdziwego wieszcz narodu, mógł się przez czas tak długi zaprzętać ideałami, które były poza wszelką wspólnością z gruntem naszego poczucia narodowego.¹²

Obserwowana w tym wywodzie dominacja myślenia kategorią wieszcz (nie tak znowu wtedy starą...)¹³, patrzenie na sztukę przez pryzmat wspólnoty, podporządkowanie jej dorobku i życia artysty – otóż to wszystko nie pasowało też do innej, równie „skrajnej” jak bajroniczno-indywidualistyczna i ironiczna, twarzy poety. Do Słowackiego-mistyka, genezyjskiego pomazańca. Gdy kiedyś artysta-sztukmistrz niszczył myśliciela i wieszcz, tak teraz iluminat, nawiedzony wizjoner niszczył w nim artystę. Ze skrajności ironista popadał w skrajność jako mistyk:

Przechodziły mu przez myśl zagadnienia olbrzymie, myśli ogniste, które nie tylko dlatego nie dawały się z powodzeniem zużytkować artystycznie, że sobie z nich sam poeta nie umiał jasnej zdać sprawy, ale że i zbyt rozległe to były pomysły.[...] Excentryczność przedmiotu najniebezpieczniejszym bywa szkopułem dla wszystkich przedsięwzięć poetyckich.¹⁴

I właśnie z ową „excentrycznością” Antoni Małeckie zмагаł się, jak umiał. Niełatwe to było (i jest) zadanie: badacz i edytor tekstów mistycznych Słowackiego należał jednak do szczupłego grona tych, którzy w drugiej połowie XIX-go stulecia przyczynili się do przeformułowania pytania o Słowackiego. Wydając jego późne, mistyczne, „ciemne” pisma pokazał już tego innego poetę – nie „bezbożnego”, lecz napełnionego Bogiem. Wszakże: napełnionego w stopniu ocierającym się o bluźnierstwo, więc choć inaczej, to... znów „bezbożnego”. Małeckie wszelako, najwyraźniej, pragnął jednak i wyretuszowania skali blasfemicznych myśli, wizji, na-

¹¹ Tamże, s. 124.

¹² Tamże, s. 130.

¹³ Zob. H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: tegoż, *Świadomość literatury*, Kraków 1985. Mit ów, dowodzi Markiewicz, kształtował się w latach 40-tych XIX-go wieku.

¹⁴ A. Małeckie, *Juliusz Słowacki...*, t. III, Lwów 1881, s. 123.

wiedzących Juliusza w latach ostatnich, i przy okazji chciał ukazania poety, który sam donosił matce: „Nadto wysoko ważę teraz Ducha polskiego. Wstyd mi wielce melancholij byrońskich – strach, aby one nie zaraziły innych!”¹⁵. Tak w ostatnim tomie monografii pojawiał się Słowacki-patriota, wypierający się błędów byronizmu, a w godzinie śmierci pojednany z Bogiem i Kościołem przez księdza.

Dzięki Małeckiemu pytanie za czy przeciw Słowackiemu powoli traci zresztą znaczenie – dzieje się tak również za sprawą dokonani krytycznych Zygmunta Kraśńskiego czy Cypriana Norwida, Karola Liebelta, Juliana Klaczki¹⁶. Mogło być teraz przeformułowane: za jakim Słowackim jesteśmy: tym ironiczno-tragicznym czy tym mistyczno-genezyskim (byronizm czy towianizm mało miały admiratorów jako samodzielne rysy twórczości poety). Trudno bowiem było i jest nadal znaleźć zasadę scalającą te tak odległe brzegi wyobraźni: ironię i mistykę.

Młoda Polska w pełni odkryła, doskonale to wiadomo, Słowackiego „nowej sztuki”, protoplastę symbolizmu, wizjonera, który, jak pisał Ignacy Matuszewski: dla modernistów stał się „prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu”¹⁷. Krytyk z wielką samoświadomością, a pisał przecież „z wnętrza” epoki, poczytywał modernizmowi za zasługę wydobyć tych „momentów ideowych i artystycznych” poezji, dzieła Słowackiego, które „nie tylko były lekceważone, ale nawet poczytywane za wartość ujemną, obniżającą znaczenie duchowej spuścizny poety”¹⁸. Zwyciężył więc w końcu „Słowacki mistyczny”, choć gwoli sprawiedliwości przypomnieć trzeba, że grono wielbicieli miał również zafascynowany sarmatyzmem Słowacki – autor *Złotej Czaszki*, a także Słowacki-ekspresjonista¹⁹. Prawodawca nowej sztuki stawał się więc rychło także nauczycielem duchowości, bo, jak konstatował Henryk Biegeleisen: „Mistyka Słowackiego podnosi nasz poziom moralny i pogłębia uczucia religijne”²⁰.

Dominacja mistyka nad ironistą, rewelatora tajemnic jaźni nad krytykiem rzeczywistości i bezlitosnym demystyfikatorem – jak każda skrajność – musiała wzbudzić przesyt. Monumentalna i znakomita monografia Juliusza Kleinera ukazywała Słowackiego jednak z punktu widzenia młodopolskiego, choć w pozytywistycz-

¹⁵ Tamże, s. 228. To zdanie z sierpnia 1848 r. Małecki przywoływał już w I tomie swej monografii, jakoby na potwierdzenie tezy, że Mickiewicz miał rację, mówiąc o „kościelach bez Boga”, a Słowacki później zdawał sobie z tego sprawę... (zob. t. I, s. 124).

¹⁶ Trudno przecenić znaczenie wystąpienia Norwida. Zob. C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)* 1860, w: tegoż, *Pisma o sztuce i literaturze*, Warszawa 1938, wydał Z. Przesmycki, s. 127–203. Por. B. Sawicka-Lewczuk, *Tragedia „ludzi natchnienia i zachwyty”*. „Ksiądz Marek” w lekturze Karola Liebelta, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2004, s. 535–542.

¹⁷ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. IV, opr. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 332.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1999, z. 3, s. 33–44. A. Wydrycka, „Złota Czaszka” – młodopolskie fascynacje fragmentem dramatu, w: *Słowacki w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 2002, s. 135–142.

²⁰ *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, ogłosił dr H. Biegeleisen, Warszawa 1901, s. 113.

nym porządku, układzie analiz²¹. Nic tedy dziwnego, iż częściej w niej słychać o „samotnictwie bolesnym” autora czy bohatera, niż o ironii. Kiedy zaś już ironię brał na warsztat jako narzędzie interpretacyjne, wielki badacz nie potrafił po-
wstrzymać swego dystansu wobec ironizowania:

W pojęciu właściwym ironia romantyczna oznacza wyższość artysty nad dziełem, płynie z poczucia nieskończoności, tkwiącego w romantyce. Skoro poeta nieskończoność w sobie czuje, żaden temat napęlić go nie zdoła, żaden nie może mu starczyć. Jemu jest twór każdy za mały – i stąd każdy staje się mu zabawką. Ta ironia może być subtelnym tłem psychicznym całej twórczości – w tym znaczeniu mówili romantycy o ironii Shakespeare’a; ale może się też wyrażać wprost, bezpośrednio, jeśli autor da uczuć czytelnikowi, że wszystko tworzy swobodnie, jeśli zamiast starać się o iluzję, będzie tę iluzję umyślnie rozpraszał, jeśli postaci swe traktować będzie jako marionetki i od czasu do czasu pokaże publiczności sznurek kierujący.

Słowacki tę właśnie prymitywną, bezpośrednią ironię stosuje w *Królu Ladawy* [...] ²².

Kleiner wykazał mało wrażliwości na ironiczny aspekt dzieła. Ironiczne stronicze *Kordiana* czy *Horsztyńskiego* czytał tak, jak gdyby były pisane ręką autora III cz. *Dziadów*. Okazem tego podejścia w świetnej monografii okazała się także analiza *Balladyny*, w której badacz nie akceptował *Epilogu*, czyli deziluzyjnego, kontrpunktowego odślonięcia twarzy kreatora-ironisty²³. Niepomiarną zasługą pozostaje okazała konstrukcja IV tomu monografii Kleinera – już po Janie Gwałbercie Pawlikowskim – wpisująca na trwałe w dorobek poety twórczość mistyczną, ukazująca jej rozległe konteksty, a w pewnym sensie odsłaniająca znów prekursorstwo Słowackiego jako ewolucjonisty wobec XIX i XX-wiecznych teorii i filozofii ewolucji natury i człowieka.

Właśnie w dwudziestoleciu międzywojennym po raz pierwszy w pełni i w szerszej świadomości społecznej pytanie o Słowackiego zaistniało w kolejnym wcieleniu: czy Słowacki stając się mistykiem, wizjonerem genezyjskim pozostał ironistą? Czy ironia i mistyka mogły współistnieć w jednej wyobraźni? Czy ethos rewelatora wyklucza zupełnie postawę ironisty? „Przesunęło się [Słowackiemu] poczucie rzeczywistości”²⁴ – konstatował Juliusz Kleiner, wywodząc, że wprawdzie w okresie genezyjskim nie zniknęły „błyski humoru”, ale to sam poeta (niegdyś ironista) jako mistyczny kontynuator *Beniowskiego* padł ofiarą własnej ironii:

²¹ Por. M. Głowiński, *Juliusza Kleinera młodopolska historia literatury*, w: *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, t. 3, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 377–393. Tu także: *Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera* (s. 354–376) i *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta* (s. 341–543).

²² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I, opr. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 166–167.

²³ J. Kleiner, dz. cyt., t. II, *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, s. 20: „[...] Słowacki chciał powiedzieć, że zarówno kpi z pochwał krytyki, jak z jej nagany. A jednak – po dziś dzień tego ironicznego zamiaru nie odczuł”.

²⁴ Tamże, t. IV, *Poeta mistyk*, s. 205. Kleiner graficznie wyróżnił swój sąd.

Ironia losu sprawiła, że właśnie w Beniowskim, który niegdyś wskazywał bezwzględne władztwo poety nad twórcami, igranie ze wszystkim, co jest jego dziełem – przesunięcie owo wystąpiło skrajnie.²⁵

W konsekwencji: mistyk przestał ironizować. Inaczej kwestię tę ujęła pierwsza monografia ironii romantycznej – praca Gizeli Reicher-Thonowej z 1933 roku, której konkluzje z pozoru bliskie były Kleinerowskiemu, gdy autorka stwierdzała powolne zanikanie ironii w okresie genezyjskim. Inna tu jednak była niż w *Juliuszu Słowackim* skala wrażliwości na ironiczność; wielokrotnie większa. Dlatego ukazując generalnie, jak zmienia się pole, na którym ironia funkcjonuje, jak się ono zacieśnia, badaczka mogła wysubtelnić konkluzje, ukazując choćby refunkcjonalizację ironii szekspirowskiej w *Księdzu Marku* czy *Śnie srebrnym Salomei*, *Zawiszy Czarnym* i *Agezylauszu*. Widziała więc interpretatorka, iż poeta tak stosuje ironię, „że świadczy raczej o niechęci poety do tego dawnego nastroju”²⁶, wydobywała wewnątrz całego dzieła pewną rytmikę, cykliczność przywoływania ironii; akcentowała ironiczność „tradycyjnej formy twórczości ironistów”²⁷, czyli oktawy, używanej teraz dla wyrażenia „nowego nastroju”, lecz przecież nie pozbywającej się przez to piętna przeszłości, gdy była narzędziem wznoszącego się „ponad mierność życia” poety. Poeta ironista i autoironista, podług opinii interpretatorki, kroczył jednak paradoksalnym śladem. Ten, u którego ironia „staje się niemal ś w i a t o p o g l ą d e m”²⁸, dobrnął do takiego punktu widzenia, który zdawał się ironii już nie asymilować w żadnej formie:

Ale że był nieodrodnym synem nie tylko swej epoki, ale swego narodu, doszedł poprzez kosmopolityczną koncepcję ironii romantycznej jako bezwzględnej wyższości artysty, która pozwala mu igrac ze światem, do narodowej koncepcji Króla Ducha, który miał naród ku wyzwoleniu prowadzić.²⁹

W ten sposób – nierzadko podsycany „gniewem, nienawiścią, antypatją, poczuciem poniżenia (*Kordjan, Beniowski*)”³⁰ – Słowacki przeszedł „pochód od wartości negatywnych, burzycielskich – do twórczych”, czyli „do piękniejszej idei wychowawczej, do idei afirmatywnej”³¹. Stał się – „w o d z e m d u c h o w y m n a r o d u”³².

²⁵ Tamże, s. 205.

²⁶ G. Reicher-Thonowa, *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, s. 126 [zachowuję pisownię oryginału].

²⁷ Tamże, s. 139.

²⁸ Tamże, s. 141. Znamienne jest w tym zdaniu słowo: niemal.

²⁹ Tamże, s. 139.

³⁰ Tamże, s. 142. Tu opinia, która może zaskakiwać: „Ale wyrosły te gniewy i nienawiści na tle wielkiej miłości do świata, miłości często zawiedzionej (miłość do kobiet, miłość do narodu, uwielbienie dla wielkości Mickiewicza), na tle sympatii, która pragnie przeobrazić zło istniejące” [wytl. – J. Ł.].

³¹ Tamże, s. 140.

³² Tamże.

Obca współczesności frazeologia nie zmienia faktu, iż praca *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych* w sposób na owe czasy nowoczesny i głęboki wypełniała pewien doniosły brak: ów z Kleinerowskiej pracy. Stanowiła również *sui generis* reakcję na młodopolskie dowartościowanie mistyki i *Króla-Ducha*. Ukazując ewolucję ironisty – jej autorka potrafiła bezbłędnie rozpoznać ironię w najwcześniejszych utworach, choćby w *Arabie* (jak Małecki, i ona jej nie akceptowała)³³, i w najpóźniejszych dziełach, na przykład w *Agezylauszu*³⁴. Przy tym wszystkim Słowacki nie ukazywał się jako demiurg-panironista, stanowiący antidotum na demiurga-rewelatora metempsychozy.

Pytanie o to, czy wierząc w mistyczne objawienie, można pozostać ironistą, okazało się tak płodne poznawczo, że ogniskujące się wokół niego kontrowersje nie wygasły na progu XXI wieku, choćby więc w sporze wydawcy *Raptularza*, podkreślającego, iż Słowacki w okresie towianistyczno-genezyjskim pozostał ironistą, czego dowodem miałyby być (niewątpliwie ironiczny!) wiersz *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*³⁵, a autorką monografii *Fantazego* (bez wątpliwości ironicznego...), akcentującą z kolei w recenzji też badacza, iż czym innym jest ironia jako „tastyka literacka”, czym innym jako światopogląd filozoficzny, z gruntu pesymistyczny, próbujący jednak „ocalić godność człowieka”³⁶. Ten człowiek zaś „wobec obcej i nie poddającej się jego życzeniom materii bytu przyjmuje postawę wyższości, dystansu w stosunku do siebie samego i świata”³⁷. Konkluzywne opinie badaczka sformułowała już jednak wcześniej, jednoznacznie uchylając możliwość funkcjonowania światopoglądu ironicznego w obrębie genezyjskiego rewelatorstwa:

Tymczasem rewelatorstwo narzucało twórcy inne obowiązki. Intuicyjnie przekazana wiedza o celach finalnych musiała być objawiona, a nawet „logicznie i religijnie” wyłożona, aby wskazany przez Opatrzność „czyn” mógł dopełnić się poza literaturą, w świecie realnym. Z tego punktu widzenia zasady taktyki ironicznej po przewrocie światopoglądowym poety musiały ulec rewizji, a ona sama stawała się niekonieczna. Ironia w obrębie światopoglądu mistycznego (gdyby założyć możliwość takiej paradoksalnej koegzystencji) stworzyłaby bowiem szereg niebezpieczeństw i pułapek światopoglądowych, dążąc do podporządkowania swoim skłonnościom kreacyjnym założeń ideowych, w ramach których funkcjonuje.³⁸

³³ Tamże, s. 41: „Przez zasadniczą koncepcję *Araba* mówi zgorzkniała i rozgoryczona ironja poety”.

³⁴ Tamże, s. 131: „Ostrą ironją posługuje się Archidamja, babka Agisa”.

³⁵ M. Troczyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001, s. 181.

³⁶ E. Łubieniewska, recenzja książki M. Troczyńskiego *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 204.

³⁷ Tamże.

³⁸ E. Łubieniewska, *„Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985, rozdział: *Ironia wobec mistyki – kryzys czy szansa języka poetyckiego?*, s. 108.

Oczywiście, nieco autorytatywne te tezy nie odbierają jeszcze racji zwolennikom innej opcji. Pytano więc najpierw: za czy przeciw Słowackiemu; potem pojawiło się pytanie: za ironicznym czy za mistycznym wieszczem (w końcu!) jesteśmy; wreszcie refleksja osiągnęła poziom, gdzie możliwe stało się ukazanie złożoności zjawiska, jakim jest w y o b r a ż n i a Słowackiego. Praca, którą otwieramy, nie opowiada się po żadnej stronie. Stawia po prostu inne pytania, a na ich gruncie hipotezy interpretacyjne. Wychodzi od tekstu, na nim się skupia i z niego próbuje wyprowadzać wnioski. Klasyczne pytania XIX-to i XX-wiecznych czytelników:

– czy poeta byroniczny, indywidualista i ironista, może być poetą narodowym?

– czy poezja taka nie podcina, ironizując ze wszystkiego, samej możliwości istnienia sztuki, tej sfery „ideału”, wydobywającej człowieka ponad naturę?

– czy ironia jest techniką i obrazem świata płodnym poznawczo?

– z jednej strony czy ironista może być człowiekiem partycypującym w pełni w tym, co jest Historią, zmiennym procesem?

– z drugiej strony, czy ironia nie stanowi antyboskiego narzędzia?

– wreszcie: jak możliwa byłaby ironiczna sztuka narodowa, a nawet „państwowa”?³⁹

– otóż wszystkie te kwestie nie zostają tu uchylone, lecz stanowią kontekst zewnętrzny wobec znaczeń tekstu, sensu hipotez badawczych i procesu interpretacji. Jest to interpretacja, której fundament stanowi analiza odsłaniającej się w konstrukcji tekstu, w jego obrazie świata – głębokiej struktury wyobraźni. U twórcy, o którym zapewne jego własny ojciec, Euzebiusz Słowacki, mógłby wyrzec to, co napisał o Tassie i Ariście: że ma „jedną wadę, zbyt ni zapęd imaginacji”⁴⁰.

³⁹ M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 201: „Wieszcz-prorok i »wieszcz ludu«, media sił ponadindywidualnych – Boga czy ducha narodu, to antytezy ironicznego artysty, twórcy autonomicznego i suwerennego”. M. Kwapiszewski, dz. cyt., s. 174: „Żmigrodzka przekonująco dowodzi, że frontalny i kategoryczny sprzeciw [...] wobec ironii romantycznej miał charakter bardziej etyczny (moralistyczny) niż estetyczny (niewielu pogromców bowiem rozumiało czy w ogóle znało principia tej skomplikowanej teorii sztuki)”.

⁴⁰ E. Słowacki, *Poezja*, w: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. II, Wilno 1836, s. 148 [pisownia oryginalna].

Część II.

Tekst jako sygnatura podmiotu

Spróbujmy ująć w enumeracyjnym porządku zasadnicze hipotezy i koncepcje naszych interpretacji, podkreślając raz jeszcze, że są one właśnie i w istotny sposób próbami lektury, wybiegającymi poza ustalone dychotomie (ironia – mistyka, sztuka – niesztuka), a ponadto ich nieodzowną sugestią pozostaje szkicowy charakter. Oznacza on nie tyle fragmentaryczność czy niekonkluzywność analiz, co ich nieautorytatywny i nieautorytarny charakter. Pragną one bowiem – odwołując się do całego aparatu krytyczno-filologicznego – pozostać w najlepszym tego słowa znaczeniu *p r o p o z y c j a m i*. A zatem:

I^o Fundamentalnym spostrzeżeniem i zarazem tezą pozostaje obserwacja, że Słowacki przez całe swe twórcze życie prowadzi niezmiernie skomplikowaną grę między podmiotem kreacyjnym (czyli sobą, twórcą dzieła) a kreowanym dziełem. Polega ona na udzielaniu utworowi raz większej, raz mniejszej autonomii semantycznej, nigdzie wprawdzie nie dozwala, by ów twór wyobraźni całkowicie „oderwał się” od kreacyjnego „ja” autora. Owym elementem określającym pole znaczeniowej autonomii dzieła jest skala ekspozycji w nim (bezpośredniej lub pośredniej) „ja” poety. Na tym gruncie twórczość owa wydatnie przybliżyła się do koncepcji poezji romantycznej operującej ironią, pojmowaną jako swoisty światobraz⁴¹.

I. Wypływa ona [ironia sokratyczna] z połączenia naukowego umysłu z artyzmem życia i ze zbiegu doskonałej filozofii przyrody z doskonałą filozofią sztuki. Zawiera ona i wzbudza poczucie nierozwikłanej sprzeczności pomiędzy rzeczami względnymi i bezwzględnymi, między niemożnością pełnego wyjawienia a jego koniecznością.⁴²

II. Ale przenosić się dowolnie to w tę, to w tamtą sferę niczym w inny świat, przenosić się nie tylko rozumem i wyobraźnią, ale i całą duszą; swobodnie wyrzekać się to tej, to tamtej części swej istoty, całkowicie skupiając się na innej; szukać i znajdować swój początek i koniec raz w tej, raz w tamtej jednostce, umyślnie zabierając o wszystkich pozostałych: tak potrafi tylko duch, który zawiera w sobie niejako mnogość umysłów i cały system osób, i w którego wnętrzu wyrósł i dojrzał wszechświat, który – jak mówią – powinien kiełkować w każdej monadzie.⁴³

⁴¹ T. Namowicz, *Wstęp*, do: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i opr. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. LVII: „Obejmuje ona [„płaszczyzna rozumienia ironii” – przyp. – J. Ł.] stosunek artysty do otaczającej go rzeczywistości, stawia pytania o wzajemną relację między ograniczonością zrodzoną z uwikłania w miejsce i czas, w którym mu przyszło żyć, a wolnością wynikającą z immanentnej człowiekowi kreatywności. Ironia romantyczna nie rozwiązuje tego dylematu, ale uzmysławia jego istnienie i wskazuje na wynikającą z niego niemożność pełnego komunikowania się ze światem”.

⁴² K. W. F. von Schlegel, *O niezrozumiałości*, autocytat z Fragmentów krytycznych (nr 108), przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, dz. cyt., s. 199.

⁴³ K. W. F. von Schlegel, *Aforyzmy. Z „Fragmentów krytycznych”*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne...*, dz. cyt., s. 208–209.

Tak pojęte ironiczne istnienie, jak można się domyślać, nie stało się zasadą egzystencji Słowackiego. Jego droga poetycka odzwierciedla raczej zasadę ucieczki od ironii, co zresztą można uznać za ironię, gdy piszemy o największym ironiście poezji romantycznej w Polsce. Jego dzieła ujawniają, na potwierdzenie tezy powyższej, totalistyczne dążenie podmiotu kreacyjnego wobec tekstu; zrazu wyraża się ono w feerycznym, swobodnym operowaniu w dziele gestem ironicznego kreatora (tworzenie iluzji – deziluzja etc.), potem zaś w niemal całkowitym odrzuceniu ironii (mistyka).

2° Słowacki operując ironią na wszystkich jej poziomach, znosi lub ustanawia autonomię dzieła, kierując się naturalną, ironiczną predylekcją wyobraźni, ową dostrzeżoną przez Krasińskiego⁴⁴, nierównowagą nadmiaru, ruchem nieujarzmialnej podmiotowości. Nie ma natomiast mowy, by poeta realizował założenia programowe niemieckiej romantyki (Friedricha Schlegla czy Novalisa), gdyż – jak przekonywająco dowodzą – okazjonalna znajomość tych pism nie dotyczyła wielkich romantyków, a punktem odniesienia dla nich stały się „światopoglądowe i estetyczne przemyślenie okresu »Burzy i naporu« oraz klasyki weimarskiej, a więc przede wszystkim [nawiązywali] do Schillera, a także do Goethego i Herdera”⁴⁵. Osobliwym wyjątkiem był tu znów Zygmunt Krasiński, interpretujący w duchu ironii romantycznej *Balladynę*, tworzący sam nieukończoną, ironiczną powieść *Herbert*.

3° Formą – to teza zasadnicza – uobecnienia się w dziele Słowackiego podmiotu kreatora stały się romantyczne s t r u k t u r y p o d m i o t o w e u t w o r u: prologi, epilogi, listy dedykacyjne, motta, dedykacje, wstępy. Występują one wprawdzie w dziełach niemal wszystkich epok, lecz tu stały się specyficzną ekspozyturą romantycznego „ja”⁴⁶. Owe struktury podmiotowe wolno uznać – lecz tylko *per analogiam* – za narzędzie Schleglowskiej „permanentnej parabazy”, prezentującej twórcę jako „pisarza wolnego, niezależnego od tematu dzieła”:

Parabaza będąca, wedle Schlegla, ciągłym, ustawicznym przypomnieniem, że autor czuwa, by nie pozwolić czytelnikowi poddać się choć na chwilę czarowi samego dzieła, była strukturą bardzo pojemną, a jako idea – łączyła w sobie funkcje prologu, wypowiedzi do publiczności, prywatnego listu, recepty włączonej w dzieło, objaśniającej, jak trzeba je czytać, na co zwracać uwagę, komu ufać, czemu się dziwić, a czemu się nie dziwić.⁴⁷

⁴⁴ Myślę oczywiście o głębokiej analizie dzieł poety dokonanej przez Krasińskiego w: *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* („Tygodnik Literacki” 1841, nr 21–23).

⁴⁵ T. Namowicz, dz. cyt., s. LXXXIV–LXXXV.

⁴⁶ Por. A. Zioliwicz, *Dramat w metatekstowej ramie*, w: teże, *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 106: „Historycy dramatu odnotowują bowiem następującą prawidłowość: tekst ramowy, tekst poboczny odczuwane są jako zbędne w okresach stabilizacji gustów estetycznych, powszechnej akceptacji literackich konwencji gatunkowych i konwencji teatralnych”. Dodaje autorka, iż rozbudowywanie tych struktur tekstu znamienne jest „w czasach dla literatury i teatru przełomowych”.

⁴⁷ W. Szturc, *Ironia romantyczna jako poetyka dzieła*, w: tegoż, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 167.

I tym razem trzeba jednak zauważyć, iż w strukturach podmiotowych dzieł Słowackiego skrywa się tendencja z gruntu antyironiczna, mająca przedłużenie i spełnienie w okresie genezyjskim: tendencja do całkowitego wchłonięcia dzieła literackiego przez tekst będący w pełni projekcją religijnej świadomości poety.

4° Można dostrzec, co szczególnie istotne, tendencję do porzucania lub niekończenia w okresie ironiczno-tragicznym tych dzieł, których nie dało się obudować strukturami podmiotowymi, co wynikało najczęściej z immanentnej struktury świata przedstawionego dramatu (*Horsztyński*). Ostatecznie jednak dominiuje u poety strategia kreacyjna polegająca na tworzeniu wielopiętrowych nawarstwień podmiotowej obecności twórcy w dziele czy nad dziełem: w *Kordianie* jest to „struktura struktur podmiotowych”: tytuł, podtytuł, motto, *Przygotowanie*, *Prolog*. Ta tendencja przekształca się w projekt tekstu, który *in toto*, jawnie, bez maski literackości stałby się podmiotową ekspresją (sublimacją). Równie jednak znaczący staje się ruch już to zbliżenia, już to oddalania się *ego* poety poprzez struktury podmiotowe do dzieła.

5° Kolejne fazy gry „ja” ze swym własnym wytworem – w najwyższym skrócie i z konieczną kwalifikacją hipotetyczności – wolno opisać tak:

– Etap powieści poetyckich i pierwszych dramatów (*Mindowe*, *Maria Stuart*)⁴⁸; ujawnia się właśnie wtedy z całą mocą owa tendencja. Zachłanności intertekstualnej wobec prototekstów (poeta przetwarza *Byrona*, *Marię*, *Konrada Wallenroda* etc.) towarzyszy wielostopniowa obecność „ja” autorskiego: w przedmowie do tomiku, w częściach prologowych (*Wyprawa nocna w Janie Bieleckim*), wierszach dedykacyjnych (*Do Michała Rola Skibickiego*), w partiach lirycznych, gdzie odsłania się wewnątrz tekstu „ja” narratora-komentatora⁴⁹. Wreszcie – co jest jakby daleką prefiguracją sytuacji z *Króla-Ducha* – cały kosmos bohatera i on sam stanowią bezpośrednią eksterioryzację treści wyobraźni poety.

– Etap dojrzałych, „fajerwerkowych” ewokacji „ja” kreacyjnego w strukturach podmiotowych. Znaczą go przede wszystkim *Kordian*, a także *Balladyna* (list dedykacyjny – V aktów dramatu – epilog) i *Lilla Weneda* (list dedykacyjny – prolog – dramat). Jest to też czas ironicznego apogeum, które tworzą ponadto *Wacław* i *Poema Piasta Dantyszka*⁵⁰. Okres ów obejmuje także *Horsztyńskiego*, którego

⁴⁸ Zauważmy, iż już w *Mindowem. Królu litewskim. Obrazie historycznym w pięciu aktach* pojawiają się *Objaśnienia poety*, odnoszące się także do *Marii Stuart. Drama historycznego w pięciu aktach*. Są one jakby załącznikiem w pełni rozwiniętych struktur podmiotowych. Poeta z kokieterią zaczyna *Objaśnienia* słowami: „Ktokolwiek zechce przeczytać do końca dwa tomy niniejszych poezyj, przekona się, jak mało czytelnika sobą i własnymi uczuciami zatrudniam; usilnie kryłem się za osoby działające w powieściach, jeszcze mniej widać autora w dziełach scenicznych”. (cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. VI, *Dramaty*, Wrocław 1959, s. 77, podkr. moje). Zauważmy: zastosowanie toposu skromności polega u Słowackiego na 4-krotnym wyeksponowaniu podmiotu kreatora!

⁴⁹ Są to najczęściej fragmenty finałowe, choćby w *Szafarym* (w. 311–334), *Janie Bieleckim* (w. 578–587), *Objaśnienie w Żmii*.

⁵⁰ Oczywiście – największe możliwości gry między strukturą podmiotową a fikcją czy quasi-fikcją dawał poemat dygresyjny i Słowacki w *Beniowskim* oraz *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* w pełni je wykorzystał, tak iż owe struktury niemal zdominowały w całości narracyjnej i fabularny aspekt. Poemat dy-

wszelako należałoby uznać za szczytowy wykwit tendencji do kreowania poprzez ironiczny tekst antyironicznej wizji świata.

– Etap tekstów „prześciowych”; wydaje się, że należą tu szczególnie: *Mazepa* ze swą heterogenicznością estetyczną⁵¹ oraz *Fantazy* jako tekst, w którym „urywa się” kod ironicznej literackości dramatu, a w pełni zaczyna się otwierać kod tekstu będącego w całości ekspresją *ego*.

– Etap zjednoczenia, gdy dzieło literackie staje się tekstem, będącym emanacją kreatywnej podmiotowości (profetycznym, kerygmaticznym, nawet polemicznym). Niepotrzebne stają się struktury podmiotowe dzieła. Słowacki wpisuje się teraz jako kreator i utożsamia w pełni z uniwersum dramatycznym na przykład *Księdza Marka, Snu srebrnego Salomei*, lecz czyni też coś więcej, coś zgoła niesamowitego. Przyswaja swej imaginacji religijnej struktury genologiczne *Księgi Genезis, Credo*, kazań, przypowieści, listów, a nawet świątecznego kalendarza.

– Etap destrukcji formy przez opozycje „ja” kreatora. Owa unia podmiotu i tekstu ma wysoką cenę. Forma nie wytrzymuje presji i wewnętrznych opozycji podmiotu, przez co prawda objawiona destruuje „dramatyczną” formę⁵² lub próbuje się rekonceptualizować we wciąż nowych tematach, co daje serię tekstów fragmentarycznych bądź subwariantowych (*Zawisza Czarny, Złota Czaszka, Agezylausz* etc).

– Etap reunifikacji, harmonii, gdy Słowacki odnajduje się albo w mikrostrukturze lirycznej formy (drobne fragmenty poetyckie, jak *Baranki moje...*) lub makrostrukturze *Króla-Ducha*, rozwijającej się wielokierunkowo. Można go w całości uznać za strukturę podmiotową, ewokację takiego „ja”, które pojednało się ze sobą, zjednoczyło opozycje Objawienia i Poezji (rapsodyczność).

– Etap (kontekst) prywatnych ewokacji Objawienia. Jest on stale obecny od 1842 roku, obejmując te wszystkie zapisy raptularzowe czy listy, gdzie albo zapisuje poeta sny, wizje, pomysły „filozoficzne”, albo głosi logos swego Objawienia. Literackość odgrywa tu rolę naturalnego języka poety-rewelatora-mistyka, nigdy zaś funkcję samodzielnej, niezależnej od przesłania wartości.

6° Struktury podmiotowe dzieła wchodzą w skomplikowaną grę sugestii znaczeniowych, napięć iluzji i deziluzji z tekstem głównym. Z pozoru mogą ustanawiać między sobą, a więc autorską wypowiedzią, a *stricte* literackim mikroświatem na przykład pięciu aktów *Balladyny* chłodny dystans. W istocie – jak list dedykacyjny do wymienionego dramatu – stają się bezceremonialną ingerencją w świat

gresyjny w tym wymiarze – będąc maksymalnym spotęgowaniem ironicznej subiektywności – zapowiada już pełne zawłaszczenie tekstu przez genezyjską podmiotowość. Także w *Wacławie* objawia się proces naturalnego przejścia od jednej do drugiej relacji „ja” – dzieło, jeśli traktować go, jak L. Świrad, jako „świadectwo wyczerpywania się możliwości strukturalnych i światopoglądowych tego gatunku [powieści poetyckiej] poprzez maksymalną aktualizację wszystkich zawartych w nim potencji” (patrz: tejsze, *Jaszczur ze skrzydłem u nogi. O „Wacławie” Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Słowackiego*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 125).

⁵¹ Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 181–186; E. Łubieniewska, „*Fantazy*”..., dz. cyt., s. 183.

interpretacyjnych możliwości otwierających się przed czytelnikiem, gdy samoświadomy poeta podsuwa mu szlaki interpretacyjne (Ariosto, Dante, *Nie-Boska...*, nawet Homer i poezja religijna), a także sugeruje tropy autobiograficzne (podróż na Wschód, znajomość z Krasińskim). W końcu zaś tenże sam poeta w strukturze podmiotowej *Epilogu* dokonuje dezinterpretacji ironicznej własnego tekstu (Wawel i twórca). Tworzy się więc złożona siatka napięć: także między dziełem i odbiorcą, „wywiedzionym w pole” przez imaginacyjną ekwilibrystykę kreatora, nawarstwiającego tuż obok tekstu i wokół niego kolejne poziomy sensów, których suma tworzy „gorzkie dzieło”, tę całość/niecałość, ów „świat przez pryzma przepuszczony i na tysiączne kolory rozbity”⁵³.

7° Analizowane w naszych szkicach dramaty zaprzeczają tezie, iż istnieje u Słowackiego jedno, zgodne z estetyką niemiecką rozumienie dzieła ironicznego, światobrazu ironicznego, koncepcji ironii. Taką wizją ironicznego świata, który w pełni staje się emanacją jaźni twórczej wyniosłego, ale i gorzkiego, pesymistycznego, zarazem pełnego samowiedzy geniusza, jest sceptyczna i optymistyczna tragedia-ballada-baśń, czyli *Balladyna*. Lecz już *Horsztyński* okazuje się dramatem ironii, która nie tyle ironizuje sama z siebie, by odświeżyć tym samym *entourage*, ale tekstem o ironii, nad którą nie można zapanować, która niszczy sama siebie. A w końcu odsłania się nie jako światopogląd, lecz złośliwe oblicze nicości, jaką podszyty jest kosmos. To strategia radykalnej antyironiczności, wcielonej przez prawdziwą feerię językowych aktów ironizowania.

8° Jak sugerowaliśmy, ironiczna predyspozycja wyobraźni jest u Słowackiego naturalna, choć zapewne wyrasta także z licznych podniet lekturowych. Dlatego przestając ironizować w okresie genezyjskim, nie przestawał Słowacki być ironistą; nie wyparł z pamięci technik ironizacji języka, sytuacji, struktury tekstu⁵⁴. Dlatego wszystkie echa ironiczne w okresie towianistycznym i genezyjskim nie mają incydentalnego i błędnego powodu lub znaczenia. Można sądzić, iż odzywają się one wtedy, gdy zostaje zagrożona podstawa czy istnienie nowego, religijnego obrazu świata. Ironizowanie – gasnąc – pozostaje stale obecną możliwością. Można więc pisać wiersz *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*, w niczym nie godząc w sakralne *principia* nowego porządku bytu i wyobraźni, który to porządek realizował teraz strategię ucieczki od ironii. Ona sama zagrażała temu odkrytemu łaadowi bytu, przemienionemu „ja” – a finalnie też Duchowi. Ale na pytanie (ironiczne skądinąd!) Schlegla: „Jacyż bogowie ocalą nas przed tymi ironiami?”⁵⁵, jedna z odpowiedzi brzmiała u Słowackiego: czasem może ocalić nas – użyta funkcjonalnie i w ograniczeniu – ironia. Jak to możliwe? Otóż nie jest to paradoks.

⁵² Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992.

⁵³ M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 206, fragment listu Słowackiego do Konstantego Gaszyńskiego z Paryża, pisanego 22 V 1839 roku.

⁵⁴ Zob. G. Reicher-Thonowa, dz. cyt., s. 139: „Użycie oktawy [...] świadczy może o celowym zastowaniu dawnej formy dla wypowiedzenia się nowego nastroju”.

⁵⁵ K. W. F. von Schlegel, *O niezrozumiałości*, dz. cyt., s. 201.

9° Cała odyseja romantycznej wyobraźni, koncepcji poezji i geniuszu⁵⁶ ufundowana jest przecież nie na tomistyczno-arystotelesowskim gruncie rozumienia imaginacji jako „władzy koordynującej”, lecz na platońskich i neoplatońskich koncepcjach⁵⁷. W wersji plotyńskiej ukazują one człowieka jako byt położony, rozpięty między dwiema nicościami Boga-Otchłani, Pełni-Nicości oraz świata, czyli materii--nicości. W wersjach pierwotnych koncepcje te prowadzą do postulatu moralnego perfekcjonizmu. W czasach nowożytnych ów rozpięty między Nicością a nicością człowiek, pełen frasunku *homo desiderans* i zarazem *homo patiens*, odkrywa dziedzinę twórczości, kreacji, a nade wszystko sztuki jako pierwotnej zdolności i źródła godności człowieka, jego wolności. Niemiecka koncepcja *ästhetische Religion*, poezji transcendentalnej, Tieckowska „wieczność sztuki” znajdują swe głębokie, rdzeniowe umocowanie w dziedzictwie neoplatonizmu: „Przemieńmy zatem – pisze Tieck – nasze życie w dzieło sztuki, a będziemy mogli śmiało twierdzić, że już na ziemi jesteśmy nieśmiertelni”⁵⁸. Lub donośnie niechaj zabrzmie głos Friedricha Schlegla: „Poezją mówi, kto już ma religię. Narzędziem zaś jej szukania i odkrywania jest filozofia”⁵⁹. Konstatuje badacz:

Genezy tych wyobrażeń szukać należy przede wszystkim w neoplatonizmie, w tej jego formie, w jakiej wpłynął on na wyobrażenia estetyczne XVIII w. (na przykład u Johanna Joachima Winckelmanna).⁶⁰

Neoplatoński grunt wyobraźni romantycznej jednoczy dwie tendencje: ironicznego balansowania na linii sprzeczności w życiu i sztuce; a po wtóre: poszukiwania pozaironicznego gruntu egzystencji i tekstu, całej sztuki. Słowacki w tym kontekście okazał się przykładem człowieka i artysty obdarzonego taką właśnie żywotną, zmienną, chłonną wyobraźnią, która na niczym nie poprzestaje. Ona umożliwia eksplozję ironicznego obrazu świata (nieodzownie zawierającego elementy tragiczne); ona dozwala na budowę złożonych kosmosów dzieła ironicznego, smutnie nagrywającego się ze świata i z siebie samego, z publiczności i z artysty.

⁵⁶ Por. J. Kamionkova, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, szczególnie s. 118–121.

⁵⁷ Zob. *Arystoteles, Wyjaśnienie pojęć: wyobraźnia, rozum, roztropność, mniemanie*, w: tegoż, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1988, s. 120–125; także: Z. Kuksewicz, *Wyobraźnia jako władza duszy. (Na przykładzie poglądów Michała z Wrocławia i Jana z Głogowa)*, w: *Wyobraźnia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 18: „Fantazja (*phantasia* albo *virtus phantastica*) jest władzą przechowującą treści poznawcze uzyskane przez zmysł wspólny (*sensus communis*), zaś wyobraźnia (*virtus imaginativa*) »składa« te treści”.

⁵⁸ L. Tieck, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*, przeł. J. St. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, dz. cyt., s. 81.

⁵⁹ K. W. F. von Schlegel, *Aforyzmy. Z „Idei”*, dz. cyt., s. 219.

⁶⁰ T. Namowicz, dz. cyt., s. LXIV. Podobne konstatacje: M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 32: „Idea jedności wszechświata, Jedni jako najgłębszej istoty wywodzi się z kolei od Plotyna, z jego mistycznego przeżycia (dla takich przeżyć jest zresztą dość charakterystyczna)”. Por. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989; J. Piórczyński, *Wolność człowieka i Bóg. Studium filozofii F. W. J. Schellinga*, Warszawa 1999.

U Słowackiego trzeba dostrzec wyraźną drogę metamorfozy wyobraźni, proces transgresji – od ironicznego obrazu świata do zupełnie świadomej akceptacji i eksploracji walorów poznawczych oryginalnej, „autorskiej” wersji neoplatonizmu w okresie genezyjskim. W tym sensie ironia nie jest przeciwieństwem „systemu genezyjskiego”, lecz jego przesłanką, warunkiem dotarcia do pokładów *Genezis z Ducha*; okazuje się narzędziem niezbędnej samowiedzy, szukania samego gruntu rzeczywistości i egzystencji. Sama ironia nie może wspiąć się na poziom celu, bo cel wszelki znosi. Może być – przez ruch deziluzji – drogą w głąb ontologicznej podstawy świata, warunkującej ją samą: w stronę neoplatońskiego Ducha.

Bez ironii nie byłoby ontologii spirytualistycznej, ale gdy już ta druga się ujawniła – nie mogło być ironii jako dominującego żywiołu. Pozostała u poety predyspozycja ironiczna wyobraźni, zachował techniki ironizowania i incydentalne użycia ironii przeciw oszczercom lub... w celu oczerniania przez przypisanie komuś ironii wrogich stanowisk i osób. Między Nicością Boskości a nicością natury nowożytny neoplatonik uprawia ironiczną grę⁶¹. Kiedy – jak Słowacki – nie znajduje w niej satysfakcji, wtedy szuka – bo ironia odsłoniła mu nicestwo świata, tragiczność bytu – szuka jej gruntu. Ów grunt jest w Duchu. Lecz trzeba go było odkryć. Dlatego też już w dojrzałej twórczości znajdziemy tendencję do napawania się feeriami ironicznej mowy: to *Balladyna* czy *Lilla Weneda*; niemniej także odkryjemy dzieło świadczące o pragnieniu zniszczenia, zniesienia ironii przez nią samą, jej kompromitacji przez hiperbolizację, czyli *Horsztyńskiego*. Bez ironii nie byłoby *Króla-Ducha*.

10° Kiedy już wyobraźnia tę drogę odbędzie, dzieło literackie staje się „tekstem”, zaś ów „tekst” przeobraża się w sygnaturę podmiotu, wprost okazuje się jego nieodzowną częścią. Duch wyemanowuje Ducha w wielkiej strukturze podmiotowej „tekstu”, która pochłania wszystkie inne, teraz już archaiczne elementy „utworu literackiego”.

⁶¹ P. Hadot, *Plotyn albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, posłowie Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 96: „Platon porównywał ludzi do marionetek [*Prawa*, I, 644 d 9 i VIII, 803 c 4], zabawek w rękach bogów, które zrozumiały, że ich zabawy stworzone dla uciechy bogów, mogą być najpoważniejszą ze wszystkich rzeczy. Plotyn powtarza Platona, ale zmienia platoński obraz: marionetki i zabawa mają miejsce tylko w »zewnątrznym cieniu« człowieka [...]”.

Część III.

Podmiotowe struktury dzieła

Proponowana tu koncepcja struktur podmiotowych nie jest czymś zupełnie nowym. Można ją uznać za rozwinięcie refleksji o metatekstowych strukturach dzieła lub o „ramie dramatycznej”, „ramie dzieła literackiego”. Łatwo jednak również skonstatować różnicę: koncepcje poprzednie posiadają zakorzenienie przede wszystkim w refleksji o dramacie i teatrze – nawet już przecież antycznym:

Rozważania o ramie utworu dramatycznego wymagają przede wszystkim przywołania wyjątkowo bogatej, a romantyką znanej, tradycji operowania prologiem w dramacie. I to począwszy od Ajschylosa i jego monologowych prologów, przez Sofoklesa i stosowany przezeń w funkcji prologu dialog, po prolog narracyjny u Eurypidesa.⁶²

Tu właśnie uchwycić można różnicę między obiema koncepcjami. Otóż w przypadku struktur podmiotowych mamy do czynienia z ujęciem obejmującym wszystkie struktury genologiczne: dramat czy próby powieściowe, powieść poetycką czy *credo*. Następnie: nie chodzi w tym oglądzie o refleksję nad tym, jak poeta modyfikuje tak stary element dramatu jak prolog, co wprowadza nowego, lecz o namysł nad tym, jak jego romantyczna, kreacyjna podmiotowość – mniej czy bardziej wyraziście – rozprzestrzenia, rozlewa się w dziele; jak twórca manifestuje swą wewnątrztekstową obecność; jawnie, skrycie, przez narratora lub postaci, które w intrydze dramatycznej bezpośrednio nie ujawniają się, jak choćby Osoby Prologu z *Kordiana*.

Struktury podmiotowe nie ograniczają się do struktur genologicznych, wydzielonych elementów dzieła (prolog, epilog, tytuł), lecz są tymi miejscami tekstu, gdzie „ja” poety mówi jawnie lub półjawnie, gdzie odsłania ono swój program, ale najczęściej – i to ważne dla ironii romantycznej – manifestuje swe panowanie, estetyczną regencję, władzę nad wykreowanym kosmosem i – dzięki strukturom podmiotowym – wciąż niejako kreowanym na oczach czytelnika. Historia metamorfoz prologu czy epilogu może być więc prowadzona jednocześnie z myśleniem o tym, jak to możliwe, że poeta taki jak Słowacki „zjednoczył się” z tekstem literackim, czyniąc z niego „tekst” mistyczny.

„Po co to »ja«? I czemu przebrane za królów?”⁶³. To najistotniejsze pytanie o *Króla-Ducha*. Ależ – dodajmy – on pisał o sobie takim, jakim się neoplatoniko-

⁶² A. Ziołowicz, dz. cyt., s. 109.

⁶³ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 315. Tamże: „Jeśli poemat jest o nim właśnie – dlaczego nie pisał o sobie wprost? Przecież już minęła epoka przebieranek za korsarzy, zbójców i gjaurów.”

wi jawił: o własnym „ja” włączonym w transhistoryczny pochód Pierwszej Zasady, Ducha, którego był wiodącą emanacją. Pisał o „ja”, które właśnie opowiada nie tyle kosmogoniczną mitopeję, bo tę już opowiedział na wszystkie sposoby, lecz tworzy (czyli: wysnuwa z siebie, wyemanowuje z wyobraźni) mitopeję historiogoniczną – o narodzinach ludów, z których on, mistyk-neoplatonik i rewelator wiedzy absolutnej pochodzi. A jeśli to pośród nich objawił się on, rapsod w owym wcieleniu Syna Słowa, Słowackiego, tedy należało uznać, iż nie było to przypadkiem.

Trudno to ogarnąć, jeśli pominie się kwestię, jak Słowacki zmagał się ze swą obecnością w tekście. Doprawdy: od początku trudno mu było zapanować nad skłonnością do pokazywania, że to on, że to jego dzieło, że jest stwórcą (w domyśle: genialnym). Dlatego wydaje nam się poręczna owa kategoria struktury podmiotowej dzieła, dawniej już formułowana⁶⁴, której definicję proponujemy tu powtórzyć. Struktury te znamionuje to, że służą zmanifestowaniu samowiedzy podmiotu pisarskiego, są jego bezpośrednim lub zawołowanym objawieniem, wnoszą już to wypowiedź programową, już to sugestię pewnych ścieżek interpretacyjnych, już to polemikę lub komentarz do dzieła. Dodałby: mogą zwodzić odbiorcę, mogą stanowić liryczną efuzję „ja” autorskiego, służyć skomplikowanym grom wewnątrztekstowym, jak motto w opublikowanym anonimowo *Kordianie*, zaczerpnięte przez Słowackiego z jednego z jego własnych, źle przyjętych dzieł: z *Lambra*. Wydaje się, iż u Słowackiego (i generalnie u innych twórców) źródłem czy archetypem wszelkich struktur podmiotowych pozostają: tytuł i partie chóru w dramacie⁶⁵. Natomiast niekoniecznie za strukturę podmiotową uznać należy monolog, który stanowi integralną część właściwego, „niezależnego” tekstu dramatu.

Cechą owych struktur podmiotowych w twórczości Słowackiego jest przede wszystkim ich wszechobecność. Już, jak pisaliśmy, młodzieńki autor *Mindowego* nie może sobie odmówić komentarza do dzieła, czyli *Objaśnień poety*. Właśnie: Poety, który już zawsze będzie chciał przez dzieło i w dziele mówić. Topika skromności⁶⁶ ledwie przesłania tutaj podmiotową ekspresję:

Mamże wyznać, że *Mindowe* jest najmłodszym z płodów w dwóch tomach zawartych, napisany przed trzema laty, wtenczas, kiedy autor miał lat... Ale nie, zamilczę o wieku autora, bo to byłaby nadto słaba i bezużyteczna obrona, i może by słusznie jakie z pism periodycznych polskich, naśladując „Edinburgh Review” – (tylko samo bardziej błahe i nad bardziej błahym pastwić się autorem) powiedział: iż kiedy nie na tytule dzieła, to przynajmniej w przypisach o przywileje małoletnich upominam się.⁶⁷

⁶⁴ Szerzej rozważałem te kwestie w: J. Ławski, *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 77–114.

⁶⁵ Zob. J. Abramowska, *Kilka uwag o roli chóru w dramacie romantycznym*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Wrocław 1966.

⁶⁶ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 90–92 (*Afektowana skromność*).

⁶⁷ J. Słowacki, *Mindowe*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. VI, s. 77.

Odczytajmy ten fragment *à rebours*: najmłodsze z dzieł – to dzieło jednak warte druku i wybitne; młody wiek autora nie wskazuje na jego słabość, lecz na siłę geniuszu wyrażonego w tak młodym wieku (II tomy!); słaba obrona poety to w istocie mądra i mocna obrona; autor zaś to widać erudyta, czytający „Edinburgh Review”; pojawia się akcent krytyczny – o ileż błahsze są pisma polskie: tak zaczyna Słowacki swe spory krytyczne; „błahy autor” – konkludując – to autor już wybitny, wyrażający swe wielkie ambicje. To, co w skromnych *Objaśnieniach* skrywa topika skromności, w *Balladynie* będzie już dumną wyższością „Tego, co w laurach chodzi, / Autora niniejszej sztuki”, który „odkąd nosi wieniec laurowy na głowie, / Piorun weń nie uderzył”⁶⁸. Młody autor *Marii Stuart*, debiutant przecież, inaczej niż Mickiewicz w *Grażynie*, nie opatruje swego dzieła przypisami, lecz rozprawką-komentarzem, autoprezentacją erudyty i przyszłego geniusza, bo powołanie XIX-wiecznego poety rozpatruje w kategoriach boskich:

Ale z drugiej strony ileż w tegoczesnych poetach nowych myśli? jaka moc zadziwiająca wynalezenia? słusznie Cousin w historii filozofii osiemnastego wieku powiedział, że wiek dziewiętnasty będzie bogatym w wielkich poetów, albowiem Bóg obfitą dłonią rozlał na ludzi nowe zasoby imaginacji; ale niesłusznie tenże pisarz dodał, że Bóg uczynił to jakoby dla wynagrodzenia ludzi za oschłość politycznych wypadków wieku; [...].⁶⁹

Oto 20-letni autor, poeta, odsłania – niedawno zaczęte – XIX-te stulecie jako wiek powołanych przez Stwórcę „wielkich poetów”, geniuszy, w czym ledwie skrywa się sugestia, iż on, debiutant i geniusz, będzie jednym z nich. Całe *Objaśnienia* przenika zresztą, akcentowana przez pierwszoosobową formę wypowiedzi i mnogość czasowników, podmiotowa wszechobecność⁷⁰. Tu naprawdę poeta o sobie iście coś nam objaśnia. A nawet – co już było wolno wtedy uznać za naganne – polemizuje z Victorem Cousinem, bo nie za karę i nie „dla wynagrodzenia” będzie to wiek poetów, ale dlatego, „że skarb y i m a g i n a c j i wylane zostały na świat w celu usposobienia ludzi do wielkich czynów i przedsięwzięć, celem silniejszego popchnięcia dążności ludów”⁷¹. Sceptyk ten gigantyzm ujęcia – wiek XIX, geniusze, świat, wielkie czyny, ludy – nazwałby megalomanią: my nazwiemy podmiotową manifestacją aspiracji, publicznym okazaniem się młodego geniuszu, który już tutaj nie może stłumić predylekcji do autoprezentacji w strukturze podmiotowej.

⁶⁸ J. Słowacki, *Balladyna*, M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 188. Wszystkie cytaty z *Balladyny* w dalszych partiach pracy z tego wydania.

⁶⁹ J. Słowacki, *Mindowe*, wyd. cyt., s. 79. Dramat poety ukończył najpóźniej w listopadzie 1829 roku.

⁷⁰ Autoprezentacje poety z początkowych części *Objaśnień poety*: „mało czytelnika sobą i własnymi uczuciami zatrudniam”, „wpadam na myśl”, „niech mi więc wolno będzie”, „sam czuję najlepiej wszystkie niedostateczności”, „mamże jeszcze z szerszą otwartością postąpić”, „mamże wyznać”, „zamilczę”, „dziecinne moje przywiązanie”, „niejako uwagę czytelnika zwrócić usiłuję”, „pozostało mi tu uczynić” etc.

⁷¹ J. Słowacki, *Mindowe*, wyd. cyt., s. 78. Bardzo szczegółowo wywody Słowackiego analizuje M. Stanisł, *Poglądy literackie młodego Słowackiego*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999, s. 277–289.

Ma ona charakter „objaśnień” – jest więc oderwana od tekstów głównych, wolna od bezpośredniego związku. Im dalej w twórczość Słowackiego, tym bardziej sprawy się komplikują. Epifanii tekstowych „ja” przybywa, wnikają one w tekst, czasem luźno się z nim łączą. Dochodzi do procesu, który można by nazwać nawarstwianiem się czy palimpsestyzacją tych elementów dzieła. A przy tym zagęszczeniu ulega semantyczna struktura utworu, gdy w *Kordianie* trójczłonowa część tytułowa oświetla motto, potem wieloznaczne *Przygotowanie* i trójgłos *Prologu*. Co więcej – paradoksalnie – za „wirtualną” strukturę podmiotową wolno byłoby uznać nienapisane dwie kolejne części trylogii, bowiem są one, *nolens volens*, manifestacją wolności autorskiej, określającą sensy istniejącego tekstu. Sprawy komplikują się, gdy usiłujemy rozpatrzeć niezmiernie złożoną konstrukcję znaczeniową samych tych struktur podmiotowych – by przywołać listy dedykacyjne do *Lilli Wenedy* czy *Balladyny* (o czym jeszcze będziemy pisać). Píše interpretatorka tej problematyki:

Obie przedmowy są bowiem nie tylko manifestami ironisty romantycznego, ale może przede wszystkim deklaracjami próby zamknięcia dziejów (czy pradziejów) polskich, słowiańskich w formie tragedii, ale nie tragedii szekspirowskiej, lecz najstarszej, greckiej, i to w formie najbardziej surowej i pierwotnej. To oznacza – przede wszystkim „eschylowskiej”, ajshylesowej ...⁷²

Jeszcze inny, ważki kontekst interpretacji struktur podmiotowych stanowi ich uwikłanie intertekstualne. Słowacki wprost nie potrafi wykreować dłuższej wypowiedzi bez wprowadzenia arsenału „figur erudycji”, czego chyba szczytowym przejawem jest list dedykacyjny do *Lilli Wenedy*⁷³, a gdy myśleć o tekstach będących w całości strukturą podmiotowej ekspresji, to dziełem podobnym okazuje się *Król-Duch*. Na wszystkie zawirowania semantyki nakłada się dwuznaczność relacji: „ja” poety odsłaniające się w dziele – odbiorca. W *Objaśnieniach poety* mieliśmy do czynienia z kamuflowaniem samowiedzy przez toposy skromności. Lecz i tu owa *modestia* Słowackiego ledwie się przebijała. Dominowała pewność swego talentu. Gdy do dojrzałych dzieł wkroczy ironia, pojawi się też problem „ofiary ironii”⁷⁴. Otóż będzie nią także czytelnik. W *Balladynie* już na początku autor odwraca się od czytelnika z ironiczną wyższością, by rozmówić się z doskonałym odbiorcą dzieła, z Krasieńskim. W *Epilogu* cała wiedza czytelnika zostaje sponsonowana przez Wawela, który Publiczność i czytelników odsyła do poety.

⁷² M. Kalinowska, *Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”. Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasieńskiego dwugłos o formach: „ariostycznej”, „homerowej” i „eschylowskiej”*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000, s. 51. Por. M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993.

⁷³ Z „figur erudycji” w liście dedykacyjnym *Lilli Wenedy*: Endymion, Muza, druidzi, Wilhelm Tell, Kastor i Polluks, Eumenida Eschyłowska, „Łzawe Chrystusa oliwy”, Rafael Santi, Roland, Lech, Molier, Alfieri, Osjan, Agamemnon, Elektra, Eurypides, Platon, „attycka uwaga”, Termopile, Odyń, Aventicum, zamek Chillon, *Nowa Helioza, senatus populusque Romanus*, Wergiliusz, Pińsk, Wenedzi...

⁷⁴ Por. ciekawe uwagi o „ofiarach ironii”: P. Stasiński, *Trzy ironie*, w: *Posługiwanie się znakami*, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, Wrocław 1991, s. 92: „Literacki ironista obejmuje więc swoją perspektywą również czytelnika – zawsze w pewnym stopniu proponuje mu status ofiary”.

Te ironizujące tendencje obecne są już w najwcześniejszych twórcach Muzy Słowackiego. Przypatrzmy się już ostatniemu przykładowi. Powieść poetycka *Jan Bielecki* stanowi niemal w całości rekombinację motywów *Marii* Antoniego Malczewskiego, o czym wielokrotnie pisano⁷⁵. Ten niewielki, 587-wersowy utwór ma misternie złożoną konstrukcję struktur podmiotowych:

1° Wpisany został w cały tomik, który poprzedza wiersz *Do Michała Rola Skibickiego*; Słowacki dedykuje mu „powieści wschodnie *Mnicha* i *Araba*”, lecz bez wątplenia odautorska wypowiedź w tym wierszu stanowi kontekst dla wszystkich powieści o przeklętych bohaterach, tak jak niezwykła jest byroniczna postać Skibickiego, który w Kolumbii został podpułkownikiem. Rozmach przestrzenny wiersza Słowackiego – imponujący; podobnie jak erudycyjny. Rzecz zaczyna się w „kolumbijskiej krainie” u grobu Simona Boliwara, następnie wkracza między innymi w przeszłość: „Przebywasz otchłanie, / Drogą, po której niegdyś biegli Luzytanie” lub „Oczyrna Kamoensa czytasz w drżącej fali”, ażeby w finale dotrzeć na Kaukaz i wspomnieć rosyjskie wojny z Czeczenami („Auł, wioska Czeczenów”)⁷⁶. Trudno więc przystąpić do lektury wszystkich powieści bez przekonania, że stworzył je poeta światowych, a nie prowincjonalnych tematów i przestrzeni.

2° Utwór inicjuje tytuł: *Jan Bielecki. Powieść narodowa polska oparta na podaniu historycznym*. Nie miejsce, ażeby go tu analizować, wszakże zauważmy, iż czytelnik ma prawo spodziewać się od razu akcji utworu, bowiem autor dokonał autoekspozycji w wierszu otwierającym tom (nie zwracał się tam do odbiorcy dzieł, lecz do przyjaciela, co też znaczące). Tymczasem utwór otwiera 54-wersowa (niemal dziesięć procent krótkiego utworu) introdukcja poetycka, stanowiąca reminiscencję pobytu poety w Londynie i Westminsterze. Wśród tematów owej części dominujący jest temat mocy poetyckiej twórcy *Jana Bieleckiego*. Po prostu jego geniuszu. Oto wędrowiec staje przed kościołem, do którego wiedzie droga wyłożona kamieniami z wyrytymi na nich imionami tych, którzy w życiu, nie mając zdolności, nie osiągnęli tak wiele, by spocząć w świątyni. Ekspresja tej struktury podmiotowej godna jest przywołania. Oto bowiem Słowacki z furją zaciera ślady, sygnatury tych, którzy upamiętnili się na przedświątynnym bruku. Prawo do pamięci ma tylko geniusz:

Ale samotny wracam dziś i co dzień,
W dziedziniec głazem grobów brukowany,
Po których stąpa niemyślny przychodzień...
Ci, co posnęli w tych grobach dokoła,
Walczyli nędzni z niezdolności wrogiem;

⁷⁵ S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958; J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, opr. J. Fiećko, Poznań 1991; S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, w: *Antoniu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997; oraz przywołany już mój artykuł o metamorfozach *Marii* w konstrukcji *Jana Bieleckiego*.

⁷⁶ J. Słowacki, *Do Michała Rola Skibickiego*, wyd. cyt., s. 53 (Boliwar), s. 55 (Camoens), s. 58 (Kaukaz).

Dążyli spiesznie do progów kościoła,
I umierając, kładli się przed progiem.

Z dziką rozkoszą napis mniej widomy
Niszczę do reszty śladem mojej stopy.
I czuję rozkosz, gdy mój cień znikomy
Grobowi gmachu nie dopuści cienia.
Szaleni! dążyć pod świątyni stropy?
Nie mając w duszy wrącego płomienia.⁷⁷

Ten fragment, ta podmiotowa struktura wydają nam się znamienne. Odsłaniają swoistą, egotyczną ekspansywność „ja” poety, jego pragnienie trwania, ale takiego, które jest dominujące wobec innych ludzi. Tę samą relację wyraża poeta wobec swych dzieł. Nie dość, iż bohaterowie powieści poetyckich to *porte-parole* autora, to jeszcze dobudowuje on do ich losów liczne komentarze, a właściwie auto-komentarze. Bohater *Jana Bieleckiego* to także imaginatywne uosobienie „ja” Słowackiego. Umrze on jako wyklęty mściciel, ale już w progach kościoła.

3° Koda powieści poetyckiej stanowi zarazem ramę, jak też podmiotową strukturę dzieła. Narrator jest tu bez wątpienia Poetą, który w sposób ostentacyjny – zakorzeniając się w bardzo młodej, a już sławnej tradycji *Marii* – dokonuje parafrazy jej finału: „I cicho! niechaj głos pieśni stłumiony, / Nie budzi ciszy w wieczornej godzinie;” (w. 578–579)⁷⁸. Czyni to jednak z inną intencją niż Malczewski, który w finale pozostawił swą Ukrainę w stanie kosmicznego wyciszenia: „I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie; / I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie”⁷⁹. Jednakowoż autor Beniowskiego kreuje kosmiczny obraz uciszenia tylko po to, by tak jak na początku zmanifestować swe godne geniusza zdolności, ujawnić ethos poety genialnego: „Lecz myśl głęboko zadumana słyszy, / Jak gdzieś daleko, brzmia pogrzebów dzwony, [...] / I wszystko można rozróżnić w téj ciszy, / Słuchem anioła i myślą anioła” (w. 582–587)⁸⁰. W sposób oczywisty autoprezentacja poety, który jeszcze w *Objaśnieniach* do *Mindowego* krył się pod płaszczem skromności, w tym miejscu staje się już manifestacją „ja” anielskiego, „ja” dumającego, słowem: podmiotu geniusza. Odnosi się wrażenie, iż z ostentacją parafrazująca *Marię* historia o Janie i Annie istnieje tylko po to, ażeby poprzez struktury podmiotowe Słowacki powiedział: oto prawdziwie jestem Poetą i to poetą nie byle jakim, ze „słuchem anioła i myślą anioła”.

⁷⁷ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, w: *Powieści poetyckie*, wyd. cyt., s. 81–82. Por. trafną opinię o estetyce tej powieści: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 75: „Zarysowuje się w tym utworze, może po raz pierwszy, zamiłowanie do efektów makabrycznych, stojących na pograniczu niezamierzonej groteski: taka jest tu końcowa scena, w której Anna nocą na cmentarzu krzyżem wyrwanym z mogiły kopie grób dla męża” [podkr. – J. Ł.].

⁷⁸ Tamże, s. 104.

⁷⁹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2002, s. 182.

⁸⁰ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, dz. cyt., s. 105.

Mnogość podobnych gestów upoważnia do zasugerowania tezy, iż podmiotowe struktury utworu to jeden z najważniejszych u Słowackiego elementów tekstu. Będzie tak aż do chwili, gdy dzieło stanie się tekstualną emanacją Ducha, „ja”-wyobraźni. W analizach, które proponujemy, pojawią się zatem trojakiemu jeszcze rodzaju dzieła. Po pierwsze takie, które jakby te wszystkie podziały zawieszają. To *Horsztyński*, pisany w intymnej perspektywie, hiperironiczny, ale też w wielkim stopniu to dramat mogący być uznany w całości za „utwór-strukturę podmiotową” jeszcze przed okresem genezyjskim. Po wtóre *Balladyna*, gdzie ironia i struktury podmiotowe skomponowały się w arcydzielną całość romantycznej „tragedii”. Po trzecie – drobne, o wielkiej tradycji kulturowej, a przy tym niezwykle istotne „teksty”-„ja”, mistyczne odpryski wielkiej odysei Ducha, w których jak na dłoni widać te nową jedność słowa, tekstu i podmiotu.

„Upodmiotowić tekst” – *horribile dictu* – znaczy to u Słowackiego z jednej strony nadać mu bytową samodzielność, ontologiczny kształt; lecz z drugiej strony oznacza to: zawłaszczyć go ponownie dla „ja” kreatora przez owych emisariuszy geniuszu, czyli struktury podmiotowe dzieła.

Część IV.

Dwie nicości

Powróćmy jeszcze na moment do problemu owej tak wyeksploatowanej opozycji „ironia” – „mistyka”. Podług hipotezy, którą staramy się uprawdopodobnić, jest to z historyczno-kulturowego i historyczno-literackiego punktu widzenia sprzeczność pozorna. Cała bowiem teoria ironii Schległowskiej wyrosła na gruncie epistemologicznych poszukiwań niemieckiej romantyki, a w szczególności jej zainteresowań Platonem, neoplatonizmem, mistyką protestancką (Böhme, Silesius)⁸¹. Były to również zainteresowania problematyką bytu: nicości i Absolutu. Także romantyczna teoria geniuszu, całe imaginarium związane z Naturą, koncepcje stwórczej i stwarzającej wyobraźni zrodziły się w atmosferze, gdy „prawie wszyscy z romantycznych poetów czytali Swedenborga i Böhme’go, sięgali po Plotyna”⁸².

Fakt, że również Friedrich Schlegel należał do admiratorów Platona, nie powinien dziwić. Dał temu nie jeden raz wyraz. W *Rozmowach o poezji* Antonio, przeciwstawiając się afirmacji Spinozjańskiego panteizmu, wyraża pogląd, iż:

⁸¹ Warto przypomnieć, iż na początku XIX-go wieku dokonuje się również odkrycie „teologii”, „filozofii” Mistra Eckharta. Por. J. Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997, s. 5–17.

⁸² M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 118.

Dla Platona zaś opis, jego doskonałość i piękno nie są środkiem, ale celem samym dla siebie. Dlatego już sama jego forma jest, ściśle biorąc, na wskroś poetycka.⁸³

Prace Platona są bowiem dla Schlegla wyrazem jego własnej koncepcji poezji uniwersalnej. Równie entuzjastyczne uczucia wzbudza największy z neoplatoników, Plotyn, który pojawia się wprawdzie niebezpośrednio, ale i tak w dobitny sposób:

Tym żywsze były natomiast – *pisze o starożytnym Rzymie Schlegel* – wynalazczość i natchnienie w religii: w wykształcaniu nowej, w próbach przekształcania starej; w filozofii mistycznej winniśmy upatrywać siły owych czasów, które w tym względzie były czymś wielkim, międzyświatem kształcenia, płodnym chaosem przed nowym łaodem rzeczy – były prawdziwym średniowieczem.⁸⁴

Ta z naszego punktu widzenia przedziwna symbioza ironii i mistyki w tej fazie romantyki niemieckiej staje się zrozumiała przede wszystkim na tle religijnych poszukiwań tej formacji. Także na tle koncepcji Novalisa, piszącego, że: „Nie płacze przy żadnym grobie / Z bólu, kto sercem wierzy”⁸⁵. Ukonstytuować nową wizję, wizję heterodoksyjną, bytu, natury, człowieka, wreszcie Absolutu – ten wątek znajdziemy w całym środowisku romantycznym. Idealizm i mistycyzm, a równocześnie ironia, są tu słowami-kluczami. Idąc za tym głosem, później także Słowacki będzie rozczytywał się w Platonie (już w *Godzinie myśli* dzieci „na księgach Swedenburga” budują „gmachy”)⁸⁶. Mickiewicz będzie poetycko parafrazował Böhme, Silesiusa, Saint-Martina i tłumaczył Böhme prozą⁸⁷. Krasieński zainteresuje się gnostykami, a Norwid przywoła w swych notatkach niemal wszystkie naówczas znane tradycje religijne oraz filozoficzne.

Fakt, iż nad tym religijnym entuzjazmem rozpięty został parasol ironii przez samych entuzjastów, jest zjawiskiem charakterystycznym dla każdej poszukującej egzystencji. Można uwielbiać Platona, jak Friedrich Schlegel, i tworzyć wysublimowaną koncepcję permanentnej parabazy, sprzeciwiającej się stałości świata idei Platona, a wręcz wrogiej totalistycznym roszczeniom Platońskiej *Rzeczypospolitej*, skąd utopista wygnał poetów. Ironia istotnie okazuje się tu wyrazem tego nieskończonego procesu samoobjawiania się nowożytnego „ja” romantycznego, rozpiętego między Nicością a nicością, Bogiem a światem.

⁸³ K.W. Fvon Schlegel, *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne...*, wyd. cyt., s. 161.

⁸⁴ Tamże, s. 135 [podkr. – J. Ł.].

⁸⁵ Novalis, *Hymny do Nocy*, przeł. W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001, s. 22.

⁸⁶ J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: *Powieści poetyckie*, wyd. cyt., s. 276-277: „Z dziecinnego piasku / Na księgach Swedenburga budowali gmachy, / Pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku, / Niebu Tytanówmi grożące zamachy”.

⁸⁷ Oczywiście – to pierwsze w *Zdaniach i uwagach*, to drugie zaś w piśmie z listopada 1853 roku, będącym i tłumaczeniem, i streszczeniem pism Böhme.

Także Słowacki w naturalny, a nie wystudiowany sposób odbył tę drogę od buntu metafizycznego, przez ironiczo-tragiczne dzieła, fazę „ateizmu”, przez epokę deifikacji „poety” – aż po etap „mistyki”. Był to zupełnie naturalny proces, przy tym bardzo konsekwentny. I nigdy nie naznaczony indyferentyzmem religijnym. Jadowite i ironiczne wypadki pod adresem religii w *Szansfarym* czy *Arabie*⁸⁸ świadczą o głębokim przeżyciu fenomenu zwątpienia. Już w *Horsztyńskim* poszukuje się rozwiązania „zagadki wszystkich religii” (Szczęśny). Siła odrzucenia na początku odzwierciedla się w mocy afirmacji wiary na końcu drogi życia i twórczości Słowackiego. Ironia jako element jego światopoglądowego pesymizmu odgrywa rolę motoru postępu. Jako pierwiastek kreacyjny jego dzieł stanowi – przynajmniej w *Balladynie* – o poetyckiej sile, kreacyjnej swobodzie (stwarza i burzy, sugeruje i niszczy sugestię), nie omijającej także samego twórcy, co potrafi też spojrzeć ironicznie na siebie samego⁸⁹. To wszystko w czasach, gdy Jean Paul w jednym z rozdziałów *Vorschule der Ästhetik* zatytułowanym *Unicośćwająca, czyli nieskończona idea humoru* daje taki oto dowód prawdziwości swej tezy: „Dlatego Sokrates w *Uczcie* Platona w skłonności do tragizmu odnajduje również skłonność komiczną⁹⁰. Parafrazując tę myśl: w skłonności do ironizowania widać jasno u Słowackiego skłonność do mistycyzowania. Już na początku 1835 roku, gdy będzie pisał dramat o Szczęśnym, ujawni się to z całą siłą.

Pre- i romantyczne poszukiwania Absolutu miały bowiem pewną niebagatelną z punktu widzenia romantycznego „ja” uwięzionego w egzystencji ambivalencję⁹¹. Ukazują ją wczesnoromantyczne werteriadety Goethego, Foscolo, Senancoura. Wolne „ja” niezwykle szybko odkrywało, iż przepojona panteistyczną energią *natura naturata* to w istocie także *natura devorata*, że *natura naturans* równie sprytnie przeobraża się w *natura devorans* (naturę pożerającą). Stąd u czytelników Platona i Plotyna nie tylko doznania nieskończoności, ale i doznania nieskończonego lęku czy ironicznego, deziluzyjnego samowiedzy. Pisze dwudziestowieczny badacz Plotyna:

⁸⁸ Jako przykład antyboskiej czy antykulturowej furii przywołuje się najczęściej *Araba*. Lecz już w I redakcji *Szansfarego* znajdziemy ironiczny atak na religię (nie tak dawno zresztą czytał Słowacki *Mahometa* Voltaire’a i o proroku pisać chciał dramat w 1828/1829 roku): J. Słowacki, *Szansfary*, red. I, w: *Powieści poetyckie*, wyd. cyt., s. 7. Po opisie rzekomo unoszącej się w powietrzu trumny Proroka w Medynie komentarz ironisty:

Chcąc w cud ten wierzyć, widzieć go potrzeba;
Ależ któż zdoła dojść przyczyny cudu?
Pewnie, gdy anioł niósł trumnę do nieba,
Modły wiernego wstrzymały ją ludu... (w. 33–36)

⁸⁹ Celnie ujęła to A. Zioliowicz (dz. cyt., s. 127–128), pisząc o *Epilogu Balladyny*: „Światło ironii pada również na obraz samego autora dzieła za pośrednictwem motywu poeta laureatus, który w kontekście całości *Epilogu* nabiera ironicznej wieloznaczności”.

⁹⁰ Jean Paul, *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, przeł. K. Krzemień, w: *Pisma teoretyczne...*, wyd. cyt., s. 524.

⁹¹ Nawiązując do klasycznej koncepcji M. Janion: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 324–332.

Proces emanacji w plotyńskiej wizji jest w zadziwiający sposób symetryczny. Dzieje się pomiędzy dwoma kresami, z których każdy jest nie-bytem, Jednym-Absolutem i materią. Jednym, jako nie-będącym-bytem z powodu nadmiaru bytu, i materią, jako niebytem z powodu jego absolutnego braku.⁹²

Owych paradoksów pełni/nicości, bytu/niebytu nie brak w żadnej z tradycji, po które sięgają romantycy: u Böhme, u którego Bóg to *Ungrund*⁹³, u Angelusa Silesiusa, piszącego, że: „Zaprawdę Bóg jest niczym, a jeśli jest czymś – to tylko we mnie, skoro wybrał mnie dla siebie”⁹⁴. Ironia romantyczna – w swym kształcie jako w pełni rozwinięty obraz świata – byłaby w owym środowisku częścią igraszką, gdyby nie głębokie filozoficzne, idealistyczne, a także mistyczne podwaliny, którym Friedrich Schlegel dał wyraz. Znana metafora ironisty jako linoskoczka chodzącego po cienkiej linii między przepaściami ma także specjalne znaczenie: to „ja” romantyczne owym linoskoczkiem staje się także w sensie nieustannego balansowania między nicościami bytów, czyli Boga i świata.

Siła i osobliwość wyobraźni, „ja” Słowackiego polega na tym także, iż potrafił zapisać świadectwo procesu: od ironiczno-destrukcyjnego *Araba* przez *Mazepę* czy *Fantazego*, aż po czas, kiedy to, co zapisane, staje się emanacją Ducha – czyli Objawieniem. Tak od stałej obecności w dziełach, od nieustającej straży na granicy ich znaczeń (by mówiły nade wszystko o Poezie) doszedł Słowacki do koncepcji „tekstu-struktury podmiotowej” czy właściwie struktury imaginatywnej. Powstał „tekst”/„ja” czy „ja”-tekst”. Zrealizował więc syn opacznie to, co jego ojciec, Euzebiusz Słowacki, pisał o tworzeniu eposów przez Homera:

Imaginacja jego wystawiała mu wszystko przytomne. Przesuwali się przed oczyma jego wielcy owi bohaterowie, którzy się nad Azyą mieli pomścić za krzywdę Europy. Zdawało mu się, iż sam był pod Troią, że rycerzom swoim towarzyszył do potyczki, słyszał szcęk oręża, uderzenie się zbrojnych zastępów, widział krew płynącą, patrzył na ginących albo zwyciężkich woowników.⁹⁵

Ten piękny opis-wizja mógłby być metaforą procesu kreacji syna, kiedy tworzył oktawy *Króla-Ducha*. Gdy to czynił, nie miała już mocy konstytuująca tę twórczość nieustannie opozycja *Opatrzności i opaczności losu, przeznaczenia i wolności, boskości i nicości*. Także ona napędzała ironiczną dynamikę

⁹² D. Dembińska-Siury, *Plotyn*, Warszawa 1995, s. 55. Por. też, *Problem piękna i sztuki w „Enneadach” Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 7/8, s. 49–64.

⁹³ J. Piórczyński, *Absolut. Człowiek. Świat. Studium myśli Jakuba Böhme i jej źródeł*, Warszawa 1991, s. 124. Z pisma Böhme *Von der Menschwerdung Jesu Christi*: „W wieczności jako w *Ungrund* poza naturą nie istnieje nic, prócz ciszy bez bytu, nie ma także niczego, co by coś rodziło, jest wieczna cisza i nie ma podobieństwa do czegokolwiek, jest *Ungrund* bez początku i końca”.

⁹⁴ Cyt. za: L. Kołakowski, *Horror metaphisicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990, s. 64 (*Cherubischer Wandersmann*, I, 200). Tu analizy paradoksów myślenia o Bogu u neoplatoników: s. 40–64. Bóg u Mistra Eckharda – por. J. Piórczyński, *Mistrz Eckhart*, dz. cyt., s. 33: „Ostatnim kresem bytu jest ciemność albo niepoznanie ukrytego Bóstwa [...]”.

⁹⁵ E. Słowacki, *Poezja*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, Wilno 1826, t. II, s. 57.

tych dzieł. Wyraża ją – przejawiająca się przez całe dalsze nasze rozważania – symboliczna scena wróżenia z płatków pięknych margeritek, objawiająca w istocie – jakże ważny to u poety motyw – marionetkowość człowieka i świata. Marionetki wróżące z płatków margeritek to ironiczno-tragiczna kwintesencja losu. Ironii Słowacki nigdy nie przewyciężył. Raczej konsekwentnie posłużył się nią, by naoczność: świata, współczesnej estetyki, obrazu historii i samego siebie oczyścić z naleciałości metafizycznego banału, z oczywistości. Tak przygotowany grunt w konsekwencji mogła wypełnić „mistyka”.

Do kogo adresował te najbardziej dojrzałe dzieła? Nie mogła ich rozumieć matka. Ani przyjaciele, ani publika literacka. Pomawiano go o zgubną pychę, czasem dostrzegając piękność wiersza. W I Rapsodzie *Króla-Ducha* znajdziemy oktawę, doprawdy zastanawiającą, niewolną od mikroironicznego refleksu, która jak gdyby kreśli portret idealnego... „nie-czytelnika” dzieła:

O! wy, którzy się nigdy nie spotkacie
Z prawdziwą twarzą waszego tu stróża!
Dla których żywot widzialny jest w chacie,
A Bóg w błękitach próżnych się zanurza;
Dla was są próżne tych czynów postacie –
Dla innych... ducha ton i straszna burza
Owiewająca moją pieśń żałobną
Z twarzą do innych rapsodów podobną. (LV)⁹⁶

Użył więc raz jeszcze ironii. W celu, jaki sygnalizowaliśmy: obrony własnego stanowiska. Przeciw tym – jakże to mocne uderzenie – „Dla których żywot widzialny jest w chacie”, którzy wierzą w monarchicznego władcę niebios, co „w błękitach próżnych się zanurza”. Lecz kto to mówi? Słowacki? „Bohater” poematu? Duch? A może mówi to sam „Tekst”. Właśnie tak: mówi to „ja”, którego emanacją staje się to, co widzimy jako tekst *Króla-Ducha*. W istocie to coś więcej: Duch.

⁹⁶ J. Słowacki, *Król-Duch*, Rapsod I, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. VII, Wrocław 1956, s. 157.

Rozdział drugi

„DO CZEGO ZMIERZASZ IRONIJĄ TAKĄ?” HORSZTYŃSKI JAKO IRONICZNA KATABAZA JĘZYKA I WYOBRAŹNI

SZCZĘŚNY:

*Nic – z którego nic zrobić nie można,
a co się nazywa narodem.... to wszystko
w moich oczach przybrało dziwną błahość...¹*

Część I.

Ironiczne arcydzieło pesymizmu

Mało jest chyba dzieł literackich o randze arcydzieła, o których wolno by powiedzieć, iż wpisane w niekonwencje językowe, symboliczno-obrazowe dominanty, elementy estetyki przerażają czytelnika, wywołując już nawet nie lęk, lecz wprost irracjonalną pokusę zaprzestania lektury bądź całkowitego uchylenia się od niej. *Horsztyński* Słowackiego robi wrażenie dramatu, którego wyłąkł się sam autor – nie niszcząc go wprawdzie, ale rzucając w otchłań brulionowych bytów o niejasnym statusie w całej twórczości, a także – co istotniejsze – w romantyzmie polskim. Bowiem „los”, tak często przywoływany w tym dziele, bawił się nim okrutnie: dramat jest więc obszerny, ale niedokończony, a także w wielu kluczowych momentach, jak w zakończeniu, otwarty na pokusy stwórczej, „dopowiadającej” imaginacji odbiorcy. A ponadto nadany przez wydawcę tytuł niejako przeobraził utwór, eksponując w owym metatekście postać, której zapewne Słowacki nie planował jako pierwszoplanowej².

Pisane wiosną 1835 roku w Szwajcarii arcydzieło pesymizmu stało się źródłem prawdziwych udręk pierwszych badaczy, którzy bezradni wobec skrajnie pesymi-

¹ J. Słowacki, *Horsztyński*, akt IV, sc. II. Wszystkie cytaty z *Horsztyńskiego* przywołuję za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VIII, *Horsztyńskiego* opracowali W. Bełza i J. Kleiner przy współudziale W. Floryana, Wrocław 1958. Lokalizację cytatu podaję w nawiasie tuż po nim. Motto – ze s. 342. Wszystkie podkreślenia w tekście dramatu – J. Ł.

² Zauważano to niemal od początku. I choć przyjęto za pierwszym wydaniem A. Małeckiego (Lwów 1866, t. III *Pism pośmiertnych J. Słowackiego*) tytuł *Horsztyński*, to jednak odnotujemy też dość osobliwe wydanie inne: J. Słowacki, *Szczęśny Kossakowski*. (*Horsztyński*). *Tragedia w pięciu aktach*, dokończona przez Józefa Iłowieckiego. „Swoboda” [dziennik] (Detroit Mich.), 1898, nr 16–26. Patrz: tom VIII *Dzieł wszystkich*, *Bibliografia*, s. 476.

stycznej, tragicznej wymowy dzieła nie mogli równocześnie pojąć, jak utwór podejmujący narodowy temat, opisujący epokę schyłku I Rzeczypospolitej może jednocześnie sączyć „w dusze” czytelników jad ironii, sarkazm, nawet cynizm, aplikowany tu – to trzeba przyznać – w skrajnej ilości, w „granicznej” dawce. Jak zwykle bywa, swego rodzaju uchYLENIEM niewygodnych pytań stało się wskazanie na „wplywologiczne” koneksje dzieła. Ta komparastyka bezradności sugerowała najczęściej, że: „Przytem *Hamlet* Szekspira, *René Chateaubrianda*, *Manfred* Byrona, *Dzieje Wacława Garczyńskiego* wywarły także mniejszy lub większy wpływ na szczególności pomysłu i wykonania”³. Bodaj najtrwalszy okazał się – prominentny jeszcze pod koniec XX wieku – hamletyczny trop odczytań *Horsztyńskiego*, budowany na, zdawać by się mogło, oczywistej konkluzji, iż: „Szczęsny przypomina *Hamleta*, niektóre sceny są z tego naśladowane ślepo; [...]”⁴; czy też formułowana w innym brzmieniu taż sama konkluzja: „Tak właśnie, w duchu romantycznego szekspiryzmu, pomysłany jest *Horsztyński*”⁵.

Rozwijana na różne sposoby analogia „Szekspir – Słowacki”⁶ bardziej jednak, wolno sądzić, zamazywała, niż uwidoczniała specyfikę, inność, oryginalność dykcji dramatycznej, światoobrazu *Horsztyńskiego*, dla którego, jak zawsze, inspiracje lekturowe stanowiły tylko punkt wyjścia, moment inspiracji, ale w żadnym wypadku nie stały element czy wzór odniesienia, który naśladował. Świat tego właśnie dramatu Słowackiego całkowicie niemal odrywa się – w swej konstrukcji i wymowie – od kosmosu dzieł, do jakich, w swym złożonym intertekstualizmie, dramat o Szczęsnym nawiązuje. Sposobem, językiem, metodą zarówno nawiązania, potem metamorfozy, a w końcu zerwania z dziedzina „intertekstów” *Horsztyńskiego* jest spotęgowana ironia. Ironia zgęszczona, zastosowana w skrajnym rejestrze natężenia, wszechobecna, ale... i to może najważniejsze pytanie tego tekstu... czy wszechpodważająca, wszystko obracająca wniwecz, destrukcyjna tylko? Dlatego projekt tekstu o *Horsztyńskim* winien być zamysłem analizy wewnętrztekstowej sposobów „życia ironii”, badaniem sfer, jakie ona ogarnia, subwariantów jej językowego krystalizowania się, a może także (?) przełamania się i przewyciężania w dziele⁷.

Taki plan badań w pewnej mierze zrealizowano już jednak w XX-wiecznych interpretacjach, wszakże przynoszących czasem bardzo rozbieżne wyniki. O ile zga-

³ P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, z przedmową B. Chlebowskiego, Warszawa 1900, t. IV, s. 157.

⁴ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej. Tom V. Wiek XIX, 1831–1850*, wyd. II uzupełnione, Kraków 1905, s. 325. Konkluzja Tarnowskiego jest jednak pozytywna: „[...] a mimo to przecież dramat w swoich głównych zarysach i pierwiastkach nie zbliża się ani do typu Szekspira, ani Schillera, ani do dramatów francuskich, jest samoistny, od wszystkich odmienny i odrębny” [podkr. – J. Ł].

⁵ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 154.

⁶ Patrz także prace: J. Trznadel, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Paris 1988, s. 54–67; A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976, s. 231–256.

⁷ Piszząc o ironii i romantycznej ironii, odwołuję się do następujących prac: W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992; W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994; S. Kawyn, *Ironia romantyczna, w: tegoż, Studia i szkice*, wstęp A. Hutnikiewicz, Kraków 1976, s. 29–36; *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002; I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, wstęp E. Borowiecka, Warszawa 1980. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków–Wrocław 1984.

dzano się na iście pan-pesymistyczny wymiar kreacji świata w dramacie, o tyle w szczegółach sądy analityków szły już, jak to bywa przy niemal wszystkich dziełach autora *Kordiana*, w skrajnie odmiennych kierunkach. Ażebym nie przyzywać w tym momencie tego, co stanie się punktem odniesienia w kolejnych analizach, przywołajmy tylko trzy, bardzo znamienne, sądy. Po pierwsze: Juliusza Kleinera, który nazywając *Horsztyńskiego* „bolesnym utworem”, zrodzonym w chwili, gdy „przestał działać [na Słowackiego] czar uszczęśliwiający przyrody szwajcarskiej”⁸, widział w nim przede wszystkim dramat kreujący bohatera, co „ma być od Hamleta boleśniejszy i czystszy, i w tragiczniejszy jeszcze splot fatalny wpleciony”⁹. Wyróżnieniu spotęgowanego tragizmu – jako *differentia specifica* kosmosu dzieła – nie towarzyszyła wszakże u Kleinera równie dobitna akcentacja ironiczności świata, w jakim ów „doprowadzony do szczytu” w swym tragizmie bohater działa. Równie oszczędny zresztą jest badacz w ujawnianiu ironicznych mechanizmów świata *Baladyny*, nie doceniając przy tym, uznanego za „pomyłkę” poety, *Epilogu* do nadgoplańskiej tragedii. *Horsztyński* to tragedia tragedii – brzmiałaby konkluzja takiej lektury, dopełniona jednakże afirmatywną konsolacją: „Równowazy jednak tę beznadziejność i góruje w pamięci nad bolesnością tragedii – piękno duchowe postaci, spotęgowane jeszcze ich zagładą”¹⁰. I tu więc element, nazwijmy go tak, egzystencjalnego piękna i patos kłęski zwyciężają ironię.

Głos drugi, Marii Kalinowskiej, wydobywa w pełni ironiczną strukturę dzieła, podkreśla jej tak może trudną do akceptacji rangę. Badaczka dostrzega w strukturze relacji międzysobowych, w interferencjach estetycznych (tragedia – groteska), wreszcie w mechanizmach samego świata dzieła (los – przypadek, fatum – przeznaczenie) siatkę złożonych relacji, budujących ironiczny anty- czy kontrświat. Świat zatem zaburzonych wartości i właściwości, odniesień, „wizję świata romantycznego ironisty”:

W takiej ironicznej kreacji świata uczestniczy również specyficzna właściwość struktury dramatu, którą można nazwać ustawieniem zespołu ironicznych luster wokół głównych bohaterów. W utworze wszystkie wydarzenia odbijają się w ironicznych zwierciadłach, tragedia odbija się w grotesce, Szczęsny ze swoimi hamletycznymi pytaniami w obłąkańczych pytaniach Sforki: „Co to ja?” i „Cóż to jest los?” Figura najbardziej komiczna staje się może najbardziej tragiczną. „Trzeba być aktorem krotofili.... i tragedii...” – mówi Szczęsny do Horsztyńskiego (a. I, sc. II, w. 391–392)¹¹.

⁸ J. Kleiner, *Słowacki*, wyd. V, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 89. Pełne omówienie *Horsztyńskiego*: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Lwów 1928, t. III. W wydaniu najnowszym monografii: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1–4, wstęp i opracowanie J. Starnawski, Kraków 1999, o *Horsztyńskim*, t. 2, r. II, s. 33–58.

⁹ Tamże, s. 91.

¹⁰ Tamże, s. 92. Badacz wprost jednak pisze o „beznadziejności losu” w dramacie.

¹¹ M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, w: tejsze, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 46.

To przenikliwe wejrzenie w ironiczność, rozumianą „procesualnie”, „relacyjnie” jako dziejący się pomiędzy człowiekiem a człowiekiem, światem a jednostką ruch ujawnienia, obnażenia pozorów, deziluzji, prowadzi z kolei do próby oglądu bohaterów i ich losów *sub specie* chrześcijańskiej soteriologii, wizji zbawczej, i to w jej niemal ortodoksyjnym wydaniu¹². Tak śledząc związki postaci między sobą, uwikłane w ironiczne relacje, interpretatorka dochodzi do wniosku, iż ujawniające się w tych relacjach cierpienie, pojęte jako „tajemnica”, „jest może momentem, w którym pojawia się możliwość odbudowania wartości, odbudowania zniszczonej etyki?”. Ów znaczący znak zapytania podkreśla, doprecyzowuje jeszcze konstatacja końcowa, znów powracająca do owej ciemnej, negatywnej strony egzystencji Horsztyńskiego i Szczęsnego: „Los pozostawia obu bezradnymi, w poczuciu klęski, w poczuciu zamknięcia i zniewolenia”¹³.

Ta próba interpretacyjnego „zbawienia” bohaterów, zrodzona z głębokiej supozycji, że rdzeniem egzystencjalnego doświadczenia, z którego rodzi się cały „straszny” kosmos *Horsztyńskiego*, jest najgłębszy wstrząs cierpienia, pozostanie stałym punktem odniesienia naszych rozważań. Muszą one jednak, nakierowane na opis skrajnych i granicznych elementów estetyki Słowackiego, podążyć w przeciwną stronę: ku wydobyciu całej, „totalnej”, bo wszechobejmującej, ironiczności dzieła, osiągającej w pewnych jego partiach spiętrzenie, kaskadowe nawarstwienia tej miary, iż ironiczność przekształca się w „ironię ironii”, a potem z kolei w doznanie absurdalności istnienia i bytu. Dopiero rozpoznawszy to perigeum, ten punkt najwyższej negatywności w opisie świata przez wyobraźnię Słowackiego, będziemy mogli zadać własne pytanie o status „pozytywny” tego tekstu, o jego rolę konstruktywną w przemianach aksjologii poety, który za pięć lat stanie się religijnym, towarzyszącym i genezyjskim wizjonerem.

I trzecia, fundamentalna w tym kontekście, dykcja badawcza: Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, wydobywająca „szczególnie gorzkie uwikłanie bohatera w bezwyjściową kolizję wartości”, i to w świecie takim, w którym: „Słowacki romantycznie wyostrzył bezlitosne funkcjonowanie ironicznego mechanizmu klęski człowieka”¹⁴. Rozumienie utworu jako „ironicznej tragedii”, „gorzkiego arcydzieła”, „odmiennego i niezwykłego w tonacji”¹⁵ zostało ufundowane wszakże na tezie, iż:

Jest to świat bez Boga, w którym rządzi przeciw tajemnicze prawo zniszczenia.
W ten sposób tragiczny wymiar egzystencji współgra z tragizmem historii. I na

¹² Bezpośrednio badaczka odwołuje się do studiów teologicznych Romano Guardiniego zebranych w tomie: *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los*, przeł. Z. Włodkowska, M. Turowicz, J. Bronowicz, Kraków 1969.

¹³ M. Kalinowska, dz. cyt., s. 59.

¹⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996, s. 118–119.

¹⁵ Tamże, s. 122–123. Tamże: „Wszystko, cokolwiek się dzieje i cokolwiek się mówi w tekście, ma dwoiste znaczenie i w rezultacie obraca się przeciw bohaterowi, ujawniając ironię przewrotnego losu” [podkr. – J. Ł.].

osiemnastowiecznej Litwie miażdży ludzi fatum zbrodniczej historii społeczności skażonej, żyjącej fałszem, historii, w której nie ma miejsca na idyllę¹⁶.

Zadłużając się poniekąd u przedstawionych interpretatorów, postawmy – jeszcze raz podkreślny: penetrując wymiar estetycznych skrajności – pytania idące jakby w głąb tego ciemnego jak fragmenty pism Heraklita utworu:

1° Z jakich zespołów wyobrażeń, ciągów fantazmatycznych, preferowanych motywów i w jaki sposób Słowacki zbudował dystroficzny świat *Horsztyńskiego*? Przeprowadzone analizy obejmują dwanaście kompleksów obrazowo-tematycznych: wyobrażenia teatralności, bakchiczności i obłędu w świecie przedstawionym; załamanie perspektywy percepcji świata wewnątrz niego; autotematyczne dotknięcia „problemu języka” w dramacie (szczególnie tu istotnego); ironiczną intertekstualność; wątki egzystencjalne; kwestię ról społecznych (ojciec – syn, mąż – żona, brat – siostra) oraz kobiecości i męskości; zagadnienie „pytań fundamentalnych”; motywy błazeńskie; symbolikę „dobra”, czyli konstruktywny wymiar estetyzacji świata; motywy, symbolikę okrucieństwa i śmierci; ironiczne parafrazy języka i rytuału religijnego; zespół wyobrażeń, który nazywamy „kompleksem margeritek”. We wszystkich wskazywanych wymiarach intencją interpretacji pozostanie odkrywanie skali czy zasięgu ironicznym wejrzeń, ironicznym gestów zdzierania maski z różnych aspektów świata przedstawionego, lecz – i należy to zaakcentować – interpretacja wstrzyma bieg także w tych, prawda że niezbyt licznych, miejscach, gdzie język dramatu potwierdza bezpośrednio, a nie przez ironiczną negację, pewne wartości czy wyobrażenia o wartościach.

2° Jak to się dzieje, iż to niemal nihilistyczne dzieło Słowacki jednak w wielkim stopniu wykreował? Co więcej, zrobił to na przykład tak, że „wewnętrzny układ temporalny całkowicie odpowiada założeniu konstrukcyjnemu dramatu i przebiegowi zdarzeń”¹⁷. A zatem, w jaki sposób rozwiązał poeta napięcie między demonizmem¹⁸ swojej wizji świata, która to wizja dąży nieuchronnie do całkowitej jego anihilacji, pełnego wyciszenia – a pokusą pisania o tym, dania wyrazu w słowie sztuki obrazowi rozpadu; w słowie sztuki, będącym – zawsze – jednak sygnaturą vitalności, znakiem życia, okazującym się być może linią tekstu oznaczoną na tafli pustki czy nicości¹⁹. Innymi słowy: takiego, przenicowanego ironią do dna, świata jak ten w *Horsztyńskim* winno raczej nie być, winien zapaść się on – już na

¹⁶ Tamże, s. 118–119.

¹⁷ W. Próchnicki, „Horsztyński”, w: tegoż, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 106.

¹⁸ Oczywiście, demonizm oznacza tu nie obecność jakichś metafizycznych personifikacji zła w świecie dramatu, ale immanentną ułomność tego świata, wpisaną w jego wewnętrzne mechanizmy.

¹⁹ Nawiązuję do eseju: W. Szturc, *Opium i wyobraźnia. (Studium z poetyki „przekłętej wrażliwości”)*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1996, s. 195: „Dramat opiumistów najpiękniej ujął John Keats w inskrypcji, którą wryto po jego śmierci na pomniku. Jest ona nie tylko wyrazem dramatu istnienia, ale jakimś hieroglifem wybaczenia wobec tych wszystkich, którzy z miłości do własnej wyobraźni stali się jej niewolnikami: »Tu leży ktoś, którego imię / Zostało napisane na wodzie«”.

etapie wyobraźni, przed werbalizacją – w czarną otchłań bezmowy, milczenia (jest zresztą ono jednym z „języków” dzieła), lecz istnieje przecież, poraża arcydzielnością, śmiertelnym pięknem.

3° Jaki jest – w kontekście ironiczności języka, relacji międzyludzkich, ontologicznej konstrukcji kosmosu – modus istnienia tragizmu w tym utworze? Trudno znaleźć odczytanie *Horsztyńskiego* nie rozpoczynające się od, prawie apriorycznie zadekretowanej przez interpretatora, konstatacji tragiczności. Ową konstatację ugruntowuje się – najczęściej przyjętym mimowolnie – założeniem, że jeśli w „intertekstach” dramatu takich jak *Hamlet* czy *Renè* są elementy tragizmu, to niewątpliwie tragizm jest też w *Horsztyńskim*. Ale przecież – to najprostsze spostrzeżenie – nie może to być tragizm tego samego rodzaju, co na przykład w *Hamlecie*, a tylko „wzmocniony” przez Słowackiego. „Smutna i piękna tragedia”²⁰ to nie tylko „*Hamlet à rebours*”²¹. Można bowiem postawić kwestie idące dalej: jaki rodzaj (jeśli w ogóle) tragizmu dramat odsłania? Czy ten typ tragiczności ma w literaturze polskiej antecedencję i kontynuację? Wreszcie – czy w ogóle, wobec bezprecedensowego skumulowania ironicznych, kwestionujących, deziluzyjnych gestów, obejmujących przede wszystkim język utworu i (*sic!*) nawet samą w końcu ironię – zaistniały w *Horsztyńskim* warunki możliwości pojawienia się tragizmu/tragiczności/tragedii?

4° Co mówi fakt niedokończenia czy nawet porzucenia prawie gotowego dzieła (ale patrząc ze strony drugiej: nie zostało ono zniszczone przez poetę)? Jakże są tego nie zewnętrzne, lecz immanentne, jakby wewnątrz tekstu ujawnione powody?

5° Jaką architektonikę ma struktura dramatyczna *Horsztyńskiego* w kontekście innych dzieł przedgenezyjskich, szczerze operujących tymi elementami tekstu, które nazwaliśmy „metatekstowymi strukturami podmiotowymi” (wstęp, list dedykacyjny, epilog, prolog, motto), służącymi ekspozycji kreatorskiego, władczego, panującego nad światem dzieła, ale i projektującego swą relację z odbiorcą poety-ironisty, „tego, co w laurach chodzi” (*Balladyna*).

Kiedy Słowacki pisał *Horsztyńskiego*, miał już za sobą pierwsze „próby negatywności” – takie choćby, jak ujawniający „sadyczną” perspektywę okrucieństwa *Arab*²² czy eksplorujący sfery indywidualistycznego improduktywizmu *Lambro*, gdzie odważnie poeta wplótł wątek narkotycznego uzależnienia bohatera. W *Kordianie* owo „waryjactwo” świata zostało przenicowane z całą siłą, choć nie uchyła

²⁰ S. Tarnowski, dz. cyt., s. 323.

²¹ J. Trznadel, dz. cyt., s. 57: „Zważywszy jednak, że Szczęsny w ogóle do wyżyn Hamleta nie dorasta, należy może zrozumieć określenie »polski Hamlet« jako przydanie Szczęsnemu modelu, do którego on zgoła przyrównać się nie daje? I co za tym idzie, Słowacki ukazywałby w ogóle »rozmywanie się« w rzeczywistości polskiej owego szekspirowskiego wzorca? Hamletyzm utworu nazwanego *Horsztyńskim* byłby więc może tylko efektem pewnej kompromitacji zdarzeń i ludzi?”

²² Zob. A. Kowalczykova, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 74: „Najbardziej w tym poemacie zastanawia wyraźna sympatia, jaką autor otacza Araba, współczucie dla jego cierpień, jakby wynoszących go ponad innych, dających mu specjalne prawa. Cierpi i obdarza cierpieniem; jakaś to już zapowiedź cech Króla Duchy” [podkr. – J. Ł.].

ono także takich perspektyw interpretacji, jak ta zbudowana na odniesieniu do biblijnej historiozofii²³ czy wprost ta mistyczna²⁴.

We wszystkich ukończonych i opublikowanych dziełach manifestowała się jednakże ta podwójność spojrzenia poety na świat i ludzi; podwójność, która za pomocą ironii odziera wszystko ze złudzeń w sposób bezlitosny, nie wyłączając przede wszystkim sfer tabuizowanych przez ówczesną kulturę, takich jak religia²⁵, ale też odkrywa w ironii, poprzez ironię, dzięki jej kreacyjnej odmianie²⁶ sposób istnienia, modus egzystencji nowożytnego poety. Tego, który swe „w-piekło-wstąpienia” chce przetworzyć w ethos dumnego artysty, potrafiącego wykorzystać ironiczny język zarówno jako „sposób komunikacji”, jak też jako umiejętność „ukrywania się przed światem”²⁷.

Fundamentalna dla ironicznej mowy dwoistość wszystkich aspektów bytu: sensu dosłownego i ironicznego, wolności i konieczności, świata rządzonego przez Opatrzność i przypadek czy fatum – była w owych dziełach niejako dopełniona, spięta przez struktury podmiotowe dzieła, nadbudowane nad trzema aktami *Kordiana* czy całym tomikiem poezji²⁸. Fragmentaryczny tekst *Horsztyńskiego* wprowadza w inny świat, w którym opozycje stały się nierozróżnialne, a bieguny (na przykład wolność – konieczność) nie tylko nie zamieniły się ironicznie miejscami, nad czym panował kiedyś wszechobecny autor-ironista, ale wprost złąły się, przeniknęły i wdąrzyły w siebie tak głęboko, iż niemożliwe stało się ich rozdzielenie, rozwikłanie. Ethos ironicznego kreatora²⁹, uprawiającego „boski żart”, ale i sztukę „najwyższej powagi” zastąpiła wizja świata, którą może w części oddają słowa, stojącego przeciw w źródeł inspiracji dzieł Słowackiego, *Manfreda* Byrona:

Jesteśmy lalki czasu i słabości
Dnie cieką na nas i ściekają. Żyjem

²³ Patrz: K. Biliński, *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998. Tu także rozdział: *Motywy i wątki religijne w „Horsztyńskim”*, s. 182–198.

²⁴ Zob. J. Tomkowski, *„Kordian” jako dramat mistyczny i gnostycki, w: Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 89–98. I w tym studium autor wskazuje na związek wczesnej twórczości z mistyczną, tym razem symboliczną: „Ta podwójna symbolika [„Boga przebaczenia” i „Boga gniewu” – J. Ł.] funkcjonuje już w *Kordianie*, a w rozwiniętej postaci dochodzi do głosu w mistycznych tekstach poety” (s. 97).

²⁵ Zob. szczególnie krytykę „cudu” w I redakcji *Szanfarego* (w. 25–44) oraz wymowę *Mnicha* (wizja raju, w. 233–285).

²⁶ Zob. W. Szturc, *„Don Juan” Byrona i „Beniowski” Słowackiego. Ironia jako »principium« poematu dygresyjnego*, w: tegoż, *Osiem szkiców o ironii*, dz. cyt., s. 95–107.

²⁷ M. Kuziak, *Słowacki ironiczny. O „Horsztyńskim”*, w: tegoż, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 74: „Ironia Szczęsnego, jak można to było zauważyć, jest znakiem. W ten sposób bohater komunikuje się ze światem, ale i w ten sposób ukrywa się przed nim”.

²⁸ Myślę tu o wierszu *Do Michała Rola Skibickiego*, poprzedzającym II tom *Poezji*, i o [Wstępie poety do trzeciego tomu „Poezji”].

²⁹ M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 199: „Jest to etos pełnej samorealizacji – człowieka w sztuce, która stanowi sferę mediacji między skończonością i nieskończonością”.

W przesycie życia i obawie śmierci,
Wśród masy godzin srogiej niepewności³⁰.

Postaci-lalki, postaci-marionetki, wrzucone w czeluść „gnijącej” historii, trwają u Słowackiego w poczuciu słabości i zarazem nadludzkiej siły, odrętwienia i mocy, żyją niczym już postchrześcijańskie pokolenie tytanów, skowanych przez własną wolę i choćby kobiety, obowiązek patriotyczny, przez etykę, której nie potrafią ni przyjąć, ni odrzucić. Egzystują, nie umiejąc przekroczyć zgubnych dla nich uwikłań, paraliżującej dialektyki winy – kary, słowa i woli – czynu, wolności – sumienia, rozumu – uczuć, myśli – wyobraźni; i finalnie także Opatrzności i – złowieszczego herolda chaosu: przypadku. To trwanie w acedii, owo zapętlenie i zawiłkanie ujawni się także poprzez to, czym najpierw się zajmujemy, czyli przenicowany przez poetę i jego bohaterów język.

Część II.

„Słowa – to śmiecie...” (?)

1. Ironia ironii

Tytułową kwestię – przyznajmy: szokującą – wypowiada w dramacie *Hetman* w burzliwej rozmowie z Ksińskim, poprzedzając ją znaczącym wezwaniem: „Milcz!.. milcz – milcz – ” (318). Antynomia mowy i milczenia wskazuje na ten fundamentalny dramat, niejako uprzedzający wszystkie inne w *Horsztyńskim*: dramat języka, który poddał Słowacki wyjątkowo ciężkiej próbie ironicznego rozpoznania, a w pewnych partiach tekstu – także oceniającej jego wartość jako nośnika sensu – próbie ironicznego zniszczenia. Jest to dzieło jednym z nielicznych utworów, gdzie ironia zapewnia spójność języka całego tekstu, by tak rzec, spójność niespójności. Bo cały, znany nam, tekst ogarnia ironiczna postawa języka, ale i ona sprawia zapewne, że nie jest to dzieło domknięte i przez twórcę opublikowane.

Bowiem w *Horsztyńskim* – jakże to może być nie dostrzegane – ironia nie służy wcale od razu „szukaniu transcendencji”³¹, odsłanianiu pod skorupą rzeczywistości „czystej egzystencji” i „wymiaru metafizycznego”. Owszem, ma ona wymiar „pozytywny”, lecz spełnia się ów wymiar pozytywny w niesamowity sposób:

³⁰ G. G. Byron, *Manfred*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Wybór dzieł*, t. II, *Dramaty*, wybór i opr. J. Żuławski, Warszawa 1986, s. 32–33.

³¹ Zob. M. Kuziak, *Słowacki ironiczny. O „Horsztyńskim”*, w: tegoż, *Fragmenty o Słowackim*, dz. cyt., s. 79: [ironia Szczęsnego jest] „[...] próbą transcendencji, wyjścia poza melancholiczne nierozstrzygnięcie, zatrzymujące – zdaniem Kierkegaarda – człowieka w dążeniu do pełni; na taką funkcję ironii wskazywał zresztą również duński myśliciel”. Z opinią tą nie zgadzamy się jednak w przewrotny sposób: rozwiązaniem zupełnej alienacji podmiotu ironizującego będzie u Słowackiego nie „transcendencja” ku drugiemu, społeczności etc., lecz wewnętrzna implozja, zapadnięcie się w głębinę „ja”, które po latach odłoni wymiar genezyjskiego „Ducha”.

przez odniesienie ironii do niej samej, przez takie jej spotęgowanie na wszystkich poziomach dzieła, od pojedynczych leksemów po konstrukcję scen i aktów, że w istocie siła ironii odsłania się finalnie jako jej właśnie największa słabość. Panironizm obraca wniwecz przede wszystkim samą ironię. Jest ona w istocie – na poziomie języka – jako wynik pewnej postawy wyemancypowanego, nowożytnego „ja” wobec świata, kosmosu, historii, innego „ja” – głównym niemal tematem *Horsztyńskiego*, ujawnionym choćby w owym pytaniu *Horsztyńskiego* skierowanym do *Szczęsnego*: „Do czego zmierzasz ironiją taką?...” (271), lecz również w afektywnym, choć głębokim westchnieniu-prośbie *Amelii* zwróconym ku bratu: „O! nie wracaj do ironii....” (307).

Ironiczność rzeczywistego świata *in toto* zostaje tu rozpoznana niejako jeszcze przed samym aktem kreacji dzieła. Ono samo stanowi zaś nie prostą próbę ocalenia przez odnajdywanie nieironicznych czy niezironizowanych wymiarów, lecz konsekwentne zejście w samą głąb ironii, w świat takiego stopnia hiperbolicznej wszechobecności ironii, iż w pewnym momencie język, bez którego nie może ona funkcjonować w dramacie, zwraca się sam przeciw sobie, „zjada sam siebie”, a ironia zaczyna ironizować z ironii, wtrącając ten świat w semantyczny chaos lub w dziedzinę bezrozumnego bełkotu.

Punktem wyjścia ironiczności *Horsztyńskiego* nie jest wcale ironia subtelności, tajemnica lub wyrafinowanie językowych znaków ironii, lecz jej wszechobecność i, powiedzmy tak, wyzywająca „krzykliwość”. To ironia w najwyższym stopniu jawna³², jakby w oczywisty sposób przenikająca świat tych, którzy się jej w dramacie boją (kobiety), tych, którzy nią szermują (*Szczęśny*), i tych, którzy są w rzeczywistości sami figurami ironicznymi (*Sforka*, *Trombonista*). Na poziomie kreacyjnym, w relacji autor – czytelnik, ironiczne metamorfozy wzorców literackich i estetycznych również prowadzone są z taką ostentacją, by hamletyzowanie *Szczęsnego* było bezproblemowo rozpoznawalne, by inne interteksty (wszyscy są tu erudydami, serio bądź buffo, choć różne czytają lektury) stanowiły element ironicznej żonglerki. Wszakże istnieje też w *Horsztyńskim* tajemny, jakby sublitalny poziom intertekstualnej komunikacji, który ujawnia się dopiero w szerszym, niedosłownym wymiarze nawiązań między innymi do *Dziadów* Mickiewicza czy *Marii* Malczewskiego³³.

Ironiczność jest więc jawnym i eksponowanym ostentacyjnie znakiem komunikacyjnej dystrofii, dramatu porozumiewania się, staje się „chorobą języka”, zrodzoną z pozajęzykowego źródła, jakim jest podmiotowość bohatera (i w ostatecznej instancji autora). Badania nad ironią wydobywają prostą różnicę między natężeniem,

³² Zob. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 62: „W ironii jawnej ofiara albo czytelnik, bądź oboje, mają z zamierzenia od razu zorientować się, co ironista naprawdę ma na myśli. Upadli aniołowie posłyszeli ironię Szatana i od razu stracili swą śmiałość”.

³³ Słowacki zresztą pisze *Horsztyńskiego* w Szwajcarii, niejako podążając śladem Malczewskiego. Por. o tym: L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, szczególnie: s. 9–20 oraz 231–238 (o mistycznych echach Alp).

w jakim gest ironiczny, akt ironicznej wypowiedzi się pojawia (jego częstotliwość, frekwencja), a siłą oddziaływania³⁴. Im częściej powtarza się ironiczna kwestia, tym słabsza moc jej oddziaływania. Musiał to wiedzieć Słowacki. Lecz w *Horsztyńskim* poeta wybiera drogę zgoła inną, niż metoda wysubtelniania czy wygaszania ironii, która ustępowałaby z wolna miejsca tragicznej deskrypcji świata. Takiego ruchu znaczeń tu nie ma, bo tragiczna konstatacja i ironiczne podejście wobec świata to jakby „przed-założenia”, presupozycje podmiotowej świadomości autora i – co za tym idzie – postaci Szczęsnego, a dramatyczna akcja bardziej przypomina czekanie w bezsilnym odrętwieniu na to, co i tak ma się stać, niż usiłowanie zmieniania czegokolwiek w zawartych, fatalnie zakleszczonych mechanizmach świata. Dlatego, jakby mało było ironii w I akcie, kolejne przynoszą tylko jej spotęgowanie, tak jak gdyby świadomość odbywała drogę od presuponowanego „tragizmu” bytu ku zjadliwej, ale będącej mową boleści ironii, ku groteskowej deformacji, wreszcie ku absurdowi, a w ostateczności – właśnie? – ku oczyszczeniu? czy unicestwieniu? (podmiotu i świata)³⁵.

Zwrócono uwagę na to, że ironista-„linoskoczek”³⁶ lawiruje w semantycznym *intermundium* między znaczeniem dosłownym a ironicznym, że miarą sukcesu autora jest pomysłowość w wykorzystaniu tej przestrzeni semantycznych potencji, jaka rozciąga się między biegunami znaczeń: dosłownego i ironicznego –

Tak więc w badaniach nad ironią, obejmujących całości większe niż pojedyncze zdania lub uwaga ironiczna – a powinny być takie, jak już widzieliśmy, aby liczyć się z faktami – lepiej jest zastąpić pojęcie **opozycji ironicznej**, stanowiącej ryzyko łatwego ujęcia w zbyt wąskim znaczeniu, przez pojęcie pola napięcia (*Spannungsfeld*) albo sfery gry (*Spielraum*) ironicznych³⁷.

Co odślania się w tej „strefie gry ironicznej” u Słowackiego? Otóż – po pierwsze: tendencja do, tak to określimy, „mocnego efektu ironicznego”, po drugie – jakby w wymiarze pionowym dzieła – predylekcja do otwierania sfery, pola napięcia ironicznego na wszystkich poziomach dzieła: od mikrowymiaru ironicznych współbrzmień rymowych („rewolucja/wariacja”) ³⁸, przez interferencje ironiczne słów, zdań, scen, aż po próby konstruowania owych napięć w polu gry ironicznej na poziomie całego tekstu; ten ostatni zabieg nazwijmy ironią **strukturalno-dramatycz-**

³⁴ D. S. Muecke, dz. cyt., s. 63: „Z każdym powtórzeniem ironicznego wyrażenia bądź chwytu jego efekt ironiczny staje się słabszy”.

³⁵ Od tego miejsca prowadzę dialog z odczytaniem, niezwykle głębokim, *Horsztyńskiego* dokonany w pracy M. Kalinowskiej: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, rozdział: *O przestrzeni międzyludzkiego obcowania w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego; Monolog, dialog i romantyczne problemy podmiotowości*, s. 138–204.

³⁶ B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 39.

³⁷ Tamże, s. 37. Przyjmuję sugestię badacza i mówię dalej o „polu napięcia”.

³⁸ Taką grę słowami prowadzi, oczywiście, Szczęsny w II scenie V aktu: „Wariacja... to rzecz okropna...”; i dalej: „Rewolucja?... dzisiaj?...” (352). Na tych samych stronach Sługa wymawia raz: „[...] rewolucja w Wilnie...” (352), a raz: „Mówią jeszcze Żydzi, że kilka dni temu była rewolucja w Warszawie...” (353).

ną *Horsztyńskiego*. Polega ona tutaj na wkomponowywaniu w kolejnych aktach scen błazeńskich, stanowiących ironicznie-kontrapunktowe „dopełnienie” scen tragiczno-ironicznych.

I po trzeciej: pole ironicznego napięcia wszechwładnie ujawnia się w *Horsztyńskim* między ironią a ironią. Jedna ironiczna wypowiedź iskrzy w zetknięciu z inną i to w wielu wariantach: ironista ściera się sam ze sobą³⁹; jeden ironista z drugim (Szczęśny – Horsztyński), wreszcie zupełnie przypadkowe partie tekstu rezonują z innymi ironicznymi całościami. Albowiem natężenie gestów ironii, ilość świadomie przez poetę otwartych pól ironii jest tak duża, że w sposób nieoczekiwany rodzą się jakby metaironiczne napięcia między jednym a drugim użyciem ironii. W ten sposób „pierwotna”, świadoma ironiczność aktów mowy – skonstruowana przez poetę – uruchamia ciąg zwielokrotnionych, „metaironicznych” aktów, których nie jest w stanie odczytać i opanować, a także zrationalizować w pełni ani poeta, ani czytelnik. Który – nagle – odkrywa, iż znalazł się w **gabinecie krzywych zwierciadeł**. Tu zaś deformacje deformują deformacje... i tak dalej.

To jedna – jak sądzimy – z przyczyn niewykończenia dramatu: niemożność ogarnięcia zwielokrotnionych sensów oraz *quasi*-sensów, niby-znaczeń, jakie rodzi „ironia ironii”. Słowacki zdawał sobie sprawę z tego, co za proces uruchamia; i to świetnie! W wielu miejscach ocalił język przez milczenie (samo w sobie, czyż nie jest to ironiczne?), w kilku zaś powiódł go nad urwisko bełkotu, bądź ludowego prymitywu, nie mającego tu jednak żadnej cechy konstruktywnej (naturalność języka ludu, pierwotność, ludowość)⁴⁰. Przypatrzmy się ironicznej, autotematycznej praktyce ironizacji języka, a w końcu i ironizacji samej ironii.

2. Zacząć zakończeniem – figura ironicznego otwarcia

Wielekroć cytowano inicjalne zdanie tekstu, wypowiedziane w takim kształcie dzieła, jaki znamy, przez Szczęśnego: „Piosenki świata zaczynają się od fałszywych akordów – a kończą się gwałtownym zerwaniem strun – stłuczeniem harfy...” (257). Bez wątpienia symbolika pieśni/piosenki oraz harfy/struny może być tu traktowana jako trop autotematyczny: oto mamy świat-pieśń, który gwałtownie się kończy, i także każda pieśń poety w konsekwencji zawsze kończy się fatalistycznym zniszczeniem śpiewaka, zamknięciem pieśni, destrukcją instrumentu, którym jest życie, egzystencja, istnienie, wypowiedzające się w słowie (w tym sensie mamy tu topos człowieka-harfy). Niezwykłość gestu pisarskiego Słowackiego nie polega w tym momencie na tym, że rozpoczyna dzieło od wcale podniosłej, melanco-

³⁹ Innymi słowy: czytelnik oglądający „z góry” wypowiedzi jednej, ironizującej wciąż postaci (Szczęśny) ma wrażenie, iż pomiędzy ironicznymi kwestiami tej postaci nawiązują się ironiczne relacje (raczej: metaironiczne), których ani bohater, ani poeta nie uwzględniał. Są one wynikiem – określimy to tak – „ironicznego nadmiaru tego tekstu”.

⁴⁰ W tym sensie mamy tu „ludowość ironiczną”. Zob. M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981. Ten język ludu reprezentuje tu Maryna.

licznej, „smutnej” konstatacji. Zrazu nie widzimy w tym fackie ironii, bo nie funkcjonuje ona w takim przekazie bezpośrednio. Dopiero na dwóch wyższych poziomach znaczeniowych: konstrukcyjnym dramatu i intertekstualnym – ujawnia się ona równocześnie.

Oto, po pierwsze, poeta otwiera dzieło figurą zamknięcia, toposem zakończenia, jakże starym; rzecz można, iż zużyty już w poezji XIX-wiecznej i w jego własnej twórczości. Harfa, pęknięta struna itp. wpisują się właśnie w tradycje toposów finału o antycznych korzeniach⁴¹, w nowszą XVIII- i XIX-wieczną topikę kończenia dzieł o tragicznym wydźwięku, mają najściślejszy związek z figurą ciszy, tragicznego milczenia, zamknięcia wieńczącego tragedię⁴², a przecież są też „chwytym” wielokrotnie stosowanym przez Słowackiego. Skąd znamy ten topos? Z *Konrada Wallenroda*: „Tak struny lutni od tęgiego ciosu/Zabrzmia i pękłą: zmieszany dźwięki/Zdają się głosić początek piosenki/Ale jej końca nikt się nie spodziewa” (VI, w. 285–288)⁴³. Słyszymy ten sam „niewybrzmiały dźwięk” w *Marii Malczewskiego*: „Skoro mi szczęśliw wrócisz, mą harfę nastroję...” (Pieśń I, w. 588)⁴⁴; a także odkrywamy topos ów, z konsekwencją powtarzany, w młodzieńczych powieściach poetyckich Słowackiego: w *Mnichu*: „Niech po mnie zabrzmi w pustyni jęk dzwonu” (w. 320); w *Janie Bieleckim*: „O cicho! niechaj głos pieśni stłumiony,/Nie budzi ciszy w wieczornej godzinie”; (w. 578–579); także w *Żmii*: „Padła – skołała. – Konaj! o pieśni!” (VI, w. 220), i w *Lambrze*: „I dział trzydzieści głęboko westchnęło, / Na bezehowe otchłani błękity” (w. 873)⁴⁵.

Wprost kanoniczną formę owa synteza toposów: zakończenia, ciszy i pieśnizycia-sztuki znalazła w *Marii Malczewskiego*: „I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie;/I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie” (Pieśń II, w. 1465–1466)⁴⁶; lecz również brzmi dobitnie w słynnym finale *Godziny myśli*: „Oto jest romans życia, nie skłamany w niczem...” (w. 342)⁴⁷, gdzie też w pełni ujawniła się inna tendencja poetyki wczesnych dzieł Słowackiego: otwieranie dzieła pesymistycznym momentem, który w dziełach innych poetów stanowiłby kodę, smutną konstatację, konkluzję. Z tym, że o ile w *Godzinie myśli* „głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy” są ziemią wygnania wyobraźni Słowackiego, z której wyprowadza on bohatera „z odwróconem na przeszłość obliczem” w „świat ciemny” (w. 345), o tyle w *Horsztyńskim* poeta dokonuje operacji odwrotnej: tekst jest swoistą kataba-

⁴¹ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 96–98 (*Topika zakończenia*).

⁴² Szczególnie wiele (i wnikliwie) przykładów toposu milczącej harfy, lutni omawia w swych studiach M. Nalepa: *Tematyka milczenia i topos rozstania z lutnią w literaturze po 1795 roku*; oraz: *Milczenie poetów stanisławowskich*, w: *Myśl, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1997, s. 11–40, 41–82.

⁴³ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1973, s. 142.

⁴⁴ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, dz. cyt., s. 131.

⁴⁵ Cytaty z powieści poetyckich za: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, opr. M. Ursel, wyd. IV zmienione, Wrocław 1986, s. 76, 104, 189, 266.

⁴⁶ A. Malczewski, dz. cyt., s. 158. Tę figurę ciszy Malczewskiego parafrazuje Słowacki w zakończeniu *Jana Bieleckiego*.

zą, zejściem w jeszcze mroczniejsze sfery rozpoznania świata: w dziedzinę mroku, braku sensu. Dlatego moment inicjalny dramatu dźwięczy – na wysokim poziomie autorskiej samowiedzy – najbardziej gorzką ironią: pokażę wam los na wspak, jakby posuwający się od „jest najgorzej” do – co zdawać by się mogło niemożliwe – stanu, gdy będzie „jeszcze i jeszcze gorzej”.

Z innej strony pieśń, poezję, słowo demaskuje tu Słowacki jako dotknięte, zarazone śmiercią, chore, a już na pewno nie wiecznotrwałe, nie ocalające. Poeta zaczyna opowieść z wnętrza zakończenia. Także dlatego, iż w momencie, gdy stawia pierwsze słowa, dokonał już pre-konkluzji: świat jest beznadziejnie i rozpaczliwie tragiczny. Niesamowitość i jakaś nęcąca siła eksperymentu z językiem, jakim jest „zaczynający się końcem” *Horsztyński*, polega na możliwości sprawdzenia, co dzieje się z językiem, gdy idziemy w tę negatywność dalej, i dalej. To – graniczne i skrajne – lingwistyczne doświadczenie tego dramatu jest lustrzanym odbiciem innego doświadczenia: tego, w którym nie nicość, lecz boskość będzie paraliżować, pochłaniać język w okresie genezyjskim⁴⁸.

Dopowiedzmy jeszcze szczególnie istotny: inicjalny fragment *Horsztyńskiego* miał pierwotnie bardziej rozbudowany charakter. Poeta przekreślił następujący ustęp znajdujący się przed początkowymi słowami I aktu:

SZCZĘSNY

Falą błękitną kołysany – w niebo
Patrzę – i marzę... o czym.... nie wiem – o czym?...

MALWINA

Ja wiem...

SZCZĘSNY

Ty... siostrze?...

MALWINA

Ubolewasz bracie,
Że biedna Polska bez ratunku kona...

SZCZĘSNY

Ha... tak... o Polsce marzę... (368)

Także więc w tej wersji punkt wyjścia okazał się wielostopniowo negatywny. Melancholijna niewiedza Szczęsnego zderzała się z „domysłem” Malwiny; jego

⁴⁷ J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, dz. cyt., s. 285.

⁴⁸ Nawiązuję do celnych problematyzacji książki M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 307: „Działanie Słowackiego jako poety polega [w okresie genezyjskim – J. Ł.] na przepisywaniu »księgi wewnętrznej« na »księgę zewnętrzną«, więcej: jego poezja ma doprowadzić ducha do świadomego powrotu do pierwotnej jedności. Powinny więc istnieć formy wyrażania w mowie także i tej jedności, skoro kiedyś istniała. Za taką formę romantycy uważali symbol”. W *Horsztyńskim* wszystko jest na wspak: mowa staje się instrumentem różnicowania, a ironia skalpelem odcinającym podmiot od ludzi i kosmosu.

wpatrzenia, marzenie, nie przybierające realnych kształtów obrazowych, kontrastowało z „wiedzą”, skonceptualizowaną przez siostrę. To, co nieświadomione, ironicznie zderzało się z prostą, szlachetną, ale i naiwną świadomością Malwiny, wobec której brat okazał zrazu pełną wyniosłości rezerwę: „Ty... siostrze?...”. Konfrontacja tej pary postaci odsłania od razu hiatoryczność, rozdźwięk języków, który... pozwala przekroczyć – jako sfera wspólnego dramatu – temat ginącej Ojczyzny. Lecz nie dzieje się tu jednakże tak, jak napisałby badacz poezji porozbiorowej, konstatający, iż:

Postępująca interioryzacja doświadczenia absurdu dosięga ostatecznie istotowego centrum podmiotowości, jakim jest życie ludzkie. Bezradność wobec narodowych nieszczęść i przerażenie infernalnym porządkiem świata implikują myśli samodestrukcyjne. Życie wraz z utratą wolności znalazło się w stanie skrajnej nierównowagi, pobawione jakichkolwiek racji rozumowych⁴⁹.

Zaniechany fragment inicjalny rozpoczynał się, co ważne, od: 1° indywidualistycznego, melancholijnego „spojrzenia w górę”⁵⁰, aktu kontemplacji niezracjonalizowanej tajemnicy; 2° od toposu *finis Poloniae*, od tematu końca Polski. A zatem i tutaj punkt wyjścia był od razu negatywny. Topos zbiorowego nieszczęścia, katastrofy (postrzegany wszakże z perspektywy indywidualistycznej) z fragmentu przekreślonego Słowacki zastąpił równie popularnym toposem finału, zerwanej struny, strzaskanej lutni, ciszy.

To wpatrzenie w niebo, przypatrywanie się ciągnącym chmurom lub urzecznie rozkołysanym błękitem ma przecież u poety także liczne antecedencje: w *Kordianie* („Światła nocy błyskają na nieba szafirze, / Myśl zbłąkana w błękity niebieskie upadła...”, akt I, sc. 2), w *Godzinie myśli* („– a ten hymn posępny, / Zbłąkanemi głosami wiecznie wniebowstępny...”, w. 2-3). Nie to jest jednakże istotne. Słowacki, co należy wydobyc, zmienił inicjalną frazę dzieła. Obie zawierały topos końca: ojczyzny (zaniechany), indywidualium i świata (pozostawiony). Ostał się ten drugi, bardziej uniwersalizowany i chyba bardziej konwencjonalny. Marzycielstwo zastąpione zostało mocną, prawie imperatywną i bezdyskusyjną konkluzją, że zaczęte fałszywym akordem „piosenki świata” kończą się zerwaniem strun i stłuczeniem harfy. Zaiste – dzieła dramatyczne służyły do tej pory raczej dochodzeniu do podobnych, arcyepistemologicznych przeświadczeń. Słowacki postanowił więc pójść dalej w ciemną przestrzeń indywidualnego (Szczęśny, Horsztyński, Amelia, Salomea) i zbiorowego (Polska) doświadczenia destrukcji.

⁴⁹ M. Nalepa, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003, s. 65.

⁵⁰ Nawiązuję do studium: M. Maciejewski, „Sporządzenie w górę” i „wokół” (Norwid – Malczewski), w: tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 136-164.

⁵¹ To wyrażenie zdradza równocześnie: „mordercze” pragnienia Szczęśnego wobec ojca i jego... synowską czułość, miłość.

3. Język hiatyczny – ironiczne echo

Mający tendencję do rozkładu, zakłamany, zestereotypizowany, zniewolony przez konwencje – słowem: atroficzny – język kilkakrotnie przypomina w dramacie o swej... chorobie. Jego słabość oznacza tu w istocie słabość człowieka, skazę indywiduum mówiącego „fałszującym” rzeczywistość językiem. Salomea porównuje Szczęsnego do harfy: „Pan dziś jesteś jak moja biedna harfa. – Muzyk z Wilna nie przyjechał i nie naciągnął strun.... chciałam wesołą grać piosenkę mężowi, a z rozstrojonej harfy wychodziły tak dzikie tony, że nie mogłam dokończyć....” (271). Stłumione we wnętrzu człowieka dzikość, obłąd i szaleństwo wydostają się na zewnątrz tylko w przebłyskach językowego szaleństwa, w krótkich zdaniach. Słowacki wykorzystuje wtedy mechanizm niedopowiedzeń, zdradzających stłumione, skryte, a może i nieświadomione pragnienia: niedopowiedzeń albo negatywnych, ambiwalentnych, jak wtedy, gdy Szczęsny przez chwilę myśli, iż uderzony przez Hetmana starzec zabił jego ojca („Co?... zara-ba!... mego....”, 261)⁵¹, albo też pozytywnych, ale niemożliwych do urzeczywistnienia, jak wtedy, gdy być może Szczęsny chciałby wyznać siostrze uczucia (koniec aktu II)⁵².

Jedyny język, jaki się „udaje” ludziom dramatu, jak i nie podlega ironii, jest prawdziwy, to ten, który się niepostrzeżenie wymyka bohaterom, który nie zamienia się w słowo zdań oznajmujących. Dzieje się tu w istocie tak, że werbalizacja myśli oznacza taką czy inną jej ironizację w tym zgęszczonym, ironicznym środowisku, gdzie ironiczne metaznaczenia, ale i bezsensy multiplikują się same. Sfera myśli – i to myśli niewypowiedzianej, a tylko wymykającej się w napomknieniu lub zasugerowanej – okaże się jedyną dziedziną serio.

Harfa powraca więc stale jako figura mowy, poezji, egzystencji, której zagraża śmierć; lub takiej, która ulega – określimy to tak – ironicznej dewiacji⁵³. Prawda tej „harfy” spoczywa w dramacie w rękach Amelii: „Milczała długo [matka jej].... struny arfy mojej zaczęły grać same smutnie i powietrzną jakąś pieśń....” (319). Harfa gra – ale wtedy tylko, gdy nie dotyka jej człowiek; wszakże też może grać w takim świecie tylko pieśń śmierci. Przywołany w dramacie sposób „muzykalizacji” zdaje się (odwołującym się ironicznie do początku dzieła) nawiązaniem intertekstualnym do *Marii* Malczewskiego, niemal cytatem z tej ostatniej. Jest uobecnieniem zapowiadanej pieśni, która w spotworniałym świecie nie może wy-

⁵² Kiedy Szczęsny odchodzi, Amelia dopiero woła do siebie: „Zrozumiałam... Mój Boże! teraz zrozumiałam... Szczęsny! Szczęsny! (*Wybiega*)” (310). A zatem i w tej scenie nikt nikomu nie powiedział bezpośrednio prawdy.

⁵³ Bowiemy mamy tu do czynienia ze swego rodzaju uzależnieniem od ironii, zarówno samego autora, jak i jego bohatera. Opisuje tę obsesję ironizowania bardzo celnie B. Allemann (dz. cyt., s. 39–40), cytując opinię B. Brechta o T. Mannie: „Doświadczenie to ma nadal swoją wartość, a młody Bertolt Brecht, któremu nie było to obce, wyraził doświadczenie w formie o wiele bardziej agresywnej, w polemice z Thomasem Mannem, którego szczerze nie znośił: »Oto ktoś, kto w pocie naszego czoła wymyśla tylko to, z czego może się ironicznie podśmiewać. Zanim cokolwiek znajdzie się na papierze, ten pan już popada w ironię, i to raz na zawsze«” [podkr. – J. Ł.].

brzmieć: „Mój najmilszy... – mówi Amelia do Szczęsnego – będę cię czekać i nastroję moją harfę...” (352). Porównajmy teraz z tekstem *Marii*: „Skoro mi szczęśliw wrócisz, mą harfę nastroję;”⁵⁴. Wiemy, że to powtórzone raz jeszcze „Będę cię czekać, Szczęsny...” (352) otwarte jest na ironiczną pustkę niespełnienia.

Inicjalnemu momentowi dzieła nadał Słowacki wysoką rangę ironicznej trawestacji połączonych w jedno kilku toposów (zakończenia, ciszy, przerwanej pieśni, harfy). Natomiast na poziomie interpersonalnej komunikacji skonstruował mechanizm mowy hiatycznej, służącej pomnażaniu rozdźwięków, zwiększaniu dystansu między ludźmi pragnącymi w rzeczy samej zbliżyć się ku sobie. Hiatus ironicznego języka budowany jest przez zastosowanie technik świetnie przez badaczy już opisanych – takich jak monologizacja dialogów⁵⁵. Wydobylibyśmy jeszcze z tej techniki jednak jej aspekt negatywny: oto ujawnia ona monadyczność czy solipistyczność głównego bohatera, Szczęsnego, którego „wypowiedzi w dialogach są niejako okruchami i ułamkami jego monologów wewnętrznych”⁵⁶. Obecność drugiego nie tyle stwarza szansę wypowiedzenia, uwolnienia się od duszących i duszących treści myśli, lecz niemal zawsze wtrąca wypowiedane słowa we władzę owej ironicznej maszyny antykomunikacji. Wobec wielkości Szczęsnego, horyzontu jego myśli ów „drugi”, „inny” stanowi nieuchronnie, nawet gdy jest ukochaną kobietą, ten przeciwny biegun ironicznej gry, pozwalający zaktywizować „pole napięcia ironicznego”. Akt mowy zniekształca się, ironicznie deformuje wtedy, gdy znajduje adresata.

„Ja” Szczęsnego jest bowiem w swej maksymalnej wielkości, w zindywidualizowaniu – „ja” tak otchłannym, wielkim, przytłoczonym wielkością, iż w świecie najszlachetniejszych, dobrych, ale „małych ludzi”, nie może znaleźć interlokutora. Szczęsny staje się oto głównym rezonatorem – źródłem ironii. Każde skierowane doń słowo powraca ironicznym echem lub zapada się w otchłań jego „ja”, co zostaje pokwitowane powtórzeniem przez Szczęsnego skierowanej do niego wypowiedzi, **poniższej** o jakiś fragment, który znika, anihiluje się w procesie odbicia komunikatu od „ja” Szczęsnego. Przypatrzmy się temu mechanizmowi echa ironicznego, powiązanemu z mechanizmem anihilacji części komunikatu. Jego działanie świetnie ujawnia rozmowa rodzeństwa już na samym początku dramatu:

AMELIA

[...] Nieprawdaż, Szczęsny... że on dobry i wielki człowiek...

SZCZĘSNY

Tak.... Hetman... wielki, jak Hetman....

[znika słowo: „dobry”]

⁵⁴ A. Malczewski, dz. cyt., Pieśń I, w. 583. W *Marii*, jak pamiętamy, w finalnej partii dzieła słychać nie harfę, lecz dzwony zwołujące gawieź na obrzęd pogrzebowy do cerkwi. Oto ironiczna muzyka losu.

⁵⁵ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie...*, dz. cyt., s. 187: „Obecność Szczęsnego i jego zachowania językowe sprawiają, że dialogi w sposób szczególnie wyrazisty zmierzają ku monologiczności, rozumianej jako przerwanie komunikacyjnej łączności, załamanie się woli porozumienia czy świadome uchylanie się od nawiązania pełnej, dwustronnej komunikacji”.

⁵⁶ Tamże, s. 189.

AMELIA

Pomyśl – bracie mój, że on podpira spróchniały tron Stanisława Augusta....

SZCZĘSNY

Tak, on podpira tron Stanisława.... [znika: *augustus* – *wspaniały*]

AMELIA

Jakie ty dziwne echo masz w ustach....

SZCZĘSNY

Trzy razy tylko powtarza – twoje pochwały.... a pochwały i uwielbienie obcych ludzi ani razu.... (258)

Owo „echo w ustach” jest tu prezentowane jako – co za stopień paraliżu świata – ustępstwo Szczęsnego wobec kochanej osoby. Ironiczne echo wchłania te elementy wypowiedzi Amelii, których Szczęsny nie akceptuje, tym samym kwestionując je ironicznie, ale przecież i to, co wydostaje się z ust bohatera, jest zaledwie powtórzeniem i pomniejszeniem komunikatu, tak jak gdyby inwencja i inicjatywa w prowadzeniu dialogu narażały na jeszcze większą ironię (a może śmieszność)⁵⁷. Dzięki echu ironicznemu unicestwiony element wypowiedzi (na przykład epitet „dobry”) może być w odbitej frazie zastąpiony przez inny, odpowiadający świadomości Szczęsnego (Hetman nie jest „dobry”, lecz „wielki”). Tak komunikat ulega wielostopniowej metamorfozie. Rozpoznanie przez Amelię mechanizmu ironicznego echa nie oznacza przecież jego zawieszenia, bowiem w takim świecie mówić i n a c z e j, czyli serio, nie sposób. Po chwili pyta więc Amelia: „Ty masz jakąś tajemnicę.... może miłość....”, zaś Szczęsny rezonuje: „Może miłość....” (259).

Takie sparaliżowanie komunikacji służy Słowackiemu jako... mechanizm napędzający akcji dramatycznej, schodzącej w sferę coraz głębszej dysharmonii międzyludzkiej. Raz od zamkniętego w sobie Szczęsnego odbite słowa dezorganizują świat. Amelia wpada w fałszywą egzaltację na wieść o „zakochaniu” brata, sarkastycznie wprost odbieraną przez czytelnika. Lecz już Hetman, nie znający myśli i zamiarów syna uruchamia ze swą kompanią kreatur całą złożoną intrygę, mającą przeciągnąć Hetmanowicza na swoją stronę.

U podstaw języka hiatycznego, operującego „monologicznym dialogiem” i ironicznym echem leży przecież fundamentalny rozdźwięk: już nie językowej, ale ontologicznej natury. Konflikt historyczny⁵⁸, tragizm historyczny to tylko gruba powierzchnia pytań, które wprost narzucają się czytelnikowi, jeśli poza kontemplacją

⁵⁷ Por. *Leksykon symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 40: [Echo] „Powszechnie u wielu ludów symbol regresji, bierności; często także symbol dwuznaczności, cienia, niekiedy łączone z Golemem”.

⁵⁸ Inna opinia: M. Kuziak, dz. cyt., s. 80: „Nie jest to wszakże [u Szczęsnego – J. Ł.] ironia o charakterze, by tak rzec, ontologicznym, ma ona charakter historyczny; jest nieodłącznie związana ze światem ludzkich zachowań”. Naszym zdaniem – ma właśnie charakter ontologiczny.

ironicznej gry (destrukcji...) zechce wsłuchać się w tekst. Czym jest „ja”? Dlaczego między „ja” a „ty” rozciąga się przepaść? Jak to możliwe, że natura i kultura istnieją w niezgodzie? [skąd bolesne pytania: dlaczego brat kocha siostrę (?), a ojciec nie kocha córki (?)]⁵⁹. Jaka jest relacja między: myślą – słowem – zapisanym znakiem słowa? Dlaczego – to z kolei będzie problem Szczęsnego – „myślę Boga” i „o Bogu”, ale w Niego nie jestem w stanie wierzyć; i jak On, ów Bóg, może w ten sposób – zarazem poprzez mą myśl – być i nie być?

Z tych wielkich tajemnic świata każdemu z bohaterów udziela się „coś”, jakiś ich skrawek. Najwięcej pytań, najbardziej gorzkich, tych o smaku piołunu, nosi w sobie Szczęsny, będący też typem „ja”, w którym wszystkie owe kwestie mają jasne rozpoznanie przez samoświadomy podmiot, ale znajdują i wieczne więzienie, opłacone stłumionym bólem tego, który je zinternalizował, zamknął w sobie, pozwalając światu trwać „w spokoju”. Wołający, że „słowa to śmiecie”, Hetman jest bez wątpienia, tak jak przeżywający deziluzję całego życia Horsztyński, tym który nosi w sobie również ogromną wiedzę o fundamentalnych pytaniach, w błazeńskiej mowie Sforcki i Trombonisty przybierających postać kuriozalnej alternatywy: co było pierwsze – jajko czy kura? Amelia i Salomea są tu z kolei kreowane jednak bardziej jako ofiary hiatycznego antyporządku bytu, który objawia się w myśli, w ironicznym języku, niż jako współtajemniczone albo też czynne uczestniczki strasznej gry mężczyzn.

U podstaw mowy hiatycznej, zbudowanej w świecie międzypodmiotowych rozdźwięków i jeszcze je pomnażającej, nie leży wcale intencja zabawy, śmieszności, lecz konsekwentnie prowadzony program „poznania negatywnego” przez zdeformowany, zdemaskowany jako sfera sztuczności, wreszcie rozbity język. Mowa ironiczna – posługująca się tak często ironiczną metaforyzacją dosłownych znaczeń, paradoksem, metonimią, powtórzeniem⁶⁰ – w dramacie została podporządkowana, prawie okrutnemu w intencji, zamysłowi maksymalnego rozszczepienia komunikacyjnego między bohaterami, a także budowaniu złowrogich sygnałów nadciągającej katastrofy. Tylko łajdak z łajdakiem lub goniec śmierci (Nieznajomy) opowiadający Szczęsnemu o konaniu ojca na szubienicy znajdują się w *Horsztyńskim* w językowej wspólnotce z tym drugim człowiekiem. Wszyscy inni – drażnieni przez hiatus oddzielający ich od ukochanych osób, bowiem każdy kocha tu tego, kogo kochać nie powinien – oddają się nie rokującej większych nadziei praktyce mówienia, pisania, opowiadania, czytania, które Słowacki z bezlitosną determinacją nicuje.

⁵⁹ Hiatyczność relacji Amelia – Hetman (jej przyczyny okryte są najgłębszą tajemnicą) ujawnia na początku dramatu Amelia: „To więc ja powinna bym droższą jeszcze być dla ojca osobą, bo mnie nie kocha – a ja mu płacę miłością” (258).

⁶⁰ M. Kuziak (dz. cyt., s. 71) wymienia jeszcze wśród sposobów kreowania ironii w dramacie: niedopowiedzenia, tautologie, dowcip, a także już sarkastyczne użycia mowy. Zob. w tym kontekście uwagi o ironiczności *Kordiana*, sposób jej potraktowania w książce: M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 113–162.

4. „Agogiczność” tekstu i języka⁶¹

Jak zwrócono uwagę w badaniach nad czasem i przestrzenią w *Horsztyńskim*, tekst ów ma strukturę agogiczną, przez co rozumieć będziemy stałe wprowadzanie do głównego, melancholiczno-tragicznego nastroju, tempa dzieła, narzuconego w I sc. I aktu, ostrych, ironicznogroteskowych intermediiów błazeńskich. Sprawia to, iż cały dramat ma w swej wewnętrznej strukturze tak zróżnicowany, „falujący” nastrojami charakter, że czytelnik odnosi wrażenie swoistej „nerwowości”, niespójności czy nawet histeryczności, gdy tekst nagle od melancholii przechodzi do euforii, od ironii do groteski. Agogiczność traktujemy tu przy tym jako metaforę, transpozycję muzykologicznego pojęcia w świat bytów tekstowych. Pierwotnie można ją opisać w muzyce w następujący sposób:

Wartości wyrazowe zmian agogicznych ujawniają się poprzez przeciwstawienia części szybkich i powolnych w szerzej rozbudowanych utworach wieloczęściowych, jak kantata, oratorium, opera. Również w utworach lirycznych spotykamy się z agogicznymi przeciwstawieniami, zwłaszcza gdy chodzi o podkreślenie różnych nastrojów lub o charakterystykę postaci, jak na przykład w pieśni *Der Tod und das Mädchen* Schuberta. Postać dziewczyny, jej rozpacz i strach przed śmiercią charakteryzuje tempo szybkie, śmierć zaś tempo wolne. Przeciwstawienie różnego tempa wiąże się jednocześnie z formą dialogową utworu.⁶²

By odczuwać na poziomie języka tę dysharmoniczność, trzeba jednak mieć wyobraźną bodaj wizję „właściwej” tonacji dzieła. Czy taka istnieje? Tak. Narzuca ją inicjalna scena dramatu – i... od razu rozbija. Wprowadza tę tonację Szczęsny: nadając swym wypowiedziom stłumiony patos, z pewną domieszką retorycznej wzniosłości, właściwy dla mowy melancholicznej, z wszystkimi jej cechami. Z tym, iż jest to tutaj mowa tego stanu pośród odmian melancholii, który określić wolno jako zbliżony do depresji, bliski obsesyjnie obecnemu w tekście „waryjactwu”. Cechą tego języka jest:

– Fragmentaryczność ekspresji: zdania sprawiają wrażenie fragmentów (i to zazwyczaj niewielkich) większych całości, które istnieją jedynie na poziomie myśli. Jest to jedna z tych cech języka *Horsztyńskiego*, które najsilniej odróżniają go od tekstów

⁶¹ W. Próchnicki, dz. cyt., s. 110: „*Horsztyńskiego* charakteryzuje w znacznej mierze konstrukcja agogiczna. Przebieg akcji dramatu dynamizują nieustannie przewidywania przyszłych wydarzeń politycznych, a następnie relacje o nich. [...] Zmiany tempa akcji dokonują się zatem często przez kontrast sposobów życia postaci. Analogicznie, sielankowa przestrzeń domu *Horsztyńskiego* zawiera potencjał tragedii, który gromadzony latami wyładować się musi w serii gwałtownych wypadków. Na tę agogikę ma wpływ sugerowanie przyszłych nieszczęść, przeciwstawianie pierwiastków subiektywnych i obiektywnych, działań ludzkich i tła historii w zestawieniu z naturą...” Zob. hasło *Agogika* w: *Mała encyklopedia muzyczna*, Warszawa 1981, s. 20. Por. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2001, s. 18: „Agogika, jeden z elementów muzycznych, wprowadzony do teorii muzyki przez H. Riemanna (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Lipsk 1884), odnoszący się do tempa utworu [...]. Oznaczenia agogiczne pojawiają się w utworach muzycznych po 1600 (wyjątkowo w XV w. u L. Milana). Pojęcie agogiki nie jest synonimem tempa, ponieważ wiąże się również z ruchliwością przebiegu.”

⁶² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. III, *Pieśń*, Kraków 1974, s. 41.

Szekspira, jakże rzekomo ślepo miał naśladować poeta. Jeśli naśladował, to tylko w tym sensie, że rozbijał, obnażał ironicznie, de-retoryzował język autora *Makbeta*: „Teksty Szekspira roją się wprost od zachwycających słuchaczy tyrad retorycznych [...]”⁶³. To spostrzeżenie badaczki – poczynione w kontekście *Balladyny* – dotyczy także *Horsztyńskiego*, gdzie żadne konstruowanie tyrad, monologów (jak było w *Kordianie*) nie jest możliwe, gdyż tekst ufundowany został na zupełnie odmiennej koncepcji mówiącego podmiotu (chyba że istnieje retoryka westchnień, zamilknięć, milczenia).

– Do-podmiotowe ciążenie wypowiedzi (trudno to dokładniej nazwać): podmiot mówiący przypomina „czarną dziurę”, w którą wszystko wpada, ale z której niewiele się wydostaje; mamy więc wrażenie, iż językowe świadectwa wewnętrznej aktywności podmiotu ledwie wydobywają się na powierzchnię, a tuż po artykulacji gasną⁶⁴. Nie tylko to, co bohater wypowiada, nie może wydostać się na zewnątrz, ale każda skierowana do niego wypowiedź zapada się w tajemniczej przestrzeni wnętrza, gdzie ulega zapewne interpretacji. Niemniej jednak zewnętrzne świadectwa tej wewnętrznej analizy odebranego komunikatu są albo nikłe, najczęściej zresztą ironiczne, albo nie ma ich wcale.

– Kadencyjność intonacji: większość wypowiedzi ma charakter oznajmień, które intonacyjnie zanikają, tak jakby każde wydobyte słowo podlegało entropii, rozpraszało się; na poziomie artykulacyjnym oznacza to ściszenie całego tonu Szczęsnego i konsekwentne ściszenie całych zdań, pogrążających się znów w wymownej, ale obwarowanej tajemnicą ciszy. Tekst w niektórych partiach sprawia wrażenie tekstu raczej szeptanego, niż mówionego tak, ażeby zostać odebrany w – założmy ją hipotetycznie – sytuacji scenicznego zaistnienia.

– Ekspansywność tonacji melancholicznej: ten „ton” Szczęsnego, jak pokazuje to wciąż Słowacki, zaraża innych, narzuca im ironiczno-melancholiczną dykcję. Przy Szczęsnym nie sposób, bez popadnięcia w śmieszność, po prostu mówić inaczej: jego styl czy raczej także nastrój i hamletyczna poza stają się swego rodzaju dominantą stylistyczną, w której przeglądają się wszystkie inne języki: błazeński, sług Hetmana i Hetmana samego, sentymentalny język kobiet, chłopski język Maryny, infantylny Michasia, „ubiblijny” kapucyna Prokopa.

– Nieartykułowalność sfery kluczowych znaczeń: można powiedzieć, że paradoksalnie jedyny „prawdziwy”, „szczerzy” język Szczęsnego to ten, który jest sygnalizowany, ale którego nie słyszymy w dramacie⁶⁵. Tryb oznajmujący wypowiedzi bo-

⁶³ T. Skubalanka, *Interpretacja stylistyczna „Balladyny”*, w: tejże, *Mickiewicz – Słowacki – Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 111.

⁶⁴ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie...*, s. 189–190: „Wypowiedzi młodego Kossakowskiego przybierają najczęściej taką językową postać, by osoba rozmawiająca ze Szczęsnym nie mogła dotrzeć do treści jego świadomości, nie mogła przeniknąć do jego przestrzeni wewnętrznej”.

⁶⁵ Odwołuję się do szkicu K. Handke, *Milczymy mówiąc*, w: *Semantyka milczenia 2*, zbiór studiów pod red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 217: „Nie chodzi tu o proste przemilczenie, czyli niemówienie, niewspominanie o czymś, zbywanie czegoś milczeniem, ale – o takie przemilczenie, które jest świadomym zatajeniem czegoś, przy równoczesnym mówieniu o tym samym przedmiocie, jednak mówieniem niepełnym, fragmentarycznym, selektywnym” [podkr. – J. Ł.].

hater nastawiony jest na ironizowanie; tryb rozkazujący (byłby sygnałem aktywności) realizuje się tylko w małej skali relacji z otoczeniem i też nie jest wolny od ironii. Znamioną cechą języka Szczęsnego wydaje się niepełna – intonacyjnie, składniowo – artykułowalność pytań. Ciężenie wywołane przez melancholijno-depresyjne usposobienie podmiotu jest tu tak natężone, iż nie pozwala wybrzmieć nawet pytaniom do końca; oznacza to i połowiczność dialogu, i beznadziejność, w ogóle brak perspektywy – z punktu widzenia Szczęsnego – stawiania publicznie pytań fundamentalnych, którą to czynność w *Horsztyńskim* kompromitują bezustannie karły i błazny. W dramacie – powiedzmy – „wstyd pytać”, wolno zaś tylko sugerować bądź insynuować (pytają, oczywiście, Amelia i Salomea, Hetman i jego otoczenie). Natomiast te pytania, które Szczęsny artykułuje, formułowane są albo zdawkowo, albo tak, jakby pytający nie oczekiwał odpowiedzi (to często pytania retoryczne), albo też natychmiast odpowiedź przynosi ironiczną pointę.

- [Szczęsny do Ksińskiego] „Czy ty myślisz, że gram komedią?...” (261);
- [Szczęsny] „Witam cię, panie Horsztyński! Jak się miewasz, ojczy Prokopie?” (266);
- [Szczęsny do Maryny] „Cóż ty czytasz?...” (291); Maryna: „Książkę, co panicz dał....” (291);
- [Szczęsny do Amelii] „Nic... Siadaj... Prawda, że ja nie jestem złego serca człowiekiem – ty wierzysz we mnie.... prawda, Amelijo?...” (309);
- [Szczęsny pyta o egzekucję ojca] „Mówił co?...”
[...]
Dali... mu? [wody]
[...]
Jak krótko?...” [cierpień] (357).

Nie ma takich pytań w owym świecie, które powracałyby do pytającego z odpowiedzią niosącą pewność, dobro, radość. W dramacie niemożność stawiania istotnego pytania i wobec niej „symetryczna” niemożliwość otrzymania odpowiedzi ujawnia się jako wprost hiperboliczne, tendencyjne odrzucenie, zdezawowanie całego pozapodmiotowego świata. Jego strzępy, ironicznie wykrzywione obrazy przynosi język, ale cały dramat, od kiedy dokonała się w Szczęsnym konstatacja ohydy takiej kultury, historii, jaką ma wokół siebie, rozgrywa się już w nim. Dramat, jak się tu rzekło, zostaje zainicjowany jako tekst-świadek już po ostatecznej konstatacji, zaczyna się zakończeniem i w warstwie akcji, a także na poziomie języka zdąża coraz dalej w owo jądro ciemności, do rdzenia negatywności.

– Agogiczność stylistyczna: język egzystencjalnego herosa wciąż przegląda się ironicznie w innych językach, będących jego przeciwieństwami: nabożno-sentymentalnym języku kobiet, języku stanowiącym ekspresję mowy władzy i ambicji (Hetman), w języku ludowego prymitywu (Maryna) i wreszcie w języku stanowiącym owe krzywe zwierciadło wszystkich innych: języku karłów, błaznów i lizusowskich dworaków. W ich ambicjach poznawczych, w ich „wielkich pytaniach”, na które nie ma odpowiedzi, kuriozalną, karykaturalną artykulację znajdują wszelkie poważne zagadki epistemologiczne Szczęsnego, władcze zakusy Hetmana, uczu-

ciowe relacje niemożliwe kochanków, mężów i żon. Agogika językowo-stylistyczna *Horszyńskiego* to ciągle stosowanie ostrych cięć, ironicznych kontrastów, innych, niekomplementarnych rejestrów odbioru znaczeń.

Oto zamyślony Szczęsny zdawkowo odpowiada swej siostrze na pytanie, czy się przypadkiem nie zakochał. On tymczasem – jak się domyślmy – właśnie ją kocha. Bohater mówi w tym momencie z głębi największej, niewypowiedzianej tragiczności swego wnętrza czy ducha, której przeciwstawiona zostaje w tym kontekście fałszywie brzmiąca afektacja Amelii:

AMELIA:

Wyznaj mi wszystko, bracie miły.... Ach! jak musi być szczęśliwa ta dziewczyna, którą ty kochasz.... Ty nie odpowiesz jej nigdy z gorzką ironią.... ty musisz być przy niej wzniosły i piękny. Ja znam duszę twoją.... znam ją aż do najgłębszych uczuć – i tajemnic.... Gdybym nie była twoją siostrą... to musiałabym zostać twoją narzeczoną.... albo.... mniszką... (s. 259)

Rzecz dotyczy tu przecież zakazu incestu, kazirodztwa⁶⁶. Słowacki schodzi na poziom fundamentalnej kwestii: jak jest możliwy taki świat, w którym uczucia są niemożliwe do wyrażenia, zakazane. Jaką kulturę sobie „urządziliśmy”, jeśli tłamsi najszlachetniejsze uczucia. Ale może pyta nawet o więcej: czy warto być w świecie, w którym jedyna niosąca sens egzystencji ekspresja osobowości: miłość, realizuje się w ten sposób, iż pod presją kultury odczuwana jest jako pełne zgrozy wynaturzenie? I zapytajmy, jak on te pytania stawia, nie stawiając ich bezpośrednio, w pytaniu? Otóż również tu mamy do czynienia nie tylko z prostym, stylistyczno-emocjonalnym kontrastem wypowiedzi Amelii i Szczęsnego (ten mówi tylko: „Może miłość...”, 249), lecz z budowaniem wielopiętrowego aktu wypowiedzi, który w konfrontacji z postawą, uczuciem i ich językowymi sygnałami Szczęsnego wybrzmiewa na kilku poziomach ironiczności:

– „wyznaj mi...” – a przecież bohater nie może właśnie jej powiedzieć nic; pole ironicznych napięć otwiera się więc między (A) przywołaniem topiki *confessiones* a (B) niemożnością podjęcia właściwego tematu, jego nieartykułowością.

– „bracie miły” – a przecież o „miłowaniu” jej przez Szczęsnego Amelia nic podobno nie wie; pole ironicznego spięcia tworzy się pomiędzy (A) dosłownym znaczeniem konwencjonalnego użycia przymiotnika wobec brata a (B) skrytym znaczeniem, wskazującym na miłość siostry do brata; konwencja językowa tuszuje problem i – ironicznie – zdradza mówiącego.

⁶⁶ Motyw ten wnikliwie analizuje M. Piwińska: *Kochana siostra*, w: tejsze, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, tu: s. 296: 1° „Kochanka-siostra jest znakiem miłości doskonałej i niemożliwej w założeniu, maksymalistycznej i sztucznej”; 2° „»Anielskie incesty dusz bratnich«, jak je nazywał Słowacki, to jeden z najbardziej romantycznych pomysłów romantyczności. Romantyczny mit”; tamże, s. 308: „To miłość, która chce przede wszystkim rozumieć, nie posiadać, i gotowa jest kochane alter ego zanalizować do niebytu, byle mu »wydrzeć tajemnicę«”.

– „Ach, jak być musi szczęśliwa, ta dziewica...” – wszakże ona sama właśnie nią jest, choć oczywiście nie wie o tym, i nie jest z tego powodu szczęśliwa; mamy tu więc mniej już subtelne użycie ironii, gdzie pole ironicznych iskrzeń zamienia się w pole ironicznego błysku między (A) sugestią szczęścia kogoś innego a (B) stanem faktycznym, czyli najgłębszym nieszczęściem Amelii.

– „Ty nie odpowiesz jej nigdy z gorzką ironią⁶⁷” – oto kolejna ironia ironii: negacja ironii jest tu przesłanką spiętrzonej ironiczności. Szczęsny mówi z Amelią ironicznie przez cały czas, bowiem to właśnie ją kocha; ironia ironii buduje się więc na negacji czegoś, co w komunikacji między postaciami pozostaje w ciągłym użyciu; czegoś, co z konieczności musi funkcjonować wtedy, gdy zawodzi język. Negacja ironiczności rodzi ironię „do kwadratu”. Pokazuje jej właściwy wymiar: mowy niechcianej, tonacji rozpaczy, której nie pragnąc przecież, wciąż bohaterowie dają życie i moc niszczenia nawet wtedy, gdy ją odrzucają. Nie ma ucieczki od ironii w *Horsztyńskim*.

– „musisz być przy niej wzniosły i piękny” – Szczęsny znajduje się przy niej, ale właśnie dlatego jest ironiczno-gorzki i wzniosło-tragiczny; pole napięć ujawnia się zatem między (A) sugerowanym w zdaniu oddaleniem, byciem „z nią”, gdzie w innym miejscu a (B) stanem rzeczywistym, gdyż to obok się znajdujący Szczęsny naprawdę jest dla siostry „wzniosły i piękny”.

– „ja znam duszę twoją... znam ją aż do najgłębszych uczuć – i tajemnic...” – zna Amelia dobrze Szczęsnego, ale... przecież nic o nim nie wie, bo gdyby wiedziała, nie mówiłaby tych wszystkich okrutnych komunałów, produkujących tragiczną samotność i ironię brata⁶⁸; odwrócony więc zostaje kierunek ironicznego napięcia między (A) deklarowaną wiedzą a (B) rzeczywistą niewiedzą Amelii o tym, co się dzieje w duszy brata. Amelia „popada” więc w niezamierzoną autoironię. Lecz jest tu też drugi *Spielraum* ironii: spięcie między deklarowaną (A) wiedzą o uczuciach a (B) w istocie „tajemniczością” tej sfery. Gdyby jednak Amelia знаła uczucia brata do niej, wówczas jej oznajmienie byłoby wobec niego ironiczne, a napięcie tworzyłoby się między (A) naiwną deklaracją wiary, iż Szczęsny jest piękny i wzniosły dla „dziewicy”, a (B) wiedzą, że kocha on mówiącą to wszystko siostrę.

– „Gdybym nie była twoją siostrą... to musiałabym zostać twoją narzeczoną... albo... mniszką...” – mamy tu zatem „ironiczny wykrzyknik”: nawarstwianiu się ironicznych komunikatów Amelii towarzyszy już wyjątkowo „ciężka” ironia, ujawniająca ostentacyjnie tajemnicę kazirodczego uczucia.

Podobnych kontrastów, otwierających przestrzeń inter-semantycznych napięć między dosłownością sensu a ironicznością wymowy tekstu jest w *Horsztyńskim*

⁶⁷ Użycie form *ironija* (podobnie jak rozróżnienie wymowy: Amelia – Amelija) ma u Słowackiego, szczególnie wyczułonego na foniczny aspekt języka, na najdrobniejszy szczegół wymowy, aspekt pewnego – okreśmy to tak – zaśpiewu lamentacyjnego, wyraża melancholię, zdaje się być „językiem duszy”, znakiem zranienia.

⁶⁸ Wszakże wolno też pomyśleć coś zgoła przeciwnego: że Amelia gra, udaje, robi przed bratem przedstawienie. Znów jednak nie mamy pewności, czy to przedstawienie jest wyrazem nieświadomych pragnień czy zamysłu (raczej)?

tak wiele, że dramat prowokuje, wydaje z siebie nawet takie „metaironie”, których autor sam nie konstruował. Za chwilę do pokoju, gdzie pożegnawszy „smutną” Amelię Szczęsny medytuje o „nicości wszystkiego” (260), wpada Michaś ze swym jakoś straszonym śmiechem: „Cha! cha! cha! braciszku!...” (260), opowiadając z rozbawieniem okrutną scenę poniżenia starca przez Hetmana⁶⁹. Rozbawiona i szczęśliwa Sally wraca do Horsztyńskiego, który właśnie dowiedział się o jej „zdradzie”, ale nie może jej tego wyjawić. Ironia – i to ta najbardziej gorzka, wprost sarkazm⁷⁰ – eksploduje tu, w tej scenie wprost feerycznie (287–290). Szczebiotliwy, ckliwy ton małżonki, która nazbierała mężowi poziomek, zderza się z mortualną desperacją bezradnego ślepcy, którego duchowo zabiło kłamstwo o zdradzie żony, czego, nie widząc, nie może sprawdzić: Horsztyński – „Czy ty poziomki dla mnie zbierałaś na mogiłach... cmentarza pod kościołkiem?” (287).

Agogiczność językowa dramatu nie nadaje mu waloru estetycznego, nie upiększa języka przez różnicowanie, zmiany tonacji i tempa, nie buduje, by tak to wyrazić, stylistycznego zestrojenia różnych jakości językowych⁷¹, lecz przeciwnie: drażny coraz większe szczeliny między światem zamkniętych w sobie monadycznych podmiotów, z których jeden – i jest to Szczęsny, a nie Horsztyński – jest tu punktem odniesienia dla wszystkich innych. Inna rzecz, iż każde „odniesienie” do tej postaci rodzi tę piołunową ironię, kielich goryczy, którym napętnia się czytelnik, a pewnie i autor.

5. Ironia strukturalno-dramatyczna

Owa agogiczność stylistyczna, wyrzucająca w stronę odbiorcy coraz większe dawki ironii, objawia się wreszcie na tym poziomie, który w tym fragmentarycznym tekście nazwiemy dochowaną do naszych czasów „całością, posiadającą agogiczną, ironiczną kompozycję”. Budowa dramatu jest w *Horsztyńskim* – sprawą językowej konstrukcji, mającej poświadczać ów hiatyczny i agogiczny status przedstawionego świata. Dominanty językowe, jakie stanowią (zresztą zróżnicowany także) monologiczno-ironiczno-melancholiczny *logos* Szczęsnego, a także języki, nazwijmy je tak, „kręgu Hetmana” (Szymon Kossakowski i akolici) oraz kręgu Horsztyńskiego (on, Sally, Świętosz, Ksiądz), są stale przeciwstawiane – i to na poziomie już nie pojedynczych dialogów, mikrokonstrukcji, lecz na poziomie całego tekstu – hiperironicznym językom, które tworzą leksykalną, stylistyczną i seman-

⁶⁹ W *Horsztyńskim* mamy do czynienia ze specjalną ekspresją śmiechu. To śmiech ironiczny, czasem groteskowy, zawsze zaś negatywny, w tym sensie, iż nie odsłania, nie oczyszcza, a wtedy kiedy „rozbija”, to tak, by niszczyć. To śmiech „gorgoniczny”, zgrzyt-śmiech. Por. D. Siwicka, *Śmiech, czyli rozbijanie formy*, w: *Nowoczesność. Materiały z X Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów (Katowice – kwiecień 1997)*, red. M. Tramer, A. Bąk, Katowice 2000, s. 149: „A może ktoś nie boi się śmiechu? Ten ktoś musiałby nie znać się na żartach. Dopóki mamy poczucie humoru, dopóty śmiechu się boimy”.

⁷⁰ D. S. Muecke, dz. cyt., s. 63: „Sarkazm zyskał miano najmniej wyszukanej formy ironii. Lecz pewne wypowiedzi sarkastyczne nie zawierają elementu ironii w ogóle, inne zaś w stopniu niewielkim bądź minimalnym”.

tyczną figurę krzywego zwierciadła, zniekształcającego sensy tych trzech pierwszych kręgów języka (Szczęśny, Hetman, Horsztyński). Dramat został tak skonstruowany, że stale, a nawet z intensyfikacyjną skłonnością, powraca w nim jak „wielkie echo” język karłów i błaznów, prymityw języka Maryny, okrutny infantylizm bezrozumności Michasia i wreszcie – o czym nieco dalej – bełkotliwie „inwencyjny” język figur takich jak Wyrwik. Pole napięcia ironicznego krystalizuje się więc nie tylko między słowami, w dialogach, ale, o dziwo, między scenami i całymi aktami, w których rozmyślnie poustawiano te zniekształcające zwierciadła⁷². Są one zmyślnie wkomponowane w tekst⁷³:

AKT I

Scena I → dialogi Amelii i Szczęśnego, Szczęśnego i Michasia [Z], Ksińskiego i Szczęśnego, Karła i Ksińskiego [Z].

Scena II → rozmowy: Horsztyńskiego i Księdza, do nich dołączają Szczęśny i Salomea.

Scena III → dialogi: Hetmana i Ksińskiego, Hetmana ze Sforką [Z], Karła i Hetmana [Z].

Scena IV → rozmowy: Nieznajomego i Szczęśnego.

AKT II

Scena I → dialogi: Horsztyńskiego i Świętosza, Horsztyńskiego i Hetmana (z udziałem Świętosza), Horsztyńskiego i Salomei.

Scena II → dialogi: Szczęśnego i Maryny [Z], Szczęśnego, Maryny i Ksińskiego oraz Wyrwika [Z].

Scena III → rozmowy: Karła ze Sforką [ZZ], tychże z Hetmanem [Z], Hajduka z Hetmanem.

Scena IV → monolog Ksińskiego, dialog Szczęśnego z Ksińskim, Amelii i Ksińskiego, Amelii i Szczęśnego.

AKT III

Scena I → dialog Szczęśnego i Horsztyńskiego (włącza się do niego Salomea).

Scena II → rozmowa Hetmana z Ksińskim, Hetmana z Amelią.

Scena III → dialogi: Salomei z Horsztyńskim, Horsztyńskiego ze Świętoszem, monolog Horsztyńskiego, Horsztyński rozmawia z Salomeą.

AKT IV

Scena I → dialogi: Sforki i Małgorzaty (Z), Sforki i Księdza (Z), Sforki i Tromboniasty (ZZ).

Scena II → „Młodzież gra w karty – pije i lulki pali...” (338, ZZ); przemówienie Szczęśnego, rozmowa Szczęśnego z Ksińskim, Szczęśnego z Maryną (Z), Szczęśnego i Nieznajomego.

⁷¹ Dzieje się więc tu inaczej niż na przykład w późniejszej *Lilli Wenedzie*, gdzie Słowacki „bawił się w Eurypidesa”, zestroił dystans, ironię, grę, zabawę z efektami „melodramatycznymi”, z „nieszczęściem, cierpieniem, wzruszeniem” – J. Skuczyński, „*Lilla Weneda*” z „*ariostycznym uśmiechem*”, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 74–78.

⁷² Nie do pomysłenia byłaby taka konstatacja w odniesieniu do *Dziadów*, gdzie dominuje misteryjne ukształtowanie tkanki dramatycznej (por. A. Zioliwicz, *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 20–48). Lecz już w *Kordianie* można by mówić o całkowicie ironicznej strukturze III aktów, zbudowanej na napięciu między I i II aktem (poszukiwanie i odnalezienie „idei”) a aktem III (kompromitacja).

⁷³ Symbolem „Z” – oznaczamy sceny i dialogi, w których przynajmniej jedna postać należy do kręgu ironicznej lub błazeńskiej nieświadomości (Michaś, Sforka, Karzeł, Trombonista); symbolem „ZZ” – sceny, gdzie obaj rozmówcy do tego kręgu przynależą.

AKT V

Scena II → dialog Amelii i Michasia (Z), Amelii i Szczęsnego, Szczęsnego i Michasia (Z), modlitwa Amelii i Michasia (Z), rozmowa Amelii i Szczęsnego (włącza się Michaś, Z), dialog Szczęsnego i Sługi, Szczęsnego i Nieznajomego.

Co wynika z takiego ułożenia wzajem siebie języków serio i ich ironicznych zwierciadeł? Otóż widać jasną intencję Słowackiego, który te formy mowy zdegenerowanej (Sforka) lub niewykształconej i porzez to jakoś też potwornej, ironicznej w kontekście fundamentalnych kwestii podejmowanych w dramacie, włącza stale, od I aktu do V, w strukturę dzieła. Język ocierający się o nonsens (Karzeł, Sforka, Trombonista, Wyrwik), mowa pijana (młodzież w II sc. IV aktu), wypowiedź prostacka, prymitywna (kwestie Maryny) bądź infantylna (Michaś) towarzyszy na przemian językowi stłumionej świadomości tragicznej i melancholii (Szczęsny), mowie bezsilnego dobra (język kobiet, które wciąż nie mając intencji ironicznej, mówią coś, co brzmi jak tekst hiperironiczny), intrygancko-lizusowskim słowom sług i dworaków⁷⁴, wreszcie erupcjom języka rozkazu, komendy, mowie semantycznego gwałtu, jaką posługuje się nie znoszący innego zdania niż swe własne Hetman, a także językowi zbrukanego mitu sarmacko-patriotycznego, jaki reprezentuje, wciąż odwołujący się do przeszłości barskiej, Horsztyński.

Jeśli spojrzeć na konstrukcję dzieła, widać, że Słowacki tylko – i z całą pewnością – czyni to świadomie – III akt ocala przed obecnością tych antyjęzyków, lecz to właśnie w nim dokonuje się tragiczno-ironiczna kumulacja aktów rozpaczy: „pojedynek” Szczęsnego z Horsztyńskim-słepcem, straszna rozmowa szczęśliwej Sally z pogrążonym w rozpaczy Horsztyńskim, makabreskowa dysputa o truciznach. To tutaj Horsztyński z zamiarem zadania sobie śmierci żegna się z żoną:

[SALOMEA]

Do jutra...

HORSZTYŃSKI

Co?...

[SALOMEA]

Jutro może będziesz mężu spokojniejszy.

HORSZTYŃSKI

Tak – spokojniejszy....

(*Wchodzi do sypialnego pokoju. –*)

⁷⁴ I w tym świecie przecież istnieje ironiczna dwubiegunowość: z jednej strony jest bowiem dobry, ale niezbyt rozgarnięty Świętosz, którego imię wybrzmiewa ironicznie (por. postać Jakuba z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego), z drugiej zaś spodleni dworacy Hetmana (por. postaci sług Sieniawskiego z *Jana Bieleckiego* Słowackiego).

[SALOMEA]

Muszę kazać, żeby się ci chłopci uciszeli na dziedzińcu....
Oby ten starzec biedny mógł zasnąć.....

(*Odchodzi.*)

(327)

Jutro, jak wiemy, starzec będzie martwy. W III akcie zgęszczenie ironii tragicznej, która jest dostrzegalna tylko dla jednego podmiotu (Horsztyński) lub obu rozmówców (Szczęsny i Horsztyński), staje się tak wielkie, iż żaden inny żywioł języka czy estetyki nie ma tam dostępu. Może prócz tragizmu, lecz intencją Słowackiego nie jest wcale *katharsis*.

Przeciwnie – w dwóch niepełnych aktach końcowych ironia strukturalno-dramatyczna tryumfuje. I to jak! Ogromne partie aktu IV powierza poeta dialogom (w które wmieszał Księdza) niepoważnych figur: Sforki, Trombonisty, deliberujących nad dziesięcioma pytaniami: „Łatwymi do zadania, / Ale trudnymi do rozwiązania” (331). Zamiast tragicznej ataraksji otrzymujemy więc zmonstrualizowane przesunięcie tonacji w stronę już nie tylko ironii, ale groteski⁷⁵, które w oczywisty sposób rzuca cień na tragiczną scenę przedsamobójczego rozstania Horsztyńskiego i Salomei. Odbita w deformującym lustrze ironiczno-groteskowej sceny, właśnie owa tragiczna scena ujawnia się teraz nie jako tragiczno-ironiczna, lecz jako tragigroteskowa; tym bardziej, że w liczący prawie 240 wersów dialog wplótł Słowacki kwestię Księdza, który „ma odprawić mszę żałobną” (329), zaś Sforkę czyni gońcem, mającym przekazać straszną wieść Szczęsnemu.

Równie wysokie rejestry już nie absurdu, lecz bakchicznego rozpasania osiągnęły dialogi pijącej młodzi, do której ironiczną mowę w scenie II adresuje Szczęsny. Żywioł ironii zrodzonej z owego krzywego odbicia „mowy serio” i mowy/stylu ironiczno-groteskowego, ocierającego się o absurd, nie ustaje w szcążkowo zachowanym (tylko scena II) akcie V. Gdy Sforka/Sforcja trafia do szpitala wariatów, nośnikiem tych znaczeń ironicznych, zniekształcających najdonioślejszy dialog, staje się, obecny już w I akcie, mały Michaś⁷⁶. Jego szczebiotliwy, deminutywny świat ję-

⁷⁵ O grotesce u Słowackiego por. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 265. Badaczka wskazuje na prekursorski charakter wobec dzieł późniejszych sceny groteskowej transformacji świata w *Kordianie*, gdy kroczący do carskiej sypialni bohater mierzy się ze Strachem i Imaginacją. Obrazowe komponenty groteskowej transformacji świata, zdaniem autorki, to zawsze „bestiarium i trupy”. W tym kontekście można powiedzieć, iż jeszcze wcześniejsze groteskowe transformacje odkryć można w młodzieńczych powieściach poetyckich (w *Arabie*, w *Janie Bieleckim*). Wydaje się także, iż efekt obcości, który groteska przywołuje, zostaje w okresie genezyjskim wchłonięty przez „poetykę metamorfozy świata”, a groteska, tak jak ironia, stanie się jej nieodłączną częścią, zmieniwszy całkowicie swój kształt i funkcję.

⁷⁶ Jednak rolę Michasia można też czytać inaczej. Por. K. Biliński, *Motywy i wątki religijne w „Horsztyńskim”*, w: tegoż, *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998, s. 195: „Jest to [modlitwa Michasia z Amelią w V akcie] powrót do chrześcijaństwa ludowego, naiwnego, widocznego w początkowych partiach dramatu Słowackiego. Spełnia on tutaj zresztą podobną rolę. Pozwala zapomnieć o dojmującej rzeczywistości (Amelia stwierdza: »Szczęsny, jak daleko od nas czas, kiedy mówiliśmy taki cichy pacierz«) i odnosi się do Chrystusowej wizji idealnej modlitwy” [por. podług badacza: Mt 6.6]. Nie podzielamy tej opinii, nie dostrzegając w dramacie nigdzie ludowej religijności, ani poważnie potraktowanych wzorów „idealnej modlitwy”.

zykowy nie stał się tu wcale „arkadią” niewinności, azylem czystości, nieskażenia brudami świata. Przeciwnie: ten język wydobywa ironię, rezonuje ironią. Michaś, „kochany wróbelek”, co zapomniał pomodlić się do „Bozia” (348), ale da Mu (Bogu) w zamian „bembenek”, Michaś całujący Amelię, konfrontowany jest z „zadumany” (349) Szczęsnym, któremu Amelia donosi o tym, że „biedny stary Sforka zwariował” (351), gdy tymczasem jeszcze Sługa informuje o „rewolucyi” w Wilnie i Warszawie (352). Pacierz, jaki wiernie, czyli... nierozumnie, nie wiedząc, co mówi, powtarza Michaś za Amelią, staje się probierzem obcości, jaką wobec wartości manifestowanych w modlitwie odczuwa Szczęsny; okazuje się miarą jego alienacji, czy może lepiej: podmiotowej indywiduacji, sprawiającej, iż nie może podzielić on wiary dziecka i pobożności siostry. Pacierz ów demaskuje straszny rozdziew, hiatus, między samowiedzą Szczęsnego a ironiczną „samo-nieświadomością” dziecka:⁷⁷

AMELIA

Boże...

MICHAŚ

Boże.....

AMELIA

Daj Michasiowi rozum....

MICHAŚ

Daj Michasiowi rozum.....

AMELIA

I kochaj mnie, jak będę grzeczny...

MICHAŚ

I kochaj mnie, jak będę grzeczny...

AMELIA

Amen....

MICHAŚ

Amen.....

AMELIA

Szczęśny, jak daleko od nas czas, kiedy mówiliśmy taki cichy pacierz....

SZCZĘSNY

Bardzo daleko....

(350–351)

Michaś odpowiada jak echo, lecz echo nieironiczne, bo niczego podmiot modlący się nie jest świadomy. Michaś to jakby Szczęsny z epoki infantylnej wiary, która później legła w gruzach, gdy niebo stanęło w płomieniach. Michaś nie ironizuje, jeszcze tego nie potrafi. Lecz modlitwa Michasia w oczach obserwatora to scena ironiczna, w którą to chłopię bezwolnie się wpisuje.

⁷⁷ Michaś jest ironicznym przewartościowaniem wzoru romantycznego dziecka obdarzonego metafizyczną intuicją, chorobliwie wrażliwego. To zaprzeczenie obrazu dzieci wykreowanych w *Godzinie myśli*, jeszcze przecież na przełomie 1833 i 1834 roku. Zob. S. Treugutt, *Sny z premedytacją*, „Teksty” 1973, z. 2.

Wszystkie kwestie modlitwy z perspektywy Szczęsnego są swego rodzaju skandalem ironicznej odwrotności świata, w którym, żyjąc, nabiera się raczej usposobienia ku „waryjactwu”, a owego rozumu, o który dziecię się modli, wprost nie sposób mieć. Krzywe zwierciadło zinfantyilizowanej prostoduszności dziecka, wołającego (tu ironia rodzi się z „nieprzypadkowego przypadku”, ujawniającego nie tylko dziecięcą, bezmyślną skłonność do zabaw, ale i wskazującego na to, czego wkrótce nie zrobi Szczęsny) do Amelii i Szczęsnego na pożegnanie: „A jutro na koniku...” (352). Dziś jeszcze Szczęsny nie pojechał na koniku ratować ojca, lecz zdradzać kraj, o czym, o konsekwencjach czego zaraz opowie mu Nieznajomy, przedstawiając haniebną agonię ojca na szubienicy.

Strukturalno-dramatyczna ironia tekstu stanowi, jak się wydaje, zapis „negatywnej”, niszczycielskiej intencji Słowackiego, tworzącego takie uniwersum, w którym szlachetne, lecz głupie karykatury człowieka, karły i błazny, żyją iluzorycznymi marzeniami, a posiadający najwyższą głębię podmiotowej samowiedzy Szczęsny żyje jak żywy trup, młody starzec, pogrążony w odrętwieniu i ciągle spychany przez te otaczające go ze wszech stron obce mu języki do swego podmiotowego wnętrza, którego treści nie może wyrazić, „wyspowiadać” (352) ukochanej Amelii, swej siostrze i platonicznej miłości. Radykalizm swój Słowacki być może opłacił niewykończeniem dramatycznego zamysłu, w którym skumulowało się tyle destrukcyjnych treści, ironicznych gestów, że w istocie odpowiedzią na ten, na taki świat mogło być tylko milczenie. Ale przecież z maszyny absurdałnego milczenia o tajemnicach życia rodzą się tragedie bohaterów:

Można zaryzykować twierdzenie, że milczenie jest wyrazem niesamoistnym, okazjonalnym, tzn. takim, iż dopiero łącznie z innymi wyrazami i na tle określonej sytuacji, w konkretnej „grze językowej”, by posłużyć się terminem Wittgensteina, wyraża lub komunikuje coś w sposób jednoznaczny. Niekiedy sens jego precyzuje konwencja.⁷⁸

U Słowackiego milczenie okazuje się źródłem i zarazem azylem mowy, w którym chroni się ona przed ohydą świata zbrukanych znaczeń, niejasnych relacji i nieartykułowanych tematów.

Koło się zamyka. Krzywe zwierciadło odbija się w krzywym zwierciadle, „ironija” rezonuje z „ironiją”, a jeśli podejść bliżej z interpretacyjną lupą do słów, widać wszędzie i zawsze hiatus. Jeśli spojrzeć na tekst z góry, widać, iż pomyślany jest tak, by nie wyłączyć z planu lustrzanej, ironicznej deformacji żadnego elementu świata przedstawionego. Odbicia odbić, echa ech, ironie ironii absurdałizują język, kosmos dramatu. I taka była intencja Słowackiego.

To, co jest nie tylko tajemnicą postaci, ale tajemnicą tajemnic samego autora, skrył on poza czy pod tekstem, będącym ironiczno-absurdałnym zamazaniem

⁷⁸ I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: *też, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa-Poznań-Toruń 1975, s. 101.

przekazu, którego nie wolno ujawnić. Jego śladem staje się w *Horsztyńskim* podważający całą kulturę motyw miłości kazirodziej. Co zaś może być – owym skrytym w prekognitywnym rdzeniu świadomości Szczęsnego tajemnym pytaniem – nad tym... przyjdzie się tu jeszcze zastanowić.

6. Logos – próby nicowania

A. Zejście w głąb

Borykanie się z językiem, z jego zarazem nadmiarem i słabością w wyrażaniu „niwyrażalnego” doświadczenia mistycznego i genezyjskiego, będzie za kilka lat jednym z głównych tematów poezji, generalnie twórczości mistycznej. Rysujący wizję przeobstwienia (*théosis*) całej natury poeta postawi też problem transgresji takiego właśnie narzędzia mowy, jakim dysponuje człowiek; problem wyższych niż werbalne, także ponadsymbolicznych procesów komunikacyjnych, jakie nieodmiennie będą musiały się pojawić, wraz z postępem duchowej przemiany „angelizującego” się człowieka. Będzie to – wrócimy do tego procesu w partiach rozważań poświęconych *Genesis z Ducha i Credo* – pozytywna wizja „odrzućcia” języka, czy może należałoby lepiej powiedzieć: jego radykalnej metamorfozy⁷⁹.

Wydaje się, iż po to, ażeby owa przemiana była możliwa w okresie genezyjskim, musiała dokonać się wcześniej inna, negatywna, niszczyielska próba słowa, dogłębna analiza relacji między myślą (podmiotem) a słowem; między zwerbalizowaną myślą a tym, co żyjący w zakłamanym, steatralizowanym świecie człowiek wypowiada; między tym, co wypowiada, a tym, co dociera do odbiorcy, powracając znów do mówcy echem odpowiedzi.

Ta ironiczna katabaza języka dokonuje się w *Horsztyńskim*⁸⁰. Słowacki z brauworową odwagą (wszelak też przerażającą) śledzi los słowa od jego narodzin do zgonu. Posuwa się do tego, by ukazać język spodlony bądź sponiewierany przez władzę (Hetman), a także taki, który nic nie znaczy, który oderwał się od dziedziny sensu. Zejźmy na chwilę w to piekło języka, wydobywając antynomiczność tej wizji – tak wobec późniejszej „teologii genezyjskiej języka”, jak i, choćby, leżącej na antypodach świata *Horsztyńskiego*, Norwidowskiej realizacji poetyki ironicznej.

⁷⁹ M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 299: „Być może Juliusz Słowacki miał objawienie. Ale jest też prawdopodobne, że doszedł do mistycyzmu w wyniku rozwoju własnego języka poezji, siłą imaginacji”. To istotne dla naszych późniejszych rozważań stwierdzenie.

⁸⁰ Traktuję tu pojęcie katabazy jako metaforę, mającą głębokie odniesienie do starożytnego, jej misteryjnego znaczenia, o jakim pisze A. Winiarczyk: *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 9, s. 119: „Zejście do Hadesu oznaczałoby wówczas śmierć mistyczną, do której neofita musiał się odpowiednio przygotować i która ze zrozumiałych względów budziła trwogę u inicjowanych. Miał on przecież przeżyć za życia stan doświadczenia zwykle tylko w momencie śmierci. Chodziłoby tu o zejście do Hadesu rozumiane raczej jako zejście w głąb własnej psychiki, o uświadomienie sobie tego, co nieświadome we własnej duszy”. Tak, podobnie postrzegam negatywny projekt destrukcji, ironizacji komunikacji i języka w *Horsztyńskim*, którego Słowacki (raczej) nie planował publikować; jako głębokie samopoznanie.

■ Po pierwsze trzeba zwrócić uwagę na odcięcie w dramacie języka od sfery jego teologicznych eksplikacji. Język bohaterów nie jest tu mową, mającą swe źródło w Boskim *Logosie*, nie jest językiem, który przyswoił głębię, symbolikę, myśl biblijnej Księgi, usiłując przy tym w każdym akcie mowy zachować powagę, szacunek należny słowu człowieka, które – jak on sam – kształtuje się „na obraz i podobieństwo” soteriologicznego arcywzoru: Logosu Wcielonego, Jezusa Mesjasza. Tylko do Norwida jednak można odnieść celną formułę badacza, że sztuka u autora *Promethidiona*: „Stawała się wręcz uwarunkowanym ontologicznie postulatem”⁸¹. W *Horsztyńskim* na rudymenarnym poziomie i język, i sztuka ulegają negującemu ich sens rozbięciu. Przeciwnie: ironiczna mowa bohaterów, a w równym stopniu ich gesty i zachowania (trucizna zażyta w opłatku) pochłaniają uwewnętrzniony głęboko przez postaci „kod biblijny”, język ewangelicznych alegorii, symboli, przypowieści, metafor. Zamieniają się one w narzędzia służące ekspresji ciemnej, sarkastycznej strony egzystencji. Zautonomizowanie języka, jego zupełne – w warstwie genetycznej i praktycznego użycia⁸² – odeologizowanie, oznacza też uwolnienie go ku takiej wolności, we wnętrzu której ma on poczucie niczym nie obciążonej swobody opisu świata, lecz równocześnie staje się dziedziną chaosu i manipulacji; mamy tu zatem także swoiście zhańbiony, sprostytuowany język. Oczywiście – w *Horsztyńskim* widać nie tę sferę twórczej wolności, ale rozpasanie językowej gry oraz manipulacji. Zanim jednak wybrzmi słowo – zjawi się już myśl.

■ Po wtóre więc należy uświadomić sobie głębię „zejścia” Słowackiego w dziedzinę *genesis* języka. U jego źródeł leży osobowość mająca swe jakieś niezgłębione jądro, prekognitywne sfery, „ja”-przedmyślowe, zwracające się ku światu – jak można wynosić z dramatu – z dwiema, zrazu niewysławialnymi i niezwerbalizowanymi intencjami: ku drugiemu człowiekowi (miłość) i ku tak a nie inaczej zorganizowanej sferze społeczno-historycznej rzeczywistości, w której mogłoby się egzystencjalnie spełnić (pragnienie wielkości!). Naturalnie – Słowacki tak kształtuje obie sfery (miłość jest, ale zakazana; pole aktywności patriotycznej rozpościera się wokół, ale więzi bohatera ojciec zdrajca i obowiązki wobec niego), iż także aktywność językowa musi tu stać się sferą fałszu, gry, czczej paplaniny bądź powinna zbliżyć się w groteskowej deformacji do mowy absurdu⁸³. Ale poeta czyni coś jeszcze radykalniejszego: zupełnie zdumiewająca jest w dramacie frekwencja przywołań tematu „myślenia”, „myśli”, oczywiście w odniesieniu do postaci Szczęsnego. Słowacki schodzi do

⁸¹ S. Sawicki, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Promethidion*, wstęp i opr. S. Sawicki, Kraków 1997, s. 19.

⁸² Por. B. Sawicka, *Cypriana Norwida rzecz o inicjacji w tajemnicę słowa*, „Ruch Literacki” 1997, z. 6, s. 823: „Słowo powinno łączyć ludzi, ponieważ ze swej natury jest dialogiczne, musi opuścić sferę „Ja”. Powinno też wciąż pozostawać otwarte na dialog ze Słowem Przedwiecznym. Ale takie otwarcie to także udręka oczekiwania, nasłuchiwanie wśród zgłębienia własnych myśli głosu Boga”. Wizja Słowackiego leży na antypodach tych wyobrażeń Norwida.

⁸³ Zob. M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 10: „Innymi słowy, groteska w swych najwybitniejszych i najoryginalniejszych przejawach kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk [...] Nie ma nigdy charakteru apologetycznego, przeciwnie, przede wszystkim jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności”. Taki też jest wachlarz jej funkcji w *Horsztyńskim*.

poziomu, gdzie rodzi się myśl, ale tej właśnie myśli, w całej jej nagiej prawdzie już nie ujawnia⁸⁴. Zwerbalizowana myśl żyje więc w głębi umysłu bohatera, żyje intensywnie, co podkreśla ów mechanizm monologizacji dialogu, gdy słuchając Szczęsnego mamy odczucie, iż wydobywają się zeń ułamki wielkiej wewnętrznej rozmowy, duchowego salilokwium, lecz do nas trafiają już sfragmentaryzowane, a więc i zironizowane (Książd celnie opisuje ten proces: „Widzę, że w jego sercu jest jakaś okropna walka....”, 273). Szczęsny pokazany jest tak, jakby był w swej osobowości, podmiotowej istocie kimś „innym”:

A. Kimś innym od myśli, które się w nim rodzą, które kontempluje i rozważa; w pojedynku z Horsztyńskim, nim wybierze pistolet, mówi:

Poczekaj.... chcę obaczyć jeszcze raz.... myśl jedną.... (314)

B. Szczęsny bywa ukazywany wprost jako niewolnik myśli, tak jakby to myśl jednak (co stoi w sprzeczności z sugestią wyżej wyrażoną) okazała się fundamentem człowieczeństwa, a znikomość lub wieczność myśli była rękomią godności człowieka; w istocie problem myśli jest tutaj problemem nieśmiertelności, a ten z kolei ujawnia bezpośrednio istotowy horyzont odniesienia wszelkiej myśli u Słowackiego: pytanie o Boga⁸⁵; w zachowanym zakończeniu przybiera to postać monologu:

SZCZĘSNY:

Czekaj... w grobie się nic nie śni.... Czy sądzisz, że myśl jest tak silna, że ją nie mogą całkiem stargać wypadki okropnego życia?... Czy dusza jest nie wypaloną nigdy lampą?... Czy ziemia grobowa może jej dać nowe kolory i siły wilgocią... jak kwiatowi?... Czy dlatego niszczy ciało, aby dusza śnić mogła? Więc niszczy coś – dla niczego.... Zastanów się.... i postaw się na moim miejscu... i myśl.... Gdybyś ty mógł teraz rozwiązać tę zagadkę wszystkich religii na świecie.... Ja nie mogę do nieba zanieść pamiątkę tej nocy.... A jeżeli nie będę pamiętał o tem, czem byłem... cóż znaczy to słowo: będę?... (361)

Szczęsny – stawia więc w końcu w języku, z niewielką tylko, ale już nie niszczyielską dawką ironii te wszystkie kwestie, które groteskowo roztrząsał świat błazeński. Lecz w innej – wprost fundamentalnej – tonacji: pytań o życie wieczne, śmierć ciała niszczonego przez naturę, zagadkę religii, naturę osobowości, która pamięta życie jako ciąg aktów, czynów, lecz chciałaby je pamiętać i ocalić także jako całość w wiecznym „będę”; pyta wreszcie na wyższym poziomie o słowa czy raczej o ich **ponadoczywiste znaczenia**, ujawniające się dopiero w odniesieniu nie do sfery cząstkowych, czasowych określeń, lecz do sfery *aeternitatis*, gdzie słowo „będę” dźwięczy

⁸⁴ W *Horsztyńskim* występuje aluzja do Descartesa w samym zakończeniu dzieła. Zob. w związku z tym rozprawę o języku: Gerould de Cordemoy, *Rozprawa fizykałna o mowie*, przeł. B. Głowacka, J. Kopania, wstęp i przypisy J. Kopania, Warszawa 1993; tu także: *Aneks: Descartes o języku*.

⁸⁵ Zob. historyczno-filozoficzne eseje zebrane w tomie: C. Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, przeł. W. Krzyżaniak, Warszawa 2001.

u Słowackiego właściwym sensem. To są właśnie pytania – temu służył ten cały tekst – postawione, boleśnie wydobyte z intencją ujawnienia „horyzontu Dobra”, który byłby odpowiedzią na niemożliwy w *Horsztyńskim* do zbawienia horyzont kultury (tu nie spełnia się miłość), horyzont historii (tu nie wypełnia się ludzka wielkość) i horyzont ontologiczny (tu trzeba prędzej czy później pomrzeć).

Przecież są to kwestie, którym wystarczyłoby nadać wymiar mistyczo-genezyjski, by przestały trwożyć, by słowo stało się czymś raczej pożądanym, a nie stale destruowanym, zaś sparaliżowaną myśl i wolę zastąpił ekspansywny Duch, by ironię deziluzji, apokaliptyczną ironię rozpadu zastąpiła genezyjska (i też na swój sposób apokaliptyczna) „ironia”, służąca kruszeniu starych form dawnego świata, przyoblekającego się w nowe formy, stającego się Nową Jeruzalem.

C. Niemniej jednak zwolnić trzeba ten galop analogii, wiodących ku mistyce. Słowo w *Horsztyńskim* – o ile spoczywa w Szczęsnym, w solilokwialnej sferze szczerości⁸⁶, gdzie nie musi on kłamać – pozostaje dziedziną wydobytych na jaw pytań fundamentalnych, ale i niewolnikiem odrętwiałej woli. To słowo, które nie może się wcielić, bo też i otaczający je kosmos nie jest tego wart. Infantylna słowa modlitwy Michasia stają się w nieoczekiwany sposób w finale zachowanego fragmentu V aktu nie programem, lecz formułą egzystencjalnego pragnienia, wolą ozdrowienia, jakiejś duchowej naprawy, życzeniem ponownych narodzin, których adresatem musi być... Bóg. Jest to w dramacie rzadki przypadek dezironizacji wymowy całej sceny i (ale tylko w monologicznej sferze prawd zwróconych ku sobie) przyjęcia słów z wiarą:

Nie widzę żadnej drogi przed sobą..... zdaje się, że chodzę na gzymsach zamku..... Ja... i siostra... i to dziecko.... dziecko, co się modliło dziś jeszcze: Boże, daj zdrowie.... Jak głos tego dziecka stał się piosenką duszy mojej.... Boże, daj zdrowie... Ale co robić.... powiedz, wahająca się myśli, co robić?... (361)⁸⁷.

Ironiczne zwierciadło infantylnego modlitwy zamieniło się w finale w „piosenkę duszy”, a ironista-linoskoczek stąpający nad przepaścią zapragnął pozostać wśród żywych na chwiejnej przestrzeni gzysmu, liny? Wszakże – ów romantyczny *Grenzgänger*, chodzący po granicach⁸⁸, zastyga tu w kamiennej pozie wahania, bo myśl zwraca się ku myśli, solipsystyczne więzienie staje się przestrzenią jakby nie do opuszczenia. Pisaliśmy o mechanizmie beznadziejności zapytywania i bez-

⁸⁶ Prawda solilokwialnej przestrzeni samoświadomości tym się jednak w oczywisty sposób charakteryzuje, iż jest tak myślowo, jak i werbalnie niejako uwięziona. Wydobywając się na zewnątrz, przejawia się jako mowa rozbita, ironiczna, sfragmentaryzowana lub też, jak w scenie, gdy Szczęsny przemawia do młodzieży, jako histrioniczny teatr języka, ironiczna „zabawa, samopokaz, nadekspresja” (wyrażenia z rozprawy: M. Kostaszuk-Romanowska, *Język jako widowisko*, w: *Przyszłość języka*, red. S. Krzemień-Ojak i B. Nowowiejski, Białystok 2001, s. 167).

⁸⁷ Nie wolno jednak zapominać o negatywności pierwszej części wypowiedzi: „Nie widzę żadnej drogi przed sobą.....” Dopiero wtedy uchwycić można sens przyswojenia przez Szczęsnego dykcji dziecięcych życzeń Michasia.

⁸⁸ *Grenzgänger* – chodzący po granicach. W tym kontekście: balansujący na cienkiej granicy między egzystencjalnie doświadczanym istnieniem i nieistnieniem, nicością i poszukiwaną pełnią (taki był Szczęsny). Zob. T. Węclawski, *Protestanci chodzą po granicach*, „Znak” 1992, z. 7, s. 52–61.

perspektywiczności oczekiwania na odpowiedź: otóż tu ma on kulminację. Kolista myśl wraca ku sobie, osiada w głębi podmiotowej tajemnicy – ani nie skazana na pewną śmierć, ani nie zbawiona przez – wreszcie! – jakiś czyn. Dużo to czy mało? – dojsz w *Horsztyńskim* do takiego miejsca, gdzie myśl pyta myśl, słowo zwraca się ku sobie, pytając: co robić?

D. To, ośmielę się rzec, bardzo dużo z perspektywy tego, co nastąpi potem w twórczości Słowackiego. To wiele, jeśli cofnąć się do biegun absolutnej negatywności w doświadczeniu istnienia, jaki też mamy w *Horsztyńskim*. Na owym biegunie pojawia się pragnienie już nie odrzucenia skłamaney mowy, nie deziluzja słowa, co okłamuje myśl, nie obraz myśli spętanej przez wolę i nie wizja głębokiego „ja”, rdzenia podmiotowości, z którego dobywają się myśli. Lecz coś bardziej fundamentalnego i straszniejszego. Jest u romantyków europejskich i także polskich, związany z uwolnieniem myśli i wyobraźni od „balastu” starej eschatologii kościelnej, ciąg wyobrażeń regresywnych, które w zależności od kontekstu oznaczać mogą duchowy postęp (tu chyba: Norwidowskie „i do bezmyślenia tęskno mi, Panie”)⁸⁹ lub wyłamujący się z szablonu „postęp – regres” trop wyobrażeń nawrotu do nieistnienia, preegzystencji w łonie stwórczej, ale i władczej, nie pytającej człowieka o zdanie Natury, dającej życie, a więc i „krzyż myślenia, mowy”, słowem: obarczającej człowieka stygmatem cierpień. Niem mało tych wyobrażeń znajdziemy u Goethego⁹⁰, Ugo Foscolo⁹¹, Chateaubrianda⁹². Patronuje im w jakiś (ahistorycznie rzecz ujmując) sposób filozofia *Świata jako woli i przedstawienia* Artura Schopenhauera. Nawrót do preegzystencjalnego trwania – sám w sobie paradoksalny i językowo nieopisywalny – ma w tych przedstawieniach często wymiar subiektywnych wyobrażeń eschatologicznych, jest marzeniem o powrocie *ad fontes*, do sfery przed-istnienia i przed-słowa, ale, o dziwo, artykułowany bywa w słowie, które tym samym próbuje dotknąć, opisując preegzystencję, sfery swego źródła, ale i poniekąd opisać swą negację.

W *Horsztyńskim* ucieczka ze słowa społecznej komunikacji (dominium ironii i kłamstwa) w dziedzinę solilokwialnej myśli wiedzie jeszcze dalej i głębiej „do tyłu”: ku sferze, nazwijmy to tak, absolutnego Nic, całkowicie negatywnego, niszczycielskiego wyobrażenia samozniszczenia w łonie matki. To nie klasyczne pragnienie preegzystencji, to symboliczne pragnienie najpierw regresji do prenatalnej sfery, a potem do śmierci w tej sferze:

⁸⁹ Oczywiście chodzi tu przede wszystkim o rodzaj wygaszenia myśli, uspokojenia, negacji kołowrotu myśli, który to proces w *Hymnie* Norwida ma specjalny kontekst w odniesieniu do Stwórcy. Inaczej u Słowackiego: w obrazie, jaki analizujemy, kontekstem jest nie Bóg, lecz egzystencja w relacji z Naturą.

⁹⁰ Zob. J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, opr. M. Ursel, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 44 (życie-sen), s. 72–74 (dysputa z Albertem o samobójstwie), s. 77 (Natura jako „wiecznie przeżuujący potwór”), s. 110 (śmierć jako „powrót do Ojca”).

⁹¹ U. Foscolo, *Ostatnie listy Jacopa Ortis*, przeł. B. Sieroszewska, wstęp K. Morawski, Warszawa 1979, s. 135: „A obowiązki wobec społeczeństwa? Za to, że mnie wyrwało z łona Natury, kiedy nie miałem ani rozumu, ani woli, by się na to zgodzić, ani siły, żeby się oprzeć; że wychowało mnie dla swoich potrzeb i zgodnie ze swymi przesądami?” [podkr. – J. Ł.].

⁹² Por. głęboką analizę: M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: o d utraty do zatraty*, „Res Publica Nowa” 1994, z. 6, s. 14–19. Tenże motyw w *Zbójcach* F. Schillera (a. IV).

[Szczęśny do Amelii] Proś za mnie Boga... bo ja ci powiadam, że lepiej by dla mnie było, gdybym był umarł w żywocie matki... bo teraz spałbym... odpoczywał, a tak... a tak... czym ja będę.... (308)

To samo pytanie powraca jak echo na końcu: czym będę? Makabryczne pragnienie śmierci „w żywocie matki” (posiadające pewne intertekstualne odniesienie w *Pozdrowieniu Anielskim*: „i błogosławion owoc żywota twojego...”) i tu posiada zapewne stoicki aspekt eschatologiczny: jest tęsknotą do snu-śmierci, nieczucia, niemyślenia i... bezmowy⁹³. Niełatwo skonstatować, iż ta regresja, ta implodująca podmiotu, który chciałby zejść w głąb poprzedzającego go ontologicznie Nic, nicości – otóż zmieni ona całkowicie sens, gdy ową pustkę snu spokojnego śmierci zastąpi wieczny, ekspansywny Duch. Trzeba jednak docenić, jak ogromną drogę przebywa – w paradoksalny, negatywny sposób Słowacki poprzez ten tekst ironiczno-tragicznej katabazy, zejścia w piekło nicości mowy – od „gdybym był umarł w żywocie matki...” do „powiedz, wahająca się myśli, co robić?” Trzeba było zejść do tej warstwy podmiotowej tożsamości, gdzie jeszcze jej nie ma, ale już rodzi się myśl, a potem jeszcze niżej do sfery nicości, którą opiszemy dalej, by potem objawiało się to niewyczerpywalne do ostatnich dni życia źródło metapoetyckiego *logosu*: Duch.

W istocie mamy w dramacie do czynienia ze zjawiskiem, które przy innej okazji określono jako „megalomanię niemocy”, gdy: „Tytani okazują się zaledwie wnukami tytanów, późnymi zstępnymi upadłych aniołów”⁹⁴. „Polemika z romantycznym indywidualizmem”⁹⁵, jaką bez wątpienia prowadzi Słowacki, z tym indywidualizmem, który nie może obyć się bez „gadania” z Bogiem i ciągłych *confessiones* jaźni w monologicznych lub zwróconych ku innym ludziom słownych wypowiedziach, ma w *Horsztyńskim* jeszcze jeden aspekt. Dotyczy on nie tyle tego, co człowiek w sobie i wobec innych wyraża, ile kwestii tego, jaki jest w okrutnym świecie *los słowa*, zarówno w jego wersji oralnej, jak i pisanej⁹⁶.

Tylko słowo myślane i myśl przyobleczona w słowo, lecz nie wypowiedziana – mają tu status szczerości, jakiejś jednak prawdy, której nie sposób wszelako zmienić na słowo interpersonalnej komunikacji. Dobrze opisane zostały akty kompromitacji oralno-retorycznej mocy słowa. Jego perswazyjno-manipulatorska moc ujawnia się w relacji wielkiej osoby, Szczęśnego, i podatnego, plastycznego, gotowego na ukształtowanie, ale i pijanego tłumu młodzieży w scenie, gdy Szczęśny improwizuje orację, której ironicznej wymowy nikt ze słuchaczy nie pojmuje (akt IV,

⁹³ Wydaje się, iż romantyczne pochwały samobójstwa, w tym ta z *Cierpień młodego Wertera* Goethego mają źródło w stoickiej myśli Seneki – z jej afirmacją samounicestwienia w chwili nieznośnego cierpienia, z jej heroizmem, ale i pesymistycznym nastawieniem, jak w *O pocieszeniu do Marcji*: „Jeżeliby kto litował się nad umarłymi, niechże się lituje także nad nie narodzonymi” (cyt. za L. A. Seneka, *Myśli*, wybrał i przeł. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 141).

⁹⁴ M. Miller, *Przyciąganie nicości*, przeł. R. Reszke, „Ogród” 1991, z. 2/6, s. 164.

⁹⁵ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie...*, s. 149.

⁹⁶ Por. w tym kontekście hipotezę o awersji Mickiewicza do słowa pisanego: A. Nawarecki, *Dlaczego przestał pisać?*, w: tegoż, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 78–107.

sc. II). „Słowa to śmiecie” – można by powtórzyć za Hetmanem, ale takie śmiecie, które mogą zatruć dusze. Niska waloryzacja aktu mowy zostaje przez tę głośną orację Szczęsnego wielokrotnie spotęgowana. Mówić – to kłamać lub co najwyżej, w chwilach intymnych dialogów z Amelią, sugerować i napomykać, zarazem wciąż podkreślając, że najważniejszych tajemnic duszy „wyspowiadać” nie sposób.

Jeszcze inne są jednak w dramacie, wielopiętrowe sposoby nicowania losu myśli, którą powierzono słowu i słowa, które powierzono człowiekowi.

B. Konstruowanie i dekodowanie ironii

Horsztyński to sztuka zwielokrotnionych znaków, nawarstwiających się na pierwotnym znaczeniu i przekształcających je znaczeń wtórnych (głównie ironicznych). Co więcej – ironia, którą jak powietrzem oddychają wszyscy w dramacie, wiedząc o tym (jak Amelia i Szczęsny), bądź nie mając o tym pojęcia, co jest z kolei metaironiczne (Michaś, Maryna, Sforaka i inni), podlega tu plastycznemu formułowaniu przez bohaterów. Na oczach widza tworzy się i „rozwiązuje” – zostaje rozpoznana jako ironia, co... rodzi efekt nie dezironicznej płaskości wypowiedzi, lecz nadbudowuje nową ironię skonstruowaną w polu ironicznego, semantycznego napięcia pomiędzy ironicznym przekazem rozpoznany jako ironiczny i stąd zdeironizowanym – a przekazem tego, który oznajmił, że rozpoznaje ironię⁹⁷. Dzieje się tak wszędzie tam, gdzie bohaterowie wiedzą o ironiczności komunikatu, pytając, jak w tytułowej kwestii, niczym Horsztyński: „Do czego zmierzasz ironią taką”. Lecz są też przykłady tej „metody”, zastosowanej bez odwoływania się do słownej sygnatury „ironii”. Oto w napięciu Horsztyński rozmawia z Hetmanem o dowodach zdrady tego ostatniego:

HETMAN

Niech będzie Jezus Chrystus pochwalony!

HORSZTYŃSKI

Na wieki wieków... amen....

HETMAN

Sam jeden, jak tego wymagałeś po mnie, przyjeżdżam do ciebie, Mości Horsztyński, gotów ofiarować ci moją rękę....

HORSZTYŃSKI

Ślepy jestem – nie wiem, czy mam moją dłoń na wschód, czy na północ wyciągnąć, aby się spotkała z twoją dłoń....

⁹⁷ D. S. Kaufer zauważa: „Z ironią wiążą się trzy różne role: 1) ironistów, 2) obserwatorów ironii, 3) ofiary ironii” (Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 147). Otóż w *Horsztyńskim* trzy postaci – Szczęsny, Horsztyński i Hetman – występują równocześnie w trzech rolach. Także pojawi się w funkcji czwartej – w roli całkowicie świadomego przedmiotu ironii, który tę ironię odbiera i zamienia w metaironiczny przekaz niczym echo powracający do pierwszego ironisty, który zaczął ironizować. W ten sposób fale ironii mnożą się, przekształcając tekst w hiperironiczny i metaironiczny komunikat o w końcu niejasnej strukturze intencjonalnej słowa (nie wiemy już, czy ironię wytworzył pisarz, czy „wyprodukowała się” sama).

HETMAN

Więc sądzisz, mój Horsztyniu, że ja zawsze trzymam z północą....

HORSZTYŃSKI

Niech ciebie Bóg sądzi, panie Hetmanie...

(282)

Ironiczna rama tej niepozornej rozmowy nadaje jej wydźwięk aktu jakiegoś Sądu Ostatecznego nad łotrem. Religijna tonacja w ustach zdrajcy znajduje ironiczne pokwitowanie w odpowiedzi starca, ufne go Boską sprawiedliwość, która pośle do piekła Kossakowskiego „na wieki wieków... amen....” Słowacki wydobywa prostą dwuznaczność (homonimię) wyrażenia „sądzić, że”, otwierając przestrzeń asocjacji z czasownikiem „sądzić”, rozumianym jako „oceniać”. A w centrum powitania jest oczywiście „ironija” ślepeca, którą natychmiast rozpoznaje, dekoduje – jako zresztą krzykliwie jawną – Hetman. Jednak jego odpowiedź w osobliwy sposób nie wygasza ironii, ale dorzuca nowy jej element, gdy upokorzony pan mówi do bezradnego ślepeca: „Mój Horsztyniu”⁹⁸. Ironiczna szermierka, co w zasadzie nie powinno mieć miejsca, nie zawiesza w dramacie procesu ironizacji, lecz potęguje go jeszcze! Niemniej to witalizowanie ironii, przez budowanie ironii ironii, jest aktem paradoksalnym: niemożliwym w końcu do opanowania, a wreszcie deformującym ironię i przekształcającym ją w groteskę, a finalnie tę ostatnią zbliżającym do tonacji absurdalnej, z której niełatwo uciec⁹⁹.

Wydaje się, iż nie sposób nie zwrócić uwagi na funkcjonowanie samego słowa „ironija” w tekście. Ma ono pewien eufoniczny aspekt, gdy rezonuje z innymi słowami posiadającymi tę przeciągłą, jakby wyrażającą u Słowackiego ból końcówkę „-ija” (Amelija, wariacja, biblia, rewolucja), ale istotniejsze okaże się co innego: że funkcjonuje ono w odniesieniu do postaci Szczęsnego, który jest głównym źródłem ironii w dramacie, choć „zarażony” został nią cały męski świat dzieła. Po wtóre: ironia staje się postawą i sposobem mówienia, który jest stale kontestowany przez Amelię, zaś z drugiej strony okaże się mechanizmem, którego nie odbiera Salomea (ewentualnie: nie chce odbierać).

Postaci zostały więc wielopiętrowo zhierarchizowane, jeśli chodzi o sposób i skalę percepcji ironicznych słów i postaw: Szczęsny to jakby hiperironista, tworzący i odbierający ironię; Horsztyński i Hetman nie są ironistami, lecz pojmują doskonale ironiczne przekazy, a ponadto prowadzą w dialogu ironiczną szermierkę słowną; świat kobiet nie chce odbierać lub nie rozumie ironii. Są wreszcie postaci – jak Michaś czy Maryna – które wywołują w świadomości Szczęsnego refleksy ironicznej, gorzkiej świadomości, lecz w żaden sposób celowo ironią nie są w stanie się posłużyć. Istnieje też grupa postaci, które nie pojmując ironii zarazem całym swym

⁹⁸ Por. klasyczną rozprawę: A. Nawarecki, *Czułe słówka Słowackiego*, w: tegoż, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 108–111 (*Nimfy i Sarmaci* – tu o *Horsztyńskim* i deminutywach w tym dramacie: Sally, Amelka, Michaś, Sforca).

⁹⁹ B. Allemann, dz. cyt., s. 39: „Dla uzupełnienia trzeba by również dodać, że [ironista] jest więźniem uwarunkowań swojej własnej gry; od chwili bowiem, gdy nawiązał relację z ironią, choćby tylko w pierwszym zdaniu, nie uwolni się już od niej w następnych zdaniach, a nawet ewentualnie w całym dziele”.

mówieniem i działaniem poświadczają, iż są jakby ironii personifikacjami (Sforca; Trombonista; Karzeł zdaje się raczej diabolicznym reżyserem ironii).

Jeszcze bardziej misterne są owe dwa, bardzo znamienne, użycia słowa „ironija” już w I i II scenie pierwszego aktu. Słowacki w pewien szczególnie sposób daje więc hipotetycznemu czytelnikowi narzędzie do interpretacji dzieła. A zarazem to narzędzie samo... poddaje ironizacji i hiperbolicznemu zastosowaniu: oto Amelia – co już raz analizowaliśmy w innym kontekście – mówi z afektacją do brata o owej rzeckomej „dziewicy”, którą ma kochać:

Ty nie odpowiesz jej nigdy z gorzką ironiją.... ty musisz być przy niej wzniosły i piękny. (259)

Jak buduje się tu znaczenie ironiczne? W prosty najpierw sposób: na linii napięcia między wiedzą o tym, że „gorzką ironiją” posługuje się właśnie „wzniosły i piękny” Szczęsny, który jest taki nie przy wymyślonej dziewczynie, lecz przy Amelii. Napięcie na linii „gorzka ironija” – wzniosłość i piękno nie zostaje więc rozładowane, ale spiętrzone. Z pozoru oczywista dystynkcja, przeciwieństwo „ironiczna postawa” – „postawa wzniosłości i piękna (wewnętrznego)”, którym szermuje Amelia, ma wobec brata pewien adres ironicznej uszczypliwości. Jednakże... sama Amelia pada ofiarą swej własnej ironii, bowiem to w Szczęsnym, w sposób właśnie niezwykły, łączą się i splatają w jedno: postawa ironisty, wzniosłość i mroczne piękno. Siostra bawi się więc przy bracie bronią, której działania nie zna: ironizuje to nieświadomie, to trochę świadomie, lecz poza dyskusją pozostaje fakt, że wszystkie ironie tego świata ogarnia tylko „ja” Szczęsnego. Dlatego odprawa, jakiej udzieli jej brat, będzie czule-ironiczna.

Wzniosłość i piękno dają się połączyć w jedno (w „jednym”: Szczęsnym), ale już na antypodach leżą dwa inne światy. Jakże kunsztownie Słowacki gra tu wszystkimi elementami języka. Słowa mówiącej Amelii okazują się słowami rozlegającymi się w pustce, gdzie brak słuchacza: „Co ty mówisz?... Jestem taki roztargniony, że nie słyszałem ani słowa....” (259). To oczywiście kolejny element świata hiatycznej mowy, gdzie ludzie się nie rozumieją albo udają, jak młody Kossakowski, że nie słyszą słów. Ale końcowy element odpowiedzi okaże się jeszcze istotniejszy: „Idź siostró i czytaj bibliją.... moja świętoszko....” Ironia jest tu znów jawna, ale my wydobądźmy jej inny aspekt: owo współbrzmienie między „ironiją” i „bibliją”. Otóż synteza tych dwóch światów – prócz ironicznej żonglerki tekstem Księgi – nie może być w *Horsztyńskim* możebna.

Z pewną przesadą wolno zauważyć, iż ironia jest „chlebem powszednim” postaci dramatu. Jeśli nie tworzy się jej świadomie, jak Szczęsny, to „wytwarza” się ją każdym gestem w nie tyle rozbitym, co zdeformowanym uniwersum, przypominającym ów gabinet krzywych zwierciadeł, gdzie w którąkolwiek stronę skierowalibyśmy spojrzenie, to i tak zobaczymy wykrzywione odbicia twarzy, a nawet wykrzywione odbicia już wcześniej zniekształconych obrazów. Istotnym bowiem elementem tego świata byłaby niemożność powstrzymania procesu ironizacji; w dziele brak bodaj jednej, Szczęsnego nie wyłączając, postaci, która mogłaby ów proces

opanować. Nieironiczny projekt działania, przedsięwzięty przez Hetmana, podszty jest czystym złem, więc... lepiej i Hetmana wydać w ręce ironii losu. Zatem:

Sposób na zatrzymanie ironii to rozumienie, zrozumienie ironii, zrozumienie ironicznego procesu. Rozumienie dałoby nam możliwość poskromienia ironii. A co jeżeli ironia zawsze jest ze zrozumienia, jeżeli stawką w ironii zawsze jest pytanie o to, czy możliwe jest rozumienie lub nierozumienie?¹⁰⁰

Właśnie: powstrzymać ironię. Lecz kto miałby tego dokonać: zamknięty w sobie, chory na heterotelię melancholik Szczęsny, mężny, lecz ślepy i bezsilny Horsztyński, pełen mocy, lecz zły Hetman, czy Amelia, nie cierpiąca ironii, ale i w pełni jej nie rozumiejąca? Dlatego bohaterowie dramatu skazani zostali przez Słowackiego na infernalne męki nieustannego konstruowania i rozpoznawania ironiczných znaczeń.

C. Zwielokrotnienia znaku: opowiadanie i opisywanie

Mowa funkcjonuje w dziele jeszcze w innej konfiguracji ironicznój: jako sfera stereotypu, rozsądnik skłamanej wizji świata, której w rzeczywistości dookolnej nic już nie odpowiada. Na tej zasadzie – ludzi się Szczęsny – w słowo „starzec”, w wyobrażenia, jakie otwiera ono w jego umyśle, wpisana jest godność i mądrość, co demaskuje inicjalna scena dramatu (a. I, sc. I). Na poziomie ironicznó-groteskowej gry to samo złudzenie, które niosą słowa, ujawnia Karzeł, intrygując przeciw Sforce: [do Ksińskiego] „Tylko jeżeli ciebie zaprosi pan Sforca na obiad, to nie jedz nic prócz sałaty – bo pan Sforca przekonany, że Włochy żyją liśćmi...” (263)¹⁰¹.

Niemniej jednak byłby Słowacki tylko jednym z wielu poetów rozbijających stereotypy, jakie niesie język, gdyby nie to, że usiłuje on rozbić stereotyp „prawdomówności” samego języka. Innymi słowy: konstruuje wciąż z premedytacją sytuacje, w których objawia, jak rodzi się skłamane słowo, jak myśl czy czyn utrwala się w słowie, które chłonne jest na wszystko, podatne na każdy przekaz, włączając go w wieczny żywot opowieści. Czyni to na przykład w scenie, gdy Szczęsny opowiada kompromitującą go historię ekscesów w ptaszarni, scenę okrutnego sobiepaństwa, kiedy to urządził bezbronnym ptakom „okropną rzeź” (269–270). Jest to kuriozalna opowieść o nie ingerującej w świat Opatrzności (do czego wrócimy), ale także demystyfikacja słowa – oto bowiem chwali się hulaką, iż:

Jakiś Francuz w napisanej podróży o Polszcze czyn mój umieścił... będę żyć na wieki wieków... cha! cha... nieprawdaż?... Dodajcie jeszcze, że miałem taki faeton, jak książę Józef Poniatowski i Francuz umieścił opis faetonu w swojej podróży...(270)

¹⁰⁰ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 12.

¹⁰¹ Stereotyp nie ma tu więc aspektu poznawczego, nie jest „metaforą narodową”, ale deformacją, skorupą semantyczną. Por. J. Mikułowski-Pomorski, *Polska metafora narodowa: dwie propozycje*, w: *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy*, red. U. Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2003, s. 359–373.

Rozważmy kolejności aktów: intencja → myśl → czyn ← zapis Francuza ← relacja Szczęsnego o czynie ← relacja o zapisie czynu przez Francuza ↔ komentarze Salomei, Horsztyńskiego i pointa... Szczęsnego¹⁰². Jak widać, sposób przywoływania tej historii uruchamia po raz kolejny ironiczne krzywe zwierciadło. Słowo, a jeszcze bardziej pismo „uwiecznia” czyn, bodaj najhaniańbniejszy, i nie wiadomo już, czy to spisana relacja Francuza (samo w sobie jest to ironiczne: Polska jako kraj kuriozów, podpatrywanych przez cudzoziemców) utwierdza prawdę nieprawdopodobnego faktu czy też relacja mówiona ma rangę potwierdzenia wobec tego, co sprokurował bystry Francuz. Dzieje się tu bowiem tak, jakby książki zawierały albo rzeczy niegodne opowieści, utrwalenia, owe szaleństwa ludzi nie wiedzieć czemu zamknięte w wiecznym „na wieki wieków” słowie, albo też rzeczy, fakty, historie nijak nie przystające do rzeczywistości: jak zakurzone księgi, przeglądane przez bohaterkę w domostwie Księdza, jak niosące wzorce bohaterstwa z minionego już świata *Pamiętniki Jańczara*¹⁰³, w których rozczytuje się Horsztyński (265).

Czemu służy ta gra zwielokrotniania znaku słowa mówionego (relacja Szczęsnego) i pisanego (relacja Francuza)? Nietrudno dociec: ironizacji, łamaniu perspektywy prostodusznej wiary, że to, co spisane, to dobre; że, co powiedziane, to prawdziwe; że istnieje jakaś obiektywna, Boska perspektywa, pozwalająca rozstrząsać, czemu dać kształt słowa, a o czym milczeć. Przeciwnie: dramat oferuje prowokujący perspektywizm, relatywizm oglądu rzeczywistości. Co zda się jednym straszne, to mnie zda się warte opowiadania. A w końcu przecież wierzyć można nawet w to, co mnie samemu udało się – wbrew faktom – przyjąć za prawdę.

Można uznać za pewne, iż pisarz wykorzystuje w tym fragmencie jakiś rzeczywisty element narracji podróżopisarskiej czy pamiętnikarskiej „pewnego Francuza” albo tworzy imitację tejże. Wybiera taki jej fragment, który znakomicie przystaje do obyczajowych realiów rozbawionej XVIII-wiecznej Warszawy, ale także atmosfery „libertynizujących” ludzi Wieku Filozofów. Wieku tak podatnego jednak na magiczne wpływy różnej maści hochsztaplerów-cudotwórców (jak Cagliostro), zamiłowanego w tajności, obrządkach świeckich (masoneria), wreszcie z nieukrywaną zazdrością spoglądającego na ostentacyjnych bon vivantów i sybarytów¹⁰⁴. Epoka lubiła skandale i przygody¹⁰⁵, takie choćby jak pojedynek hołubionego przez Stanisława Augusta Poniatowskiego samego Giacomo Casanovy z hrabią Franciszkiem Ksawerym Branickim o względy aktorki¹⁰⁶. W epoce, w której nawet uwodziciel i awanturник planuje

¹⁰² Szczęsny pointuje swą opowieść ironicznie: „Byłem rozumniejszy od wielu starych.... Sława to piękna rzecz.... warto na nią pracować.... Czyny ludzi dają blask krajowi” (270).

¹⁰³ Do interpretacji tego motywu – dzieła Konstantego Michailowicza z Ostrowicy – powrócimy w rozdziale pod tytułem *Trzy pamiętniki*.

¹⁰⁴ Por. J. Szczepaniec, *Jan Potocki w poezji z lat 1788–1789*, „Wiek Oświecenia”, nr 10, *W kręgu nauki i sztuki*, Warszawa 1994, s. 51–87.

¹⁰⁵ Por. znakomity szkic: J. Ryba, *Romantyczny epizod z czasów powstania kościuszkowskiego (brawurowa eskapada Eustachego Sanguszki z Warszawy do Krakowa)*, „Wiek Oświecenia”, nr 11, Warszawa 1995, s. 191–198.

¹⁰⁶ Zob. R. Gervaso, *Casanova*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 1990, s. 160–163. Casanova jest autorem nie tylko sławnych Pamiętników, lecz również dzieła o Polsce, planowanego na siedem tomów, zrealizowanego w trzech (Gorycja: 1772–1774): *Istoria delle turbolenze della Polonia dalla morte d'Elisabetta Petrowna fino alla pace fra la Russia e la Porta Ottomana* (R. Gervaso, dz. cyt., s. 214).

dzieło o upadku Polski, wyczyn Szczęsnego, królewskiego pazia ostatniego króla, jawi się jako prozaiczne i pozbawione smaku zachowanie sarmackiego szalały, pijanego gołowąsa, a nie wydarzenie, o którym można by napisać broszurę, wspomnienie, relację¹⁰⁷. A jednak Słowacki każe i w tym – raczej wstydlwym wielce – wydarzeniu widzieć materiał narracji. Dlaczego?

Bowiem tkwi w nim, w tej rzezi ptaków, niskiej i żalosej, myślowa struktura, rdzeń, obraz, który fundamentem narracji Słowacki czynić będzie do końca życia: obraz ukazujący prowokację metafizyczną. I choć nikt z obecnych nie chce słuchać o młodzieńczej głupocie królewskiego pazia, Szczęsny rozmyślnie przyzywa ten wątek na przekór wszystkim. Ten rodzaj samooczerniania staje się jeszcze jedną, ambitną próbą eksperymentu poznawczego. Zabijałem ptaki bez litości – suponuje Szczęsny – ale nie było przy tym żadnego Boga, który interweniowałby wówczas; i nie byłoby Go, gdybym uśmiercał ludzi...

Kuriozum, wyczyn Szczęsnego, jawi się przeto jako rozrzutna i bezwzględna manifestacja prowokacyjnej samowoli. I jako takie zachowanie ma sens dla Szczęsnego. Walter Benjamin pisał niegdyś o uzdrawiającej mocy samego opowiadania:

Jeśli rozważymy, iż ból przypomina wodną zaporę, stawiającą opór biegowi opowiadania, stanie się jasne, że zostanie ona przerwana wtedy, gdy siła jego prądu będzie na tyle duża, by wszystko, co napotka na swej drodze, unieść ze swym nurtem do morza szczęśliwego zapomnienia. Gładząca dłoń żłobi temu nurtowi koryto.¹⁰⁸

Opowieść Szczęsnego służy czemuś innemu: z perspektywy opowiadającego odsłania się jako rozdrapywanie ran metafizycznej świadomości, odkrywającej, iż *Sapientia Aeterna* nie tyle czuwa, co drzemie w swych nieobjętych wymiarach. Że nie ma, bo nie działa On w świecie, Boga. Jątrzenie zastępuje ukojenie. Mowa jest bólem, skrytym pod cienką warstwą niemal popadającego w histerię ironicznego języka. Opowiadać – to rozdrapywać rany. Z punktu zaś widzenia wylęknionych i pełnych niesmaku słuchaczy wynurzeń narratora czyn Szczęsnego zapisany w anałach to znak niechybnej degradacji: człowieka, słowa, pisma i sensu.

D. Akty pisania

Zdumiewa czytelnika *Horsztyńskiego* ilość aktów utrwalania słowa, przelewania myśli ze słów na papier. Lecz... Właśnie – i tu rozpanoszył się mechanizm destrukcji ironicznej. Czy pisanie, komunikacja słowem pisanym ma sens? Zapis ma w tekście moc osobliwie niszczącą: to *Horsztyński* dzierży dokumenty odsłaniające hańbę *Hetmana Kossakowskiego*. Jednakże ten zapis, który dla poświadcz-

¹⁰⁷ Zob. tom I: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, opr. i wstęp W. Zawadzki, Warszawa 1963.

¹⁰⁸ W. Benjamin, *Opowiadanie i uzdrawianie*, w: tegoż, [Trzy fragmenty o sztuce opowiadania], przeł. P. Bukowski, „Teksty Drugie” 2000, z. 3, s. 237.

nia prawdy nie podlega z woli starca zniszczeniu – sam przecież niszczy wszystkich uczestników sporu, w pierwszym rzędzie, jeszcze przed Hetmanem, uśmierca duchowo Horsztyńskiego. Moc dokumentu uwalnia całą serię najbardziej tragicznych w konsekwencji aktów ironii: zwieńczonych samobójstwem starca. Nie wiemy zresztą, co dokładnie w nim napisano, choć domyślamy się treści, a znamy wymowę tekstu. Mowa kancelaryjna, dokumenty nie podlegają „urokom” ironizowania¹⁰⁹. To prawda. Niemniej u Słowackiego także niszczycielski dokument, dowód zdrady ma swe krzywe odbicie w sfalsyfikowanym dokumencie, jaki otrzymuje dziedzic Sforzów – Sforka, syn poganiacza sfory psów. Uszczęśliwiająca moc tego pisma przywodzi bohatera do obłędu, o czym dowiemy się w akcie V.

Pisanie – niebezpieczna sztuka; utrwała bowiem to, co nie da się łatwo odwołać. Wszakże pisanie jest w *Horsztyńskim* uwikłane w tak nieprawdopodobne akty ironicznego zakwestionowania, iż w swych podstawach nie może się ostać jako akt komunikacyjny. Powraca kilkakrotnie motyw **pisania listu**. List – okazuje się w dramacie tekstem niemożliwym.¹¹⁰ Nie sposób napisać listu: bowiem niczego, co chciałoby się powiedzieć, nie tylko nie można powierzyć piśmieniu, lecz nawet mowie. Po drugie dlatego, że nie zawsze człowiek jest w stanie to uczynić: także „po to” odsłania się ślepotą Horsztyńskiego, by w akt pisania listu musiał on wciągnąć bez świadomości, w czym będzie uczestniczyć, tę postać, której on właśnie dotyczy. Oto starzec wzywa Szczęsnego, ażeby rozmówić się z nim o rzekomej zdradzie Salomei z synem Hetmana. Jak skonstruować sytuację, gdy pisanie staje się nieznośną udręką? Znów: zwielokrotniając ilość pól ironii, komplikując akt pisania tak, by wieloperspektywicznie pomnożyć ironiczne interferencje i słów, i postaw, i postaci. Sędziwy szlachcic zapomniał, o co miał pytać żonę. Ta chce mu pomóc:

HORSZTYŃSKI

Nie – nie – nie... Ty nie możesz wiedzieć o tem.... o czym ja myślę.... Podaj mi papier i pióro.... napiszesz ode mnie list.... kilka słów...

SALOMEA

Dyktuj....

HORSZTYŃSKI

Wielmożny Mości Dobrodzieju –

SALOMEA

(*pisze*)

Dobrodzieju....

¹⁰⁹ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 11: „Można zatem rzecz uogólnić: ironia znajduje się na antypodach oficjalności, rozumianej jako zespół wypowiedzi o charakterze realnie czy tylko intencjonalnie normatywnym (choćby stanowiących prawo)”.

¹¹⁰ Co więcej – owa „niemożliwość” listu wyraża się także w jego komunikacyjnym losie: nie może on być, jeśli powstał, doręczony; nie ma znanego wszystkim uczestnikom sytuacji jego pisania adresata; zawiera „hermetyczny” komunikat; bywa zupełnie opacznie rozumiany. Por. także: K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1. O teź problematyce w nieco innym kontekście zob.: A. Stoff, *List w dramacie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, FP XLIII, zeszyt 276, Toruń 1994, s. 105–126.

HORSZTYŃSKI

Prawdziwie, że to śmieszne słowo...

SALOMEA

Cóż dalej?...

HORSZTYŃSKI

Poczekaj.... pomyślę.... Pisz: Jeżeli Acan jesteś honorowym człowiekiem, to czekam na ciebie dziś wieczór w moim domu....

SALOMEA

Do kogo ten list?...

HORSZTYŃSKI

Daj... podpiszę....

SALOMEA

Ale na miłość Boga, do kogo?...¹¹¹

HORSZTYŃSKI

Co mi Acani!...

SALOMEA

O, to okropne słowo.....

(289)

Zdumiewa ilość interferencji ironicznych, jakie ten „niewinny” akt pisania otwiera:

- Salomea pragnie przypomnieć staremu mężowi o czymś, o czym zapomniał, ale przecież, dowiaduje się rzeczy fundamentalnej dla świata hiatycznych relacji: nie możesz wiedzieć, o czym myśli inny, nawet „mąż”;
- dobór w intytulacji listu zwrotu „dobrodziej”¹¹² wprowadza napięcie na linii znaczeń „czyniący dobro”, „dobry” – wiarołomny kłamca, „czyniący zło”, co dodatkowo Słowacki wydobywa i podkreśla uwagą o „śmieszności” słowa;
- „myślę – pomyślę”: Horsztyński deklaruje się jako ten, który wie, co myśli, ale w kluczowym momencie otwiera pauzę na myślenie („poczekaj.... pomyślę....”), z której zapewne rodzi się iście diaboliczny zamysł, „myśl o niemyśleniu”, o samobójczej śmierci;
- starzec tytułuje Szczęsnego rzadko używanym „Acan”, a potem w chwili irytacji nazywa żonę „Acani”, czyniąc współniczką Szczęsnego-Acana, czego przecież ona, w ironiczny dla siebie sposób, nie pojmuje;

¹¹¹ Zwróćmy uwagę na tę ironię, która rodzi się z przywołania przez Salomeę „miłości Boga”, podczas gdy jest ona przedmiotem podejrzeń ze strony męża, podejrzewającego ją o miłość do Szczęsnego i w tej właśnie sprawie piszącego list.

¹¹² Określenie adresata tytułem „Dobrodzieja” było częste jeszcze w XIX wieku, choć już wychodziło z użycia. Por. T. Budrewicz, *Intytulacje i submisje w listach pisanych do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska i E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 200: „Łatwo jest wykazać, iż z czasem zanikają z adresów i zwrotów adresatywnych w listach [do Kraszewskiego] spiętrzone skróty typu: «WW M Mości Pana Dobrodzieja», «W]mci Pana Dobrodzieja», «WM JPanie Dobrodzieju». Daje się też zauważyć, iż dwa najczęstsze rzeczowniki: «Panie» i «Dobrodzieju» konwencjonalizują się, gdyż są skracane, np. do form P. Dobr., zarówno w rozwinięciu pisma, jak i w partiach początkowych i końcowych”.

■ reagując nerwowo na szoŕstkie „Acani”, wypowiedziane przez męŕa, Sally otwiera kolejne pole ironiczno-tragicznego napięcia: w oczach męŕa tym samym przyznaje się do winy, o której wszakże nie ma pojęcia.

To ironiczne linie iskrzeń wyłowione z tekstu, ze słów. Wszakże ironiczna okazuje się cała sytuacja, zbudowana na kontrastach wiedzy i niewiedzy, wiedzy domyślnej czy fałszywej i z niemożności jej sprawdzenia: Salomea pisze list do tego, którego ma kochać wiarołomnie i którego zapewne zgładziłyby pohańbiony starzec; pisze więc wyrok śmierci dla nich obu. Starzec pisze list ręką tej, której on – jako przyczyny dramatu – bezpośrednio tyczy. Sam tekst jest w swoisty sposób kuriozalny: zarazem ma i nie ma adresata, okazuje się bowiem także fragmentem tragicznej narracji, którą rekonstruuje i rozwija w swej myśli, w owej solilokwialnej sferze prawdy, Horsztyński¹¹³. Wszystko, co zapisane, jest więc albo instrumentem intrygi-narracji, planu, który dzieje się we wnętrzu starca, albo jest obcym, tajemniczym znakiem w perspektywie ironicznej, jaką widzi czytelnik, gdy myśli o piszącej list Salomei. **Ślepiec pisze list ręką ślepej na jego sens kobiety.** I jeszcze jedno: to list z ukrytym adresatem, napisany ręką nieznaącej swej winy winowajczyni, ale podpisany przez jego Autora, który wydobył tę jego sztywną, oficjalną treść z głębi myśli. To ostatnia figura ironii: piekło wnętrza zdradzonego konfederata przegląda się w zimnym komunikacie, operującym oficjalnym w tej kulturze miernikiem wartości: honorem.

Po raz wtóry Horsztyński sięga po pióro już sam: bowiem wyręczać w adresowanej do księŕza Prokopa listownej spowiedzi nie mógłby go nikt, skoro, w ostatecznej desperacji, podejmuje decyzję o samobójstwie. Akt pisania „listu”, „spowiedzi pośmiertnej – z grzechu śmierci...” (323) i tu ma charakter niezwykły: ślepy starzec pisze w asyście Świątosza, ogarniającego materialne warunki aktu zapisu, czuwającego z polecenia pana, by znak (litera, słowo) znalazły się w przestrzeni przeznaczony na komunikat (kartka). Ażeby – co istotne – pozostał on nieodczytany przez niepowołane oczy:

Pamiętam.... Przysuń mi tu stolik... podaj papier i pióro.... Jeżeliby kto wszedł, kiedy pisać będę – to mi ostrzeż..... Czy moja ręka na papierze – czy pióro umoczone? – jak dojdę piórem do końca papieru – to mi powiedz... (323)

W istocie: jest to konwencja takiego listu, który – przeciwnie niż list miłosny – nie żyje już gorączką oczekiwania na odpowiedź¹¹⁴. Raczej, żyjąc, oddychając treścią śmierci, taki list i jego autor (póki żyje) troszczą się o tajemnicę przekazu, który zbyt wcześnie odkryty zaprzeczyłby zamiarowi autora (samouśmierceni)

¹¹³ Horsztyński-ślepiec to projekt takiej postaci, która nawet ową sferę prawd wewnętrznych pograżoną ma w chaosie sprzecznych danych, impulsów docierających z zewnątrz, takich, których nie sposób sprawdzić. Zatem „prawda” w sensie nawet subiektywnego, skrytego przed innymi przekonania nie jest tu możliwa.

¹¹⁴ Zob. R. Barthes, *List*, w: tegoż, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 227: „List miłosny, będąc pragnieniem, oczekuje odpowiedzi; podskórnie nakazuje on innemu, by odpowiedział, w przeciwnym razie obraz innego wykrzywia się, odmienia”.

i w konsekwencji intencjom listu (powiadomić o śmierci, odegrać ostatnią gorzko-ironiczną komedię komunikacyjną). List pożegnalny, eksplikacja czynu, spowiedź nie oczekuje odpowiedzi, ale oczekuje, iż zostanie w porę odebrany i odczytany¹¹⁵. Tak się w dramacie najpewniej stanie. Zapytajmy, co znaczy jednakto pisanie przez niewidzącego, kreślenie znaków w asyście – jakże to sarkastyczne – Świętosza-analfabety (i „święty”, i kieruje pisaniem, nie mając pojęcia o sensie)? Słowacki wykrzywia również ten akt: przecież Horsztyński jest ślepy nie tylko dosłownie, lecz także duchowo, gdy całkowicie wierzy insynuacjom Hetmana. Ale to ślepotą ciała umożliwia ślepotę ducha. List stanie się więc multiplikacją fałszów, z których wynika jedna tylko konsekwencja: śmierć nadawcy. Nie znam podobnego w wymowie ironicznej obrazu pisania, niż ten ukazany tu przez poetę starzec, którego ręką wodzi po karcie niczego nieświadomy, dobry, lecz, delikatnie mówiąc, mało bystry pomocnik, piszący list, ale nie umiejący pisać i czytać Świętosz, czyli współautor komunikatu o nieświętej, czyli samobójczej śmierci.

Kompromitacja języka, słowa, konwencji listu i konwencji spowiedzi zasadza się tu na rozszczępieniu, rozdzieleniu roli zawiadującego formą, znakiem, funkcji panującego nad przestrzenią przekazu (kartka) Świętosza – i władającego mroczną treścią, zrodzoną przecież z fałszywych lub niepewnych przesłanek Horsztyńskiego. Dwaj ślepcy piszą list: jeden nie rozumie sensu, ale widzi znaki i kartkę, drugi nie pojmuje kłamstwa, które go usidla, lecz potrafi z pomocą Świętosza zapisać komunikat o swej śmierci. Głupiec włada znakiem, a podwójny ślepiec wyciąga wnioski z domysłów. Autor *Fantazego* ironicznie kontempluje ten akt:

ŚWIĘTOSZ

Niech panisko jedzie... stąd..... do góry..... zawróć pan..... Dalibóg, pan cudownie pisze – dwie liniury jedna przy drugiej, by kolej od kałamaszki.... Noga w tył.... nie zjeżdżaj..... To mi się widzi, że pan by mógł jeszcze szablą pisać po wąsach Moskalom.... gdyby te bisy nocą nie napadali... jak to było...

HORSZTYŃSKI

Umiesz ty czytać?...

ŚWIĘTOSZ

Nie...

(323)

Gdyby to była komedia Fredry, taka Zemsta na przykład, sposób przekształcania przez Świętosza aktu pisania w ostatnią bitwę, w jazdę konną wybrzmiewałby humorystycznie¹¹⁶. Tu jednak: wszystko budzi grozę, już nawet nie samą „ironiją”.

¹¹⁵ Według E. Morina, powołującego się na prace M. Halbwachsa, samobójstwa to wynik „próżni społecznej” i ich liczba gwałtownie maleje „podczas wojen” (przypomnijmy zaś, iż akcja *Horsztyńskiego* dzieje się w gorącym okresie tuż po wojnie, gdy w życiu konfederata ujawnia się pustka i niewdzięczność losu; nie jest już w stanie odnawiać heroicznego mitu, którym żyje jego pamięć). Por. E. Morin, *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 100–101.

¹¹⁶ Lecz teksty Fredry inaczej przekształcają akt pisania oraz czytania, i do innych wzorców literackich się odwołują (pomijając oczywistą różnicę konwencji). Zob. rozprawę M. Inglota, *Literatura romantyczna i sentymentalna jako element struktury w komedii Fredrowskiej (Na przykładzie „Ślubów panieńskich”, „Pana Jowialskiego” i „Zemsty”)*, w: tegoż, *Świat komedii Fredrowskich*, Wrocław 1986, s. 23–39.

Narracja postmortalnej spowiedzi w oczach analfabety Świętosza, jako ciąg znaków kreślonych na karcie, przeobraża się w oralną mikronarrację batalistyczno-bohaterką. Te dwie narracje: tajemnica samobójstwa, pisana przez Horsztyńskiego – i kreowana na żywo, równoległe czy równocześnie narracja Świętosza wchodzą między sobą w oczywisty sposób w ironiczne spięcie. Ślepiec nie widzi znaku, głupiec nie pojmuje sensu. Hiatus znaku i znaczenia jest tu obeształniającym źródłem gorzkiej ironii. A może nawet wolno by powiedzieć: znak, pismo, tekst nie mają sensu, skoro niewyjawialne sensory nosimy w sobie? To może trochę za dużo „wyinterpretowaliśmy” w tym momencie? Może jednak nie – jak bowiem mógł Słowacki skończyć ten dramat, napisać go, skoro pisanie (a i czytanie) rozdarł na sens i znak, zderzył je, a potem zironizował?

Horsztyński śle ów list do kapucyna. Książd go zapewne czyta po śmierci starca. I – w konsekwencji – śle kolejny list. Trzeba go oczywiście najpierw napisać. Słowacki przenosi tę scenę pisania listu przez księdza do aktu IV, na sam jego początek. Sposób, w jaki tego dokonuje, jest sam w sobie ironiczny. Pisanie listu do Szczęsnego stanowi bowiem interpolację w groteskowej scenie pisania listu-odpowiedzi przez Sforkę i Trombonistę. Mamy więc obraz pisania listu włączony w inną sytuację pisania listu! Intencja poety jest również tutaj demaskatorska: pośród głupców powstaje tekst, od którego „los wielu osób zależy” (330). Zajęty własną odpowiedzią na kuriozalne pytania, Sforca nie słyszy ponagieł Księdza: „Prosiłem o kawałek papieru – i pióro...” (329), proponując „mającemu odprawiać mszę żałobną” duchownemu: „Natychmiast... proszę siadać – może kieliszeczek wódeczki...” (329). W końcu didaskalia informują: (*Książd pisze przy biurku...*), gdy popijający Sforca rozwiązuje ową „ważną rzecz”. Tym razem kontrast absurdałnego dialogu błazna i mających wagę życia słów Księdza jest mniej finezyjny: po prostu te dwa akty pisania gwałtownie się zderzają. Brednie tworzone przez Sforkę zniekształcają, ironicznie zaciemniają komunikat Księdza¹¹⁷, który ten – co stawia go w złym świetle – powierza owładniętemu rojeniami i upojonemu Sforce: zaklina go przecież „na starą naszą zażyłość” (330). Ten zaś kwituje to przyrzeczeniem wyzutym z powagi i ironicznym: „Bardzo dobrze... przyrzekam... Los zależy od kawałka papieru – zdarza się to często. Czy ten książd wie o mojej historii?...” (330). Przenosi więc Sforca ironiczny akcent z losu Szczęsnego i Salomei na los własny, na swe zwidy.

Po analizowanym wcześniej akcie rozbicia pisania otrzymujemy oto nie mniej ironiczne egzemplum losu napisanego tekstu, który w oddającym się „waryjactwu” świecie nie trafia do adresata. Każdy – w tym przede wszystkim wariat mający oddać list Księdza – pisze tu swój własny, metaforyczny list: prawdziwy lub urojony, najczęściej urojony i zrodzony z fałszywych przesłanek. Nikt z nikim nie może r o z m a w i a ć,

¹¹⁷ O genezie wątku błazeńskiego zob.: W. Szturc, *Słowacki hiszpański: o sposobie oglądania wydażeń politycznych*, w tegoż: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 36: „Powodem splątania (lub wywrócenia na opak) świata przedstawionego są rozmowy błaznów lub postaci dramatycznej z błaznem, które podważają jednorodność i estetyczną powagę świata dramatu. Rozmowy Clarina (czyli »trąby«) z Clotaldem, markietanki Iskierki z Rebolledo, Kokina z Królem, a nawet Brytasza z Don Fernandem prowadzą temat wzniosły ku – przynajmniej częściowej – deziluzji”. W *Horsztyńskim* Słowacki daleko przekracza funkcję „częściowej” deziluzji.

w głębokim sensie dialogicznym tego słowa¹¹⁸, zatem w świecie hiaticznej mowy jeden komunikat walczy z drugim. To, co napiszą bohaterowie, pozostaje już na zawsze „prawdą”, choćby u swych źródeł miało oczywisty fałsz. Jeśli więc ślepy konfederat barski poświadczy swą samobójczą śmiercią wiarołomstwo żony, będzie ono prawdą dla odbiorcy listu, Księdza, pragnącego powiadomić Szczęsnego, że: „Ważną mam rzecz do zakomunikowania panu Hrabiemu – rzecz, która obchodzi zdrowie i szczęście drogiej mu osoby...” (329)¹¹⁹.

W tym momencie uruchamia Słowacki mechanizm dialogu, który ma w zasadzie nonsensowny, logoreiczny charakter, stanowi deformację fundamentalnych pytań Szczęsnego i innych postaci. Odpisanie na list wieńczy mistrzowska – z punktu widzenia budowania ironii tragicznej – konsekwencja: Trombonista (czyli: grający na puzonie) i Sforka wychodzą, najpewniej pijani, pozostawiając na łaskę losu ten list, od którego zależy życie ludzi: (*Zapomina listu na stoliku – wychodzą.*) (338). Niemądry nadawca, niczego nieświadomy odbiorca i obojętny przekaziciel komunikatu, piszący własny „list” – ta trójca uczestników dramatu porozumiewania się to obraz ślepej drogi, okrutnego losu słowa, które nie może w *Horsztyńskim* pokonać dystansu od człowieka do człowieka ani jako mowa, narracja mówiona, ani jako z takim trudem i zawsze w „ironicznych okolicznościach” wytworzony tekst: list.

Ė. Czytanie i rozumienie

Nie będzie zaskoczeniem wniosek, iż w świecie gdzie prokuruje się monstualne teksty, również ich odbiór musi mieć charakter specjalny. Pisząc *Horsztyńskiego*, daleko był już Słowacki poza wczesnoromantyczną epoką, gdy bohaterowie tacy jak Werter czy Gustaw przymierzali wzory osobowe zaczerpnięte z lektur do rzeczywistości, konstatując ich niewspółmierność, nieadekwatność. Werter Goethego czytał zrazu Homera, potem *Pieśni Osjana* Macphersona, wreszcie *Emilię Galotti* Lessinga; z kolei potem Mickiewicz czytał *Wertera*, każąc swemu bohaterowi żyć, jak Goetheański bohater, dając mu do ręki dzieła Rousseau i właśnie *Cierpienia młodego Wertera*. Potem, ten sam Mickiewicz, naigrywał się z werterowskiej desperacji samobójczej, tworząc portret tytułowego bohatera *Pana Tadeusza*, który po zawodzie miłosnym z Telimeną chciał się uśmiercić w błotnistym stawie. Ten etap „ironiji”, która przepatruje górną oraz durną młodość, i Mickiewicz, i Słowacki osiągnęli w 1834 roku: jeden w eposie, drugi w *Kordianie*¹²⁰.

¹¹⁸ W takim sensie, jakie temu słowu przypisuje XX-wieczna filozofia dialogu (Buber, Rosenzweig) czy nawet jeszcze XIX-wieczna, Schopenhauerowska erystyka.

¹¹⁹ J. Trznadel (dz. cyt., s. 57) tak interpretuje słowa Księdza: „Kto jest sierotą? Dosłownie biorąc tylko Amelia po śmierci ojca (matka dawno nie żyje). Mogłoby także chodzić o określenie tak Salomei, po śmierci męża, to nie zmienia zresztą nic w sytuacji Amelii”. Naszym zdaniem Książd mówi o – Salomei.

¹²⁰ Zob. odczytania *Kordiana* wydobywające jego ironiczność: M. Kalinowska, *Juliusz Słowacki „Kordian”*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 1. Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001, s. 191–205. M. Kuziak, *Teoria możliwych Faustów w polskim dramacie romantycznym. „Kordian” – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 1999, t. I, s. 305–326.

Lecz o ile imaginacja Mickiewicza zmierzała po tej cezurze ku mistycznej i mesjanistycznej eksplikacji losu człowieka i Historii, o tyle Słowacki schodził jeszcze raz – właśnie w *Horsztyńskim* – na dno doświadczenia egzystencjalnego, w którym w sposób niepodobny do niczego wcześniej ujawnił swego rodzaju „bibliofobię”. Uczynił to przecież jeden z najznakomitszych czytelników epoki¹²¹. Młodoromantyczne style lektury¹²², pietyzm wobec książki, najróżniejszej zresztą tematycznie, zastąpił tu zdumiewającym, ironicznym dystansem. To książka pewnego Francuza ma poświadczyć kompromitującą prawdę o rzezi pawi i papug, jaką sprawił Szczęsny: „Na Boga... to wszystko prawda.... Przyniosę pani książkę... będziesz łaskawa przeczytać mężowi kart kilka o moich dziełach....” (270). Oczywiście – ironizuje się tu także ze stylu lektur polskiej szlachty: stylu lektur batalistyczno-heroicznych, kreujących mityczną historię i od dawna nieistniejących bohaterów. Żona czytająca ślepcowi Sarmacie książkę cudzoziemca o horrendalnej głupocie i okrucieństwie Szczęsnego – byłaby to próba ironicznego „oświecenia”, rozbicia skorupy konfederacko-patriotycznych stylów lektury i... życia. Z tym, że w przypadku Horsztyńskiego bohaterskie życie poprzedza heroiczno-mityczne lektury, gdy u Szczęsnego lektury – i to raczej Platona, a nie Macieja Strykowskiego czy Miechowity – poprzedzają życie. Jest on kolejnym bohaterem romantycznym, którego nasączyło słowo tekstu. Ale tym razem takie, które odsłania inny niż miłosny (Gustaw), historyczny (Konrad) horyzont pytań. Pytań „wiecznych”: o Boga, los, miłość, śmierć i o pragnienie „wiecznego będą”, o zagadkę wszystkich religii. Te dokonane w przedakcji lektury, ujawniając najwyższą samoświadomość bohatera, zbliżają go w osobliwy sposób do wymiaru człowieka genezyjskiego. Lecz tu, w *Horsztyńskim* teofania jeszcze się nie dokonała, dlatego książki mogą zawierać tyleż ozdrowieńczą, co trującą treść: jak relacja o szaleńczych czynach Szczęsnego, którą przeczytałaby, chociaż nie uczyni tego, dobra Salomea mężowi: bohaterskiemu Horsztyńskiemu.

Wieczne zagadki też, jak wiadomo, spoczywają w księgach. Dramat Słowackiego to kolejna realizacja niezwykle istotnego dla literatury nowożytnej toposu poszukiwania (prawdy, wiary, religii). Dlatego wchodzi w niezwykle ostre spięcie z językiem i celebrą kościelną. Stąd ironiczna demaskacja lekturowych nawyków Księdza, należącego do tej samej kultury bohatersko-wojennych lektur, dobrych, bo krzepiących, odgrzewających zastygłą pamięć własnych czynów (Książdz czytuje

¹²¹ Por. W. Szturc, „Marząc w różach kolor czarny...”, w: tegoż, *Archeologia wyobraźni...*, dz. cyt., s. 13–28 (o dandyzmie i lekturach poety).

¹²² D. Zawadzka wskazuje w kontekście Mickiewicza na dwa modele lektury i człowieka książkowego na przełomie XVIII oraz XIX wieku: „w guście francuskim” („Mędrzec wyposażony w szkiełka, «cyrkle, wagi i miary», dumny i smutny dziedzic oświeceniowego empiryzmu”) i w guście „niemieckim” (tego, zdaniem badaczki, identyfikuje wyznanie Novalisa: «Każda książka [...] jest dla mnie wyrocznią...»). Por. D. Zawadzka, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 roku w czterech tomach*, t. IV, *Literatura*, red. E. Feliksiak i A. Kiezuń, Białystok 1996, s. 40–42.

Horsztyńskiemu *Pamiętniki Jańczara*)¹²³. Świat religii, z jaką od młodzięcych powieści poetyckich potyka się Słowacki, jest jednak światem skostniałym, zruty-nizowanym, jest imaginarium wyobrażeń urągających rozumowi bądź nieatrakcyj-nych dla wyobraźni religijnej poety. Stąd Słowacki – wytaczający najtęższe argumen-ty przeciw religii – może się okazać w paradoksalny sposób bardziej wierzący, wsłu-chany w głuche niebo, niż Ksiądz. Poeta bywał bowiem człowiekiem niewierzącym, ale bodaj na moment nie stał się nigdy osobowością indyferentną religijnie. To osłu-chiwanie nie odpowiadającego nieba przygotowywało moment, gdy odezwało się ono w głębi podmiotu, jaźni – jako Duch.

Stąd zapewne też kąśliwa ironia opowieści Salomei: „potém, chcąc się nieco roz-zerwać, zaczęłam przebierać książki na zapyłonych policach szafy... Widać, że nasz księżulo nieczęsto do szafy zaziera – a takie dziwne w tych książkach obrazki...” (288). Ksiądz nie czyta. Może dlatego, iż religia oferuje mu pełny wymiar wszech-eksplikujących odpowiedzi. Choć źle to świadczy w utworze Słowackiego o pro-wincjonalnym namiestniku Zbawiciela. Lecz co miałyby czytać? Tu Słowacki jest zjadliwy: Salomea odnajduje na półkach jakąś biblię dla ubogich (*biblia pauperum*), traktaty eschatologiczne o piekle rodem ze średniowiecza i żywoty świętych inkru-stowane obrazkami. „Jakaś święta uderza białą lilią lwa po nosie –” (288)¹²⁴ – ob-jaśnia bohaterka, dopowiadając: „– a w drugiej książce znalazłam piekło... jeden czarny diabeł pali czarną lulkę – a w lulce zamiast tytoniu palą i skwarzą i dymią biedne duszeczki....” (288)¹²⁵. Ta opowieść Salomei wchodzi w ironiczne napięcie z podejrzeniami Horsztyńskiego, natarczywie pytającego żonę o spowiedź. Wszakże nie to chcemy wydobyć tym razem, lecz ironię tego tekstu o „losie książki”: nie czy-tanej. Z jednej więc strony mamy tytana lektury Szczęsnego – z drugiej Polskę nie przeczytanych ksiąg, nawet tych elementarnych, katechizmowych.

Nadproduktywność ironicznych słów i gestów w *Horsztyńskim* sprawia, że niełatwo rozsądzić, czy Słowacki ironizując o (nie) lekturach Księdza (akt II, sc. I) świadomie w kolejnej scenie (akt II, sc. II) wprowadza następny, ironiczny lekturo-wy motyw. Ksiądz nie czyta..., ale czyta Maryna, którą tej sztuki nauczył jej „profe-sor”: Szczęsny. Będzie on w tej scenie – przeciwnie niż wystrojona Maryna – ogar-nięty przez melancholię. Cała zaś relacja o nauczycielu czytania, który uwiódł uczennicę, brzmi jak sprozaizowane, prowincjonalne, ironiczne echo romansu

¹²³ Por. A. Dzieciół, *Książka jako symbol w kulturze europejskiej*, w: tejeż, *Książka jako symbol w kul-turze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997, s. 13–54. W *Horsztyńskim* znajdziemy tylko ironiczne, choć z różnych pozycji formułowane, przywołania książki, a także Księgi i Biblii (z pozycji Szczęsnego).

¹²⁴ K. Biliński (dz. cyt., s. 188) komentując ten obraz, konstatuje, iż „pierwszy obrazek przedstawia którąś z licznych świętych dziewcz, a zarazem męczennic. Na dziewictwo wskazuje niedwuznacznie sym-bolika lilii, odnoszona w Kościele rzymskokatolickim głównie do Marii, a następnie właśnie do dziewic, na męczeństwo z kolei może wskazywać lew, którego poskromienie łączy się z niezłomnością wiary w obliczu próby”.

¹²⁵ Tu z kolei można odesłać już nie tylko do barokowych wyobrażeń piekła, do literatury popularnej z XVII i XVIII wieku, lecz nawet do przedstawień średniowiecznych. Por. J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995. Wszelkie prezentowane w tym studium wizje są jak najbardziej poważne, tymczasem Salomea u Słowackiego mówi o piekle w tonacji ironiczno-infantylnej.

Heloizy i Abelarda¹²⁶. Scena ma też, muszę to napisać, właściwie mizogyniczny charakter. Słowacki kompromituje poetyczne wyobrażenie „Nereidy Wilii”, nie tyle wskazując na iluzje kochanka, co obnażając nicomość osobowości dziewczyny: „O dziwne serce ludzkie... zmysły moje rozigrane do dziś nie spostrzegły, że to kamień...” (292)¹²⁷.

Godne przytoczenia jest także – znów schodzące aż do ironicznej deziluzji samej natury słowa, znaku, pisania, lektury – opisanie „świadomości czytelniczej” Maryny. Ironia iskrzy tu pomiędzy tuzem myśli i czytelnikiem Platona a wiejską dziewczyną, którą ucząc czytać, Szczęsny próbował choć trochę upodobnić do siebie. Ironiczne odbicie i efekt tych usiłowań to taki akt lektury, w którym ów „nowy” czytelnik nie zna tytułu książki, nie opuszcza jej zamkniętego kręgu, by wyjść ku innym tekstom, i... pewnie nie pojmuje tego, co czyta:

MARYNA

Panicz był kiedyś lepszy... przychodził do chaty, uczył mnie czytać.... jak bakałarz.... i śmiał się – i żartował....

SZCZĘSNY

Cóż ty czytasz?...

MARYNA

Książkę, co panicz dał....

SZCZĘSNY

Ojciec twój podobno umarł....

MARYNA

Zabili Moskale....

SZCZĘSNY

Modlisz ty się za niego?...

MARYNA

Jak pomyślę, to się modlę... jak nie pomyślę, to nie...

(291)

Poprzez pytanie o lekturę powraca Słowacki do bardziej fundamentalnych pytań. Rozgrzewająca zmysły Maryna nie jest bowiem tylko wytworem kondycji społecznej, nizin, z jakich pochodzi. Musi być dziełem tego samego Boga, który, jeśli istnieje, stworzył Szczęsnego i zamkniętą w kręgu swej wyjątkowo wątej myśli Marynę; myśli, z której, od której nie jest w stanie wyzwolić jej pismo, lektura i słowo. Hiatus dotyka tu problemu, by powiedzieć to jasno, nie tylko zmysłowe-

¹²⁶ Celowo wybrałem ten kontekst, który wskazywałby, iż związek Szczęsnego i Maryny także w tym aspekcie ma sens ironiczny. Por. E. Gilson, *Heloiza i Abelard*, przeł. A. Podsiad, Warszawa 2000 (rozdział: *Początki dramatu*).

¹²⁷ Jest to motyw mistrzowsko wyzyskany, z ironią i humorem, przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, który ukazał się tuż przed pisaniem *Horsztyńskiego* przez autora *Kordiana*. Por. deziluzję obrazu Zosi-bóstwa w oczach Hrabiego (księga III, w. 187nn.) i rozczarowanie Tadeusza urodą Telimeny (ks. VIII, w. 550nn.). U Słowackiego w rozczarowaniu nie ma nic zabawnego, to tylko gorzka deziluzja.

go urzeczenia bohatera, ale pytania o różnice między ludźmi¹²⁸. Świata Maryny nie ocali wszelako kultura i lektura, albowiem została ona – strojna w kwiatki, wianki i rozbawiona – przypisana naturze oraz biologiczności, jawnie przeciwstawionej światu wysublimowanych znaków, pisma, które przecież Słowacki też nicuje na wszystkie sposoby.

Maryna, Książdz, ograniczony w swych wyborach lekturowych Horsztyński – to tylko część zwielokrotnionych aktów ironicznej refleksji, która obraca się w końcu w ekspresję lekturowego szaleństwa, jaką są sceny odczytywania pytań z dokumentu (falsyfikatu Karła), co rzekomo przynosi fortunę potomkowi Sforzów. „Straszność” *Horsztyńskiego* i na tym się zasadza, że w błazeńskich scenach, w rozciągniętych po całym dramacie scenach z ich udziałem, zaś szczególnie tej z aktu IV, zbiegają się, przeglądają i odbijają zniekształcone wszystkie istotne wątki, motywy. Czytanie okazuje się tu czynnością głęboko ironiczną: 1° tekst jest falsyfikatem, wyprodukowanym przez Karła z udziałem Ksińskiego; 2° przekaz, czyli owe pytania, w tej formie, w jakiej się pojawiają, są nonsensowne – ale (!) stanowią ironiczne, karykaturalne zniekształcenie wielkich pytań bohaterów-serio¹²⁹; 3° akt lektury ma charakter niezwykle długiej, rozbudowanej, na swój sposób błyskotliwej, bo ironiczno-groteskowej kompromitacji relacji, w jakiej człowiek znajduje się wobec świata: wchodząc w świat fałszywego i absurdalnego tekstu, wkraczamy w dziedzinę „waryjactwa”, tak często wzmiankowanego w *Horsztyńskim*.

Nawet groteskowa kwalifikacja dialogu Sforki i Trombonisty musi być tylko chwilowa, bo groteskowa metamorfoza wymaga pewnej stałości, pewnego okresu rozwinięcia groteski, zaświadczanego w tekście, tu zaś szybko od groteski przechodzimy do słowa absurdalnego, zamazującego wszystkie (poza naddanym wysoko ironicznym) sensy. I nie chodzi poecie – jak w motywach komedii sowizdrzalskiej, w motywie „z chłopą król” (ze Sforki – Sforza) – o wykorzystującą wizję świata obroconego do góry nogami inscenizację fałszywej, ale śmiesznej sytuacji, gdy komuś zdaje się, iż stał się kimś innym, niż w istocie jest¹³⁰. To u Słowackiego ledwie punkt

¹²⁸ I Marynę, i Ksińskiego pokazuje Słowacki jako twory natury. Ta pierwsza spełnia się w swej cielesności, urodzie i tylko czasem „myśli”. Ten drugi prezentuje cały ogromny wywód o mądrości pani natury, która stworzyła go w biologicznym kształcie jako idealnego dworaka o „długiej szyi, nogach i rękach... i właśnie uczyniła mnie człowiekiem pokłonnym...” (akt II, sc. IV, 3 01).

¹²⁹ Pisząc o karykaturze odwołuje się do klasycznej pracy: J. Ziomek, *Komizm – parodia – trawestacja*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 322–339.

¹³⁰ Por. P. Baryka, *Z chłopą król*, w: *Literatura mieszczańska w Polsce od końca XVI wieku do końca XVII wieku*, opr. K. Budzyk, H. Budzykowa i J. Lewański, t. II, Warszawa 1954, s. 361: Król-chłop, podobnie jednak jak Sforka, odbiera fałszywe poselstwo, lecz nie z Włoch, tylko „od kozaków zaporoskich”:

Wsie sie wujsko kozackie pyta o zdrowie
Waszej królewskiej mości, szczo jest pry Kijowie
W Zaporohach, na Nizie i szczo pry Dunaju,
Pry Bereży, pod Nestrem i pry Cernym Haju.
Winczujet pry tym tobi królewskiego stołku,
A sam w dar sorok kołbas posyła na kołku...

wyjścia, który poprzez akt lekturowy owego wytworzonego z diabelską intencją falsyfikatu poeta daleko w konsekwencjach przekracza: wkraczając w sferę nierozumu, czyli szaleństwa.

Jednakowoż – jak się tu czyta! Akt lektury, która polega przecież na usiłowaniu zdekodowania przekazu wyrażonego w systemie znaków, a także wymaga **podmiotowej zbieżności**: sensownie skonstruowanego przez nadawcę komunikatu i rozumnego, poznawczo otwartego podmiotu odbiorcy – otóż zostaje skompromitowany już w inicjalnym momencie:

TROMBONISTA

Postaw, panie Sforka, kufel.... i daj ten papier, o którym bąbałeś... Obaczymy....

SFORKA

Do Acana!

(*Pije.*)

....Otóż, choćby te pytania do niczego nie prowadziły... to wszelako... pij, panie trombonisto..... Zdaje się, że łatwo będzie rozwiązać..... czytaj...

TROMBONISTA

Ja czytam nuty na trombon pisane..... ale skoropisu..... nie łaska....

SFORKA

Słuchaj...

Łatwe do zadania,
Ale trudne do rozwiązania
Zapytania.....

(331)

Odczytanie i lektura we właściwym znaczeniu, prowadzące do zrozumienia, nie są tu możliwe nie tylko dlatego, że pierwszy szereg czy kod języka został ukształtowany w bezsensowny przekaz, który formą pytajną, zapytywaniem wydobywa jeszcze nonsens, absurd tak, by się mnożył i powielał. Także dlatego, że podmiotowy warunek lektury, owa rozumność czytelnika znajdującego kod i system języka został tu podwójnie podcięty: alkohol spycha umysł znajdującego czytanie i pisanie Sforki w stan euforyczny i szalony, produkujący urojone znaczenia i słowa, zaś drugi uczestnik sytuacji lektury nie zna sztuki pisania i czytania, choć potrafi odkodować język innych znaków: nut. Jeśli przypomnieć sytuacje dotyczące aktu pisania (listy), wyraźniej zarysuje się intencja Słowackiego: osiągnąć perigeum w nicowaniu ludzkiego dramatu, który polega na komunikacyjnym rozdźwięku, na nieznanomości tych samych kodów, języków lub takiej ich znajomości, która nie rokuje szans porozumienia (Maryna bezrefleksyjnie czytająca podarowaną książkę).

Tekst *Horsztyńskiego* nosi w sobie opowieść o śmierci tekstu, o rozpadzie komunikacji, o dystrofii porozumienia; i więcej jeszcze: idzie w tej tendencji do kreacji oraz opisu antykomunikacji aż ku granicom absurdu, przynoszącego pewnie tragiczne konsekwencje (Sforka nie odda listu Szczęsnemu).

Ten sam dramat języka ma także, znaną z Mickiewiczowskich „rewelacji”: formę konfliktu literatury i życia, tekstu i świata, czytania i czynienia (czynu). Brawurowa intuicja badawcza wydobyła z tekstu dramatu fakt, iż bohater dzieła

został trzykrotnie ukazany w nieco klaustrofobicznej przestrzeni pokoju¹³¹ (jak ta Dziewica z I cz. *Dziadów*), w zamkowej komnacie, gdzie jakby dla kontrastu wobec zmilitaryzowanej, zmaskulinizowanej przestrzeni otoczenia Szczęśny oddaje się niemęskim, odrywającym go od obowiązku „patriotycznego” i „synowskiego” aktom lektury, zatapia się w myślach i marzeniach, oddaje melancholii. Lektura i dekadencja istnieją tu w ścisłym zjednoczeniu: lekturowa głębia, te szczyty lektur, na jakich przebywa Szczęśny (Platon), przywodzą go do improduktywizmu, pogrążają w wolicjonalnym paraliżu. Choć równocześnie... uruchamiają też proces najgłębszej indywiduacji, który wyda kiedyś bohatera dramatów mistycznych i stworzy czy odkryje podmiot genezyjski. Jest to proces dochodzenia do podmiotu ugruntowanego w spirytualistycznej wizji bytu poprzez do-podmiotowe, skierowane ku wnętrzu wejście, rozpoznanie owej immanentnej nicości. Na zewnątrz podmiotu jest tylko gabinet krzywych zwierciadeł świata i świat zmaconych sensów. Wewnątrz, im niżej wchodzi w siebie, w swą podmiotowość Szczęśny, jest i „nic”, i jest „żyć”.

Lektura pozwala Szczęśnemu postawić właściwe pytania wobec tej głębi wewnętrznej przez odwołanie do Platona. Lecz też sama aktywność lekturowa nie przekłada się inaczej niż ironicznie na relację z dookólnym światem¹³²:

(Szczęśny wchodzi z książką.)

KSIŃSKI

Witam, panie Hrabio....

SZCZĘSNY

Jak się miewasz, przyjacielu?...

KSIŃSKI

Pan Hrabia bawi się lekturą....

SZCZĘSNY

Tak....

KSIŃSKI

To zatrudnienie wielkich ludzi....

SZCZĘSNY

Czytasz często?...

¹³¹ Zob. szczególnie o przestrzeni w *Horsztyńskim*: 1^o A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 198–201 (rozdział: *Trzy sceny w „Horsztyńskim”*) i 2^o J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 60–68 (o zamku); s. 130–137 (o ogrodzie).

¹³² Do *Horsztyńskiego*, *Szczęśnego* i *Hetmana* można zastosować uwagę A. Ziołowicz odnoszącą się do tytułowego *Mazepy* z dramatu Słowackiego: „wydaje się, że rzeczywiście Słowackiego bardziej zajmuje *Mazepa* jako kreacja duchowa niż jako postać historyczna” (A. Ziołowicz, *Słowackiego dramaty „Ja”*, w: tejsze, *Dramat i romantyczne „Ja”*, Kraków 2001, s. 222). Z kolei J. Skuczyński wydobywa XVIII-wieczne: sentymentalne, racjonalistyczne, barokowe i rokokowe aspekty świata bohaterów dramatu o Szczęśnym (J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej...*, dz. cyt., s. 135–136).

KSIŃSKI

Ja... panie Hrabio... od czasu szkół....

SZCZĘSNY

Rozumiem.... Czemu nie idziesz patrzeć na walkę niedźwiedziów?... (301)

Tak więc Ksińskiego, rozprawiającego wcześniej o cudzie własnego stworzenia przez „panią naturę” (301), nie stworzyła ona do czytania. Jak zwykle stosuje Słowacki subwariantywnie „imiona” bohatera: Szczęśny jest tu Hrabią zabawiającym się czytaniem, jakimś w oczach „człowieka czynu” fircykiem, enigmatycznym młodzianem, z którego ust Ksiński „nie mógł ani słowa prawdy wygrzebać”. W tej epoce schyłku, jaką kreśli poeta, ojcowie schodzą ze sceny słabi i starzy właśnie wtedy, gdy zaczynają grzmieć armaty. Gdy tymczasem pokolenie synów, pograża się w acedii i dekadencji, oddaje lekturze książek nieprzeczytanych przez ojców. Trudno o dramat celniej pokazujący pięknięcie między epoką staropolską, symbolizowaną przez *Pamiętniki Jańczara* i żywoty obrazkowe świętych, a erą nowożytną samoświadomości, romantycznego kultu samowiedzy, subiektywizmu, gdy czyta się to, co się chce, bo nie obowiązują już surowe reguły określające lekturowy kanon¹³³. Przywołajmy obserwację badaczki:

Z mitycznego, boskiego czy szatańskiego początku ironii wynikać musiało, że pojawiła się ona w dostępnym ludziom języku dopiero w momencie upadku człowieka i utraty raju. W przekładzie na zawłaszczony przez romantyzm XVIII-wieczny mit kulturowy oznaczało to jej związek z dziejami człowieka sentymentalnego. Nie mogło być miejsca na ironię w naiwnej epoce dziecięcej jedni wszechrzeczy, w jej – jak to komentował Mochnacki – „gołębiej prostocie”. Zrodziły ją nakazujące dystans konflikty świadomości, rozdarcie między destrukcyjnymi podszepkami węzowego intelektu i tęsknotą do bezproblemowej identyfikacji z naturą i społeczeństwem.¹³⁴

Wychodząc z wnętrza tej obserwacji można by zauważyć, iż *Horsztyński* to tekst ukazujący ironiczny świat w fazie ostatecznej degrengolady, że jest to dramat, gdzie udało się wykreować zarówno uniwersum ironii dekadencji (dekadenckiej epoki), jak i – równocześnie – poeta pokazał dekadencję samej ironii. Schodzącej na dno wielostopniowych „ironii ironii” tak głęboko, iż proceder ten prowadził do zniszczenia nieodzownej dla samej możliwości istnienia ironicznego aktu mowy dwoistości biegunów: myśli i słowa, znaczonego i znaczącego, znaczenia serio i znaczenia ironicznego. Kaskadowe spiętrzenia aktów ironizowania wtrącały ten świat – przy pełnej zgodzie Słowackiego – w stan semantycznego chaosu, szumu, gdzie już ani ironiczne, ani nieironiczne znaczenia nie były rozróżnialne (Sforka i Trombonista, ale też chyba scena, gdy Szczęśny przemawia do młodzieży).

¹³³ Z taką wolnością lekturową były oczywiście związane różne ograniczenia: wiekowe (pewnych książek, jak też przedstawień teatralnych zakazywano młodym), obyczajowe (istniały lektury nieobyczajne, „wstydlive”, którymi nie należało się chwalić), kościelne (wynikające z nieakceptacji wolnomyślicielskich autorów, takich choćby jak Wolter, którego przecież czytano mimo to namiętnie).

¹³⁴ M. Zmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: *też*, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 195.

Lekturowa samowola i nieistnienie (bądź niewiara w:) uniwersalnych praw władających kosmosem i człowiekiem nie mogą być w *Horsztyńskim* przesłanką do płodnej poznawczo eksploracji zakazanych tajemnic filozofii, które do tej pory kwestionowały providencjalistyczno-sarmacką wizję świata. Nie czyta się tu Diderota czy Woltera. Nie czyta się także takich lektur z kanonu Oświecenia, które stanowiłyby wezwanie do przemiany świata, jak *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego przez dzieje* Condorceta¹³⁵. Hipotetyczny kontekst oświeceniowego kanonu, jeśli już można coś sobie wyobrazić, mógłby stanowić Wolterowski *Poemat o zniszczeniu Lizbony*, świadectwo kryzysu optymizmu racjonalistów¹³⁶. Można z pewną przesadą zauważyć, że tak Oświecenie, jak romantyczny kanon lektur zostają odrzucone przez ową świadomość „dekadenta” Szczęsnego. Szczęśny, a z nim Słowacki, wychylają się natomiast w lekturowym zapamiętaniu ku idealizmowi, ku Platonowi, choć, jak spostrzegła badaczka tematu: „Szczęśny wspomina lekturę *Fedona* (co prawda od razu myli go z *Fajdrosem*, innym dialogiem dowodzącym nieśmiertelności duszy)”¹³⁷. Ta, z pewnego punktu widzenia, kompromitacja erudycyjna Słowackiego była jednak niezmiernie charakterystyczna dla sposobu czytania, jaki Słowacki uprawiał.

Obdarzony przenikliwą wyobraźnią poeta imaginacyjnie „prześwietlał” bowiem raczej czytane księgi, szukając w nich tematów, które go fascynowały i trapiły. Zawieszał natomiast w zasadzie wagę autorstwa (chyba że to Platon!), a także lekceważył kontekst epoki, w której powstało dzieło. Nie interesował go stan naukowej i XIX-wiecznej wiedzy o czytany tekście oraz jego związki z wcześniejszymi czy późniejszymi pracami poznawanego autora. Była to lektura partykularna, głęboka,

¹³⁵ Ten traktat, pełen wiary w przyszłość ludzkości, zawiera też projekt **wspólnego wszystkim ludziom języka**, co w kontekście *Horsztyńskiego* brzmi ironicznie. A. N. Condorcet, *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego przez dzieje*, wstęp B. Suchodolski, przeł. E. Hartleb, Warszawa 1957, s. 241–242: „Język uniwersalny to taki język, który przy pomocy pewnych znaków wyraża albo realne przedmioty, albo owe ściśle określone zbiory złożone z idei prostych i ogólnych, które w umysłach wszystkich ludzi występują w tej samej postaci czy też mogą w nich powstawać, albo wreszcie ogólne stosunki między tymi ideami oraz czynności umysłu ludzkiego właściwe praktyce każdej sztuki czy nauki”. Jest **niemożliwe**, by ktokolwiek z XVIII-wiecznego świata *Horsztyńskiego* podzielał te nadzieje i idee. Por. również: U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przedmowa J. Le Goff, przeł. W. Soliński, Gdańsk–Warszawa 2002, rozdział: *Od Leibniza do „Encyclopédie”*, s. 283–306.

¹³⁶ Voltaire, *Poema o zapadnięciu Lizbony*, przeł. S. Staszic, opr. J. Wójcicki, wyd. polsko-francuskie, Piła 2003, s. 109:

Nie uczy nas Leibniz, jakim dzieje się wiażdłem,
że w najlepszym z światów, w tak porządnie ułożonym,
ten nieustanny nierząd, ten nieszczęść zbieg nieustannych,
ta mieszanina z uciech czczością cierpień rzeczywistych,
ani tłumaczy, czemu cnotliwy równie jak złoczyńca
cierpień i nieszczęściu srogiej konieczności podlega.

Tutaj, nie pojmując tego, wymówić nie mogę:

„
„Wszystko dobrze” Stawam... Z mędrcom niewiadomość wyznaję.

To mógłby też powtórzyć z kolei każdy z bohaterów dramatu Słowackiego, który pisany jest nie tylko z głębi doświadczenia klęski providencjalizmu, ale i kryzysu Oświecenia.

¹³⁷ E. Kiślak, *Słowacki ulryjski*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 76.

ale niejako z przed-założonym, presuponowanym zestawem pytań (i odpowiedzi...), a także taka, która bezceremonialnie wykorzystywała potem obrazy i myśli z czytanego dzieła. Nic dziwnego, że dwa dialogi Platona zlały się tu w jeden strumień myśli – bowiem dotyczyły tegoż samego, bolesnego problemu – obsesji śmierci. Kiedy Słowacki odkryje tajemnice ewolucji Ducha, jego metoda lektury się nie zmieni¹³⁸. Poszerzy się tylko i zhierarchizuje, dostosowany do wymogów genezyjskiego obrazu bytu, zestaw pytań stawianych tekstom. Dlatego, na przykład, przeciwnie niż Mickiewicz, Słowacki zainteresuje się filozofią Hegla. Dlaczego? Bo fundamentalną rolę odgrywa w niej Duch¹³⁹. Inna rzecz, że gdyby Hegel wiedział, jakie treści wpisał, dostrzegł w jego dziele polski poeta, musiałyby z oburzeniem odrzucić tego typu nie intelektualną, lecz wyobraźniową propozycję odczytania.

Szczęśny czytuje Platona. Nie musi być to w sarmackim, staropolskim kanonie wartości występki, o ile towarzyszy tej ekstrawagancji „męska” aktywność polityczna i militarna. A tego Platon nie uczy u Słowackiego, bowiem nie *Rzeczpospolitą* (utopię Platona) zgłębia się tutaj, ale zagadnienia nieśmiertelności. Dlatego Ksiński, kreśląc wizję wielkości Szczęsnego, co będzie jak „słońce”, otoczone „chmurą przyjaciół” (302), zauważa, nie bez pewnej głębi i ... ironii:

Nie zechcesz zapewne, panie Hrabio, zasmucić ojca twego haniebną opieszalnością. Literatura dobra jest, panie Szczęśny, w spokojnych czasach – ale wtenczas, kiedy działać potrzeba, co znaczy alembikowanie druków na essencją myśli....
(302)

Alembikowanie to proces destylacji. Destylacja ksiąg, by osiągnąć esencję myśli; czytanie, ażeby poznać siebie jeszcze głębiej, ale i zwiększyć swą samotność w świecie, gdzie nikt Platona nie czyta, ba, gdzie nikt w ogóle nie czyta lub, jeśli czyta, to przekazy z zamierzchłej, heroicznej przeszłości lub z krainy absurdu – otóż tym ambiwalentnym „dobrodziejstwem” lektury przeciwstawiony zostaje „problem czynu”. Ruch bohatera Słowackiego, jego ukształtowanie jest jednak inne, niż kreślone nieco wcześniej (1834 r.) „zdrowe” i gotowe do czynu sylwetki bohaterów *Pana Tadeusza*¹⁴⁰. Tu, w *Horsztyńskim*, ukształtowanie relacji rodzinno-uczuciowych okaże się tego rodzaju, że z góry wyklucza czyn (Horsztyński, Szczęśny), skazuje go na klęskę (Hetman) bądź zezwala na ironiczny „czyn bezczynu” (Szczęśny nie ruszający na pomoc ojcu) albo, być może, na czyn niszczycielski (wysadzenie zamku).

¹³⁸ Por. W. Szturc, *Jak czytali romantycy*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1. s. 25–44.

¹³⁹ Zob. J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, wydał M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 44r: „Podług Hegla – ta sama idea czysta wszędy w swoim innobycie – jest pierwiastkiem świata. – Winien by był dodać idea czysta rozwijająca się, czyli rosnąca do finalnego celu... wtenczas natura byłaby zrozumiana –”. Por. tamże, s. 174, tzw. *Zamiar dzieła* (tu: „44. Hegla idea czysta”).

¹⁴⁰ Takim nowym bohaterem Mickiewicza jest zdolny do czynu i walki, ale nieuczony tytułowy Tadeusz. Słowackiego Szczęśny to kreacja polemiczna: erudyty, melancholika, myśliciela sparaliżowanego przez wolę i uczucia.

W tej perspektywie świat Platona pozwala Słowackiemu już w *Horsztyńskim* nieśmiało przesunąć akcent ze – spustoszonej przez wszystkie wymiary ironii – Historii na dziedzinę nieodśloniętego, ale coraz głębiej poznawanego Podmiotu, co stoi wobec wiecznych pytań: w świecie dramatu są one znakiem dekadentckiego improduktywizmu, ale na poziomie samowiedzy Słowackiego oznaczają, że kończył się czas, kiedy Kordian krzyczał „nie będę z nimi”¹⁴¹, a zaczynał okres, gdy Słowacki zastanawiał się, jak być ze światem i ludźmi, choćby było to trwanie z takim przesłaniem, którego oni pojąć *jeszcze* nie byli w stanie. Takie ujawniają się nieoczekiwane pożytki z lektur Słowackiego i jego *porte-parole*, Szczęsnego, mimo iż wszelkie akty użycia języka zostały w dramacie ironicznie rozbite, skruszone i podważone. To, co z lektury, a nawet owa lektura sama, wydostaje się w *Horsztyńskim* na zewnątrz, ku światu – to właśnie zaraz pada ofiarą ironicznego nicowania. To, co z tej lektury wsiąka, wsącza się w myśl bohatera (w wyobraźnię) i poety, to będzie jednym z fundamentów genezyjskiej epifanii, która zupełnie nie odrzuci ironii, ani podmiotowej perspektywy, ale zaprzędzie je do pracy przemiany świata, polegającej także na kruszeniu starych form słowem przemienionej „ironiji”.

F. Logoreiczne użycia języka

Jak deklarowaliśmy – schodzimy jednak ze Słowackim w te regiony demaskowania języka, gdzie ujawnia się przede wszystkim jego negatywność. Kilkakrotnie Słowacki inicjuje takie „zabawy” oraz gry językowe, które w swej intencji zironizowania mowy przechylają się w stronę bełkotu, wyzutego ze znaczenia potoku słów. Czyni to zawsze nie tyle przywołując bezpośrednio logoreiczne, nieskładne, puste dźwięki, ile zmyślnie konstruując złożone mechanizmy językowe, jak poeci XX-wieczni, trochę zaś działając tak, jak twórcy poezji dla dzieci, tworzący najbardziej nieprawdopodobne zestrojenia rymów¹⁴². Ale intencja poety jest negatywna: wydobyć tym samym obłęd świata, odbijający się w obłędzie języka.

Kiedy Hetman, zamierzający następnego dnia ruszyć do Wilna, spotyka w swym gabinecie Sforkę i Karła, wywiązuje się rozmowa, dobrze oddająca tę „negatywną inwencję” Słowackiego-ironisty:

(Wchodzi HETMAN. Karzeł i Sforca wstają nagle.)

HETMAN

¹⁴¹ Por. słowa Horsztyńskiego: „Zostawmy ludzi w pokoju... niech jęczą – śmieją się – szaleją – skaczą – niechaj szukają szczęścia w nieszczęściu drugich – ale niech nie przeklinają umarłych...” (287).

¹⁴² Por. na dalekim planie uwagi o grotesce: A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach w twórczości Jana Brzechwy*, Kraków 2003, s. 242–270. Badaczka analizuje między innymi zabawy Brzechwy fałszywymi etymologiami (s. 256) – a przecież cały koncept związany ze Sforką/Sforcją/Sforzą związany jest z podobną grą językową, poddaną ironizacji. W odniesieniu do tego wątku dramatu Słowackiego (a. IV, sc. I) prawdziwe są słowa A. Szóstak: „Słowa służą nie tylko jako narzędzie pomocnicze do nadania realnego kształtu wizji pisarza, są zjawiskiem aktywnie na ową rzeczywistość oddziałyującym i cieszącym się istnieniem samoistnym. Wyeksponowane, zwracają uwagę na siebie same, stając się odrębnym wszechświatem: nie budulcem czy elementem konstrukcji, ale samą konstrukcją – skończoną i w pełni ukształtowaną.” U Słowackiego należałoby dodać: ironiczną, groteskową czy wręcz szaloną.

Co wy tu gałgany w moim gabinecie... w czapkach?...

SFORKA

Czekaliśmy na Jaśnie Oświeconego....

HETMAN

Mogłeś zdjąć czapkę przed moim stołkiem – nawet przed.... synonimem tronu....

SFORKA

Co to znaczy synonim tronu... karle?...

KARZEŁ

Znaczy, że syn O nie ma tronu –

SFORKA

Syn Jaśnie Oświeconego Pana będzie zapewne na tronie – jeśli się nam uda....
(298)

Oczywista jest ironia dialogu: Hetman marzy o królewskim tronie, zaś stołek hetmański urasta w jego wyobraźni do rangi namiastki królewskiego krzesła, lecz aby na nim zasiąść, potrzebna okazuje się pomoc syna, ale równocześnie niepożrebne stają się... królewskie ambicje Szczęsnego, co insynuuje Sforka¹⁴³. Majstersztykiem bredni i zarazem popisem ironii rozegranej na lingwistycznym poziomie czy nawet podpoziomie dźwiękowej organizacji staje się tu owo rozbitcie niepojętego dla dworaków słowa synonim (tronu) na wewnątrzsłowne całości dźwiękowe, tworzące w istocie całe nowe zdanie:

- synonim tronu → syn → O (Oświeconego) ni(e) → m(a) → tronu.

Ta żonglerka słowem (→ destrukcja słowa o nieznanym znaczeniu i fałszywa językowo, semantycznie, ale proroczo-ironiczna rekonstrukcja jego znaczenia) jest tylko jedną z wielu podobnych gier, gdy Słowacki przez postaci z kręgu krzywego zwierciadła (Sforkę głównie) wykrzywia brzmienia słów, przypisuje im kuriozalne etymologie (właśnie zresztą najpierw dopisze ją słowu *etymologia*; znów ironia ironii):

- *polityka* → przeobraża się w: „znam się i ja cokolwiek na **polityźmie**” (276);
- *etymologia* → Sforka pyta Hetmana, czy rozumie jego nazwisko „**estymologicznie**” (276);
 - wreszcie ten ciąg kuriozów językowych wieńczy wywód o „szlachetnym” nazwisku bohatera:
 - *Sforca* → „Od Sforcy” [taki jest wywód Sforki] → „Ojciec twój czy dziad był psiarzem w domu mojego ojca czy dziada... i psy wiązał na sfory... i od tego nazwano ciebie Sforką...” [wykładnia Hetmana (277)].

¹⁴³ Por. J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej...*, dz. cyt., s. 65. Charakterystyka Hetmana w kontekście owego „stołka”, który jest „synonimem tronu”: „Wydobyty zostaje najbardziej dominujący rys w całej postaci Hetmana: jego poczucie wielkości”.

Wyobraźnia językowa Słowackiego nastawiona będzie także tu na budowanie ironiczných kaskad, nawarstwiających się i pogłębiających w swej ironiczności aktów wypowiedania. Nie to więc jest niezwykle, że Sforza to nie Sforza, ale syn poganiacza sfory psów, lecz to, że do tego efektu zbliża się Słowacki przez „ironię ironii”: fałszywe wywody etymologiczne poprzedza fałszywa, deformująca zmiana brzmienia słowa, które stanowi klucz do całej sceny: etymologia → „estymologia” (jak mówi Sforza) → „estymuję...” (od estymy, jak rozumie Hetman). W ten sposób pokazuje poeta – co za paradoks – jak właściwie znaczenie ironiczne uwalnia się w ustach głupców nawet ze słowa oznaczającego wywód o pochodzeniu i pierwotnym znaczeniu wyrazu: etymologia to przecież greckie etymon (prawda) i *logos* (słowo, mowa, myśl). Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy ta smutna zabawa w „u-bez-semantycznienie” języka ma u Słowackiego ironiczne echo również w greckim źródłosłowie etymologii. Może tak, może nie. Aktów ironii oraz otwartych pól napięcia ironicznego wypatrzymy tyle, że te intencjonalnie skomponowane i te, które rodzą się w umyśle czytelnika jako jego twory, jako metaironie naddane – mieszają się i łączą, tworząc węzeł nie do rozwikłania.

Trudno jednak nie spostrzec, iż owe paronomazje, figury pseudoetymologiczne zdają się – czy zamierzona? – parodią paranomazji Mickiewicza, stosującego je z powagą w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832), lecz także później jak najpoważniej wykorzystującego w wykładach w Collège de France, a wcześniej jeszcze w niedokończonych dziejach Polski, czyli w *Pierwszych wiekach historii polskiej* (pisane do 1838 roku). Zauważa badaczka *Ksiąg*:

Stąd szokujące dla nie dość historycznie reagującego czytelnika wywody etymologiczne w ówczesnej literaturze, nawet naukowej. W literaturze tej mógł autor *Ksiąg narodu* znaleźć wzory zarówno dla etymologii „pozytywnych” (typu Kazimir = „skaziciel, czyli zniszczyciel miru, to jest pokoju”, Périer = „zgubiciel, czyli syn zguby”), jak i dla etymologii „negatywnych” (typu: Katarzyna = „po grecku c z y s t a, a była najwyszeteczniejsza z kobiet”).¹⁴⁴

O ile wszakże Mickiewicz stosuje najczęściej proste zabiegi prowadzące do ujawnienia zakrytego związku znaczeniowego słowa, o tyle ironista bawi się pseudoetymologiami na wielu piętach i tak długo, aż doprowadzi nie tylko do kompromitacji samego aktu ujawniania symbolicznego dna słów, ale wykaże, iż na samym owym dniu leży coś zgoła przeciwnego wobec symbolicznej treści: trywialny przekaz, że *Sforza* to syn poganiacza *sfory* psów. Słowacki nie potrafi (na razie, inaczej będzie w okresie genezyjskim) zachować umiaru w nicowaniu semantycznej pustki języka. Dlatego nie tylko konstruuje *qui pro quo* (etymologia – estymologia), ale rozbija ową etymologię pojęcia synonim w słowach Karła na całe zdanie, mówiące o tym, że Hetman chce być królem.

¹⁴⁴ Z. Stefanowska, *Historia i profesja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Kraków 1998, wyd. II, s. 166. Tamże: „Zmiany, którym uległ język w toku rozwoju, zaciemniły pierwotny związek między słowami a ich znaczeniem. Rzeczą umysłu filozoficznego jest wydobyć na jaw pozostałości tego pierwotnego związku”.

Także zresztą imiona postaci mają tu walor nie tylko dyskwalifikujący: Karzeł, Sforcka, Trombonista. Słowacki wykazał się wielką intuicją językową, którą potwierdziłby badacz nazwisk, dowodząc, iż „nazwisk o prymarnym znaczeniu ‘kuglarz, błazen’ jest w polskim nazewnictwie osobowym sporo”.¹⁴⁵ Ówże badacz doda, że układają się one w cztery klasy – takie jak” I. ‘kuglarz, błazen’; II. ‘karzeł’, człowiek nienormalnie niski; III. ‘szalenciec’, a dalej jeszcze: IV. ‘muzyk’. Znakomitość konstrukcji świata tej pogardzanej służby na tym przecież polega w *Horsztyńskim*, iż nie zbywa mu na żadnym ze wskazanych elementów. Mamy więc błazna Sforkę, oczywiście Karła i muzyka Trombonistę. Ten pierwszy zostanie „waryjatem”. To im powierzył Słowacki zadanie – choćby przez stosowanie wymyślnych paronomazji (Karzeł) lub szaleńcze im zawierzenie (Sforcka) – doprowadzenia języka na sam szczyt bezsensu. Być może mamy tutaj ironiczny przytyk do Mickiewicza. Jego bohater zmieniając imię, zmieniał i pogłębiał swą duchowość. Sforcka stając się Sforcją wchodzi w sferę obłędu. I jeszcze jedno: nie sam zmienia, jak czyni się to czasem do dziś, imię o złej, obraźliwej etymologii, lecz czyni to za niego los (jak sądzi), a w istocie intrygant (Karzeł)¹⁴⁶.

Jeszcze jedno przywołanie języka godne (a raczej byłoby niegodne w „zwykłym” świecie) jest przypomnienia. Słowacki nicuje słowa, zdania i cały dramat ironią. Odkrywamy w nim jednak trochę niepozorny moment takiej ekspresji językowej, który zdradza intencję sprowadzenia języka do wuzutego z treści brzmieniowego substytutu znaczeń. Ma on nadbudowaną, jawną i prostą do odczytania intencję ironizującą, jaka ujawnia się między nazwaniem mówiącego podmiotu, którym jest Wyrwik¹⁴⁷, Demostenesem, wielkim mówcą a logoreicznym tokiem jego wypowiedzi:

MARYNA

Niech panicz mnie bronii... ci panowie śmieją się ze mnie...

WYRWIK

A któż by zaś śmiał śmiać się [i] śmiejąc się śmiał – śmiać się....

SZCZĘSNY

Czy ten jegomość piany?...

KSIAŃSKI

Biedny Wyrwik chce sobie wyłamać język, bo się jąkał... To Demostenes naszej partii teraz....

¹⁴⁵ B. Kreja, *O nazwiskach od wyrazów pospolitych oznaczających kuglarzy i karłów*, w: *Słowa jak mosty nad wiekami*, red. U. Sokółska, P. Wróblewski, Białystok 2003, s. 243. A oto niektóre inne nazwiska wyszczególnione w pracy: 1 (klasa ‘kuglarz, błazen’) Błazenek, Chwist, Chwistek, Figlarz, Gracz, Graczyk, Guzman, Guz, Krotochwila, Kuglarz, Łaszek, Łach, Mimus, Skakacz, Skoczek, Skomroch, Szaszek, Szpilman, Śmieszek, Wesolek, Wiesiołek; 2 (klasa ‘karzeł’) Bąbel, Człowieczek, Karzeł, Karzełek, Kuc, Kucyk, Łokietek, Łokieć, Malec, Mężyk, Nanus, Niziołek, Nizio, Miziołek, Paluszek, Paluch, Pęcherz, Pęcherek, Pędrak, Pieniek, Piędzimąż, Pigul, Pikuła, Pucek, Ropucha, Żaba; 3 (klasa ‘szalenciec’) Szala, SzalaWiła, Wila, Wiła [podkr. – J. Ł.]. Miał więc Słowacki, w czym wybierać, ale zdecydował się na wyrazistego znaczeniowo Karła, podobnie jak uczynił to wcześniej w *Janie Bieleckim*, gdzie nadto odrząz do dwu karłów potęguje to, iż są niemowami (patrz wersy 69–72).

¹⁴⁶ Patrz: L. Dacewicz, *Znaczenie nazw własnych w kontekście zmian nazwisk*, w: *Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość polskiej onomastyki*, red. R. Łobodzińska, Wrocław 2003, s. 123–128.

WYRWIK

Pozwól mi, zwolennico wdzięków – całopalenie całusem shołdować...

SKOWICZ

Stój! czy nie widzisz, że pan Hrabia krzywo patrzy na ciebie?...

WYRWIK

Krzywda krzywopatrzeniem nie konstytuuje obrazy... (293)

Jest tu wszystko, co może nie uwzniościć, lecz zabsurdalizować język: ironicznie nazwani rozmówcy („jąkała” Wyrwik – wyłamać język, Skowicz – skowyt); metafora pijanego języka (a nie tylko mówcy); parodia jakiejś uczoności, stylu wysokiego („konstytuuje”); neologiczna inwencja wykorzystana w celu zaciemnienia znaczenia („krzywopatrzenie”); kakofoniczne zestawienia głosek (powtórzenie „ś”, owa „zwoleńnica wdzięków”); wykorzystanie homonimiczności (śmiem – śmieję się); wreszcie jakiś paraliż logiczno-składniowej struktury zdań Wyrwika, spowodowany wymienionymi zabiegami¹⁴⁸. Jąkała, który stał się partyjnym Demostenesem, „wyłamuje język” jednak nie tyle sobie, co nam wszystkim. Dotyka tu Słowacki poziomu „bełkotu” i ten bełkot, tę rozstrojoną, choć tak pełną pomysłów na... rozpad znaczeń mowę, uważać można za najgłębsze jednak dotknięcie ironicznego dna.

Furia aktów sponiewierania języka może być jednakowoż odbierana jako „projekt negatywnej” realizacji toposu poszukiwania prawdziwego słowa. To znak wyczerpywania się „starego” języka, jakim do tej pory mówił Słowacki, to kres stawiania przeklętych pytań w ironicznej i hiperironicznej tonacji, który to proces można uznać za prekursorski wobec lingwistycznych poszukiwań literatury późniejszej¹⁴⁹, ale też za taki, który zapowiada już mowę symbolu, krążącego wokół Tajemnicy¹⁵⁰, a nie mowę, co krąży i nawraca wokół siebie samej, wchodzi, wgłębia się sama w siebie, doznając w końcu semantycznego paraliżu w słowach Wyrwika i w – posiadającej fundamentalne znaczenie dla rozumienia *Horsztyńskiego* – I scenie IV aktu, gdy Trombonista oraz Sforcka „czytają” i szukają odpowiedzi na „waryjackie” pytania. Jest to scena istotna właśnie przez swą negatywność: pokazująca najdalsze

¹⁴⁷ Jest to kolejne imię znaczące u Słowackiego, które w zależności od kontekstu zyskuje nowe znaczenia:

Wyrwik – od wyrwać (język);

Wyrwik – w kontekście Skowicza → wskazuje na „wycie”;

Wyrwik – bohater jest przedstawiony jako jąkający się, a więc wymówienie tego imienia może mieć specjalny charakter;

Wyrwik – imię wskazujące na szekspirowską genealogię: Szekspir urodził się w hrabstwie Warwickshire. W dramacie *Ryszard III* występuje postać Warwicka.

¹⁴⁸ Jest to także parodia języka dwornego, uniżonego, eleganckiego. Ma to szczególną wymowę, gdy pomyśleć, iż adresatem tego słowotoku Wyrwika jest biedna Maryna.

¹⁴⁹ Zob. prace zebrane w zbiorze: *Twórczości Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

¹⁵⁰ Myślę w tym momencie o pracy: K. Mech, *Między religijnym doświadczeniem a jego wystawieniem, w: Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*, red. E. Przybył, Kraków 2001, s. 13–30.

konsekwencje konstrukcji systemu języka zironizowanego, mającego oddać tragedię, ale i głębię wyalienowanego, samotnego, „niemożliwie” urodzonego i źle zakochanego podmiotu. Będzie to także pożegnanie z językiem i sarmackim, i hamletycznym, i z tym językiem, który w ironiczności wzniósł się tak wysoko w *Kordianie*¹⁵¹, choć tam Słowacki panował nad wszystkimi elementami ironii, narzucił dziełu zarazem otwartą (I część trylogii), jak też zwartą konstrukcję, na którą nałożył pieczęć struktur tekstu ujawniających jego podmiotowo-kreatorsko-ironiczną władzę: motta, *Przygotowania* i *Prologu*. Tego, w oczywisty sposób, nie ma i ... chyba nie mogło być w *Horsztyńskim*.

G. Mowa przemocy

Zróznicowanie językowe, indywidualizacja wypowiedzi postaci najsilniej objawiają się także na tym poziomie, gdzie język staje się dominium mocy, władzy, posługuje się komendą, nie znającym sprzeciwu rozkazem, presją autorytetu, za którym stoi moc, wynikająca z hierarchicznej struktury społecznej. Postacią w oczywisty sposób stanowiącą dramatyczną emanację tak ukształtowanej struktury jest Hetman Kossakowski, pomyślany już od samego początku jako kontynuacja pewnego typu przedstawieniowego polskiego pana, magnata, którego realizację znajdziemy w *Marii* Malczewskiego, w *Czatach* Mickiewicza, w *Janie Bieleckim* oraz *Mazepie* tegoż Słowackiego i wreszcie w *Konfederatach barskich* Mickiewicza. Władczy, groźny, okrutny, ale też nieprzewidywalny, dumny jest ówczesny magnat polski. Ów Sarmata staje się wcieleniem i wyobrażeniem potęgi dawnej Polski, a także przedstawieniem tych cech, które ją zgubią. Nadto, jak zauważa znawcy ni tematu: „Tych demonicznych magnatów (i w *Konfederatach barskich* i zwłaszcza w *Mazepie*) gubi gadulstwo. W przeciwieństwie do nich Wojewoda z *Marii* nie odzywa się nawet jednym słowem”¹⁵².

Hetman z dramatu Słowackiego mówi niemało (w sensie długości kwestii, jakie mu poeta powierza), lecz z pewnego punktu widzenia nie mówi też nic. Jak to rozumieć? Zwróćmy najpierw uwagę na sposoby funkcjonowania języka Wojewody w tekście. W XX wieku pewnie – za badaczami nowomowy – nazwalibyśmy ją mową totalitarną¹⁵³. Pojawia się on na arenie dopiero w III scenie I aktu i ma to jeden niebagatelny znaczeniowo kontekst: w I i II scenie czytelnik lub widz spektaklu identyfikuje wszystkie inne typy językowej ekspresji: ironiczną mowę „echa” Szczęsnego, dziecięco-ironiczny język Michasia, służalczy język Ksińskiego, przeniknięty melanco-

¹⁵¹ Por. Jarosław Maciejewski, *Kompozycja tragedii o Szczęsnym Juliusza Słowackiego*, w: *Prace o literaturze i teatrze...*, dz. cyt., s. 428: „Panuje w nim mianowicie technika paralelnie ustawianych motywów i wątków, z tym że zawsze jeden komponent paraleli stanowi albo miniaturę drugiego komponentu, albo jakąś swoistą karykaturę czy ironiczne wykrzywienie” [podkr. – J. Ł.].

¹⁵² Z. Stefanowska, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii” Malczewskiego*, w: *W 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 251.

¹⁵³ W takim sensie, jaki językowi temu nadaje M. Głowiński (tegoż: *Rytuał i narracja. Trzydzieśc szkieł o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992). O ile wiem, przemoc językowa w odniesieniu do literatury XVIII wieku nie była opisywana poza doświadczeniem „przemocy symbolicznej” w okresie rewolucji francuskiej. Zob. J. Baszkiewicz, *Francuzi 1789–1794. Studium świadomości rewolucyjnej*, Warszawa 1989.

lią i czułościowością język kobiet, żyjący mitem przeszłości język Horsztyńskiego i wreszcie błazeńską mowę karłów. Tak jak wszystkie języki i motywy znajdują deformujące odbicie w scenach kreujących ironię strukturalno-dramatyczną, w dialogach Sforki, Karła i Trombonisty, tak wszystkim tym językom przeciwstawia się autorytarna dykcja Hetmana. Kiedy zinternalizujemy już w inicjalnych partiach tekstu wymowę egzystencjalnej powagi lub błazeńskiej ironii, na scenę wkrocza Hetman z mową będącą narzędziem posłuchu, który, jak mu się zdaje, budzi on u wszystkich:

*Sala w pałacu Hetmana...
Wchodzi HETMAN, KSIŃSKI.*

HETMAN

Więc to pewnym jest, co mi Acan powiadasz o moim synu?

KSIŃSKI

Niestety...

HETMAN

Czy przypadkiem Waszmość nie jesteś żonaty?...

KSIŃSKI

Nie, Jaśnie Wielmożny Panie...

HETMAN

Ha... bo widzi mi się, że bardzo ubolewasz nad losem małżonka. – Nie zapomnę o tobie, Mości Ksiński.... Zawołaj mi mego karła... albo Sforkę. Muszę niektóre z niemi załatwić interesa....

KSIŃSKI

Nie mogęż ja usłużyć Hrabiemu?

HETMAN

A to właśnie każę Acanu zawołać moich ludzi....

[KSIŃSKI wychodzi.]

Ha, panie Horsztyński... jeszcze jedna broń przeciwko tobie.... Gdzie twoje stare serce, panie Horsztyński – nauczę ciebie cierpieć. – Pójdź tu,

(Wchodzi SFORKA.)

Sforka.... posłałeś ludzi do miasta?...

SFORKA

Szpiegują, Jaśnie Wielmożny Panie.

(274)

Trudno o wymowniejszą, a przecież nie odwołującą się natychmiast do jakichś skrajności, charakterystykę postaci:

■ Autorytet Hetmana ma najpierw naturę wynikającą ze struktury stanowej: oddaje to zespół zwrotów, jakimi posługują się postaci; międzypersonalny dystans – i tak dzieje się już w całym dramacie – nie będzie w ten sposób nie tylko przeła-

mywany, lecz stale zwiększany i podkreślany. Hetman to Jaśnie Wielmożny i Jaśnie Oświecony (to brzmi ironicznie) Pan, gdy inni to Waszmościowie, Acany etc.

■ Mowa Hetmana odsłania swój charakter manipulatorski i instrumentalny: w rzeczy samej pytania, które kieruje do Ksińskiego, gdy pojawia się w dramacie, nie służą nawiązaniu rozmowy, lecz otrzymaniu potwierdzenia. Po spełnieniu swej misji Ksiński zostaje brutalnie odrzucony i zastąpiony przez Sforkę.

■ Niedialogiczność tego języka jest stale podkreślana: Hetman nie słucha niczego, czego sam nie chciałby wiedzieć. Jego rozmowy ze Sforką czy Karłem, stojącymi najniżej w hierarchii, przypominają przesłuchania, język wojskowych komend. Po pytaniu o szpiegów pada ciąg krótkich pytań mających charakter informacyjny (typu: „Kto musztruje moją legiją?...”; 275). Jednokierunkowość tego języka wynika z jego zmilitaryzowania. Hetman nie tylko własnym wojskiem i służbą komenderuje tak, jakby dowodził armią¹⁵⁴. W oczywisty sposób ta ekspresja poleceń i rozkazów znajduje oddźwięk w gronie służalców, ale boleśnie sprzeciwia się zamkniętej, ironicznej, melancholicznej oraz hiatycznej strukturze zranionego języka Szczęsnego i Amelii. Dlatego też Słowacki osiąga świetny efekt dramaturgiczny nie tylko wtedy, gdy konfrontuje „bezmownego” Szczęsnego ze ślepym Horsztyńskim, lecz również, gdy z impetem zderza dwa języki ukształtowane przez ethos wojskowy, władzy i rozkazu: Hetmana i Horsztyńskiego (akt II, sc. I).

■ Przekładając się na język Hetmana moc stanowego autorytetu, stojącego tu na szczycie drabiny społecznej, ale mającego nad sobą jeszcze tylko moc imperatorowej Katarzyny (bo władzę królewską chciałby Hetman sam posiadać), przekłada się w świecie dramatu na coś, co można by nazwać **językiem emanacji mocy**, rozkazu. Władza Hetmana udziela się dworakom, dworacy udzielają tej podarowanej im mocy rozkazu innym i tak coraz niżej schodzi ten łańcuch zależności. Sforka posyła szpiegów, Ksiński wiąże całą intrygę wokół Szczęsnego i tak dalej...¹⁵⁵

■ Język Hetmana, prócz istotnej roli czynnika stanowego, ugruntowany zostaje w jeszcze jednym elemencie władzy: w pieniądzu, stanowiącym istny trąd, gdy służy jurgieltnictwu, przekupstwu, gdy jest gangreną XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej. Pierwsze słowa Hetmana skierowane do Ksińskiego mówią o tym, że pan „nie zapomni” o dworaku. Udzielając mu części władzy, ale i obficie pieniędzy. W tym znaczeniu otwiera się przed czytelnikiem niezwykle obiecująca ścieżka interpretacji *Horsztyńskiego* jako dramatu ról społecznych (pan – słudzy, król – panowie), ról

¹⁵⁴ Jego językowi brak jednak mocy symbolu i mitu, brak finezji manipulatorskiej. Język ten niczego nie oferuje, a żąda wszystkiego. Jak na mowę momentu przełomowego w dziejach kraju jest wyjątkowo wyjąłowany. Por. M. Głowiński, *Literatura wobec symboliki*, w: *Kultura, literatura, folklor. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi*, red. M. Graszewicz, J. Kolbuszewski, Warszawa 1988, s. 489: „Krystalizuje się wówczas [w okresie konfliktów – J. Ł.] swoisty ruch symboli, przejawiający się zarówno w odrzuceniu symboli zastanych, tych które stają się jakby ucieleśnieniem zakwestionowanego porządku, jak też w przekształcaniu ich sensów, modelowaniu, przewartościowywaniu. Przede wszystkim jednak wyraża się on w tworzeniu symboli nowych, często tworzeniu spontanicznym, nie podlegającym wyraźnym regułom”.

¹⁵⁵ Zob. rozważania o Demoniczności jako publicznej masce i zwodzeniu, w: Z. Kaźmierczak, *Nietzsche i Przybyszewski. Formy demoniczności sfery publicznej*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt., t. II, Białystok 2001, s. 114–120.

rodziny (ojciec – syn, mąż – żona), podlegających nie tyle destrukcji przez zewnętrzny mechanizm Historii, ile wewnętrznej korupcji. W *Horsztyńskim* od początku ów świat został tak obdzielony czy też podzielony rolami, iż nie może się dobrze skończyć: stary małżonek – młoda żona (Horsztyński – Salomea); ambitny ojciec – syn myśliciel (Hetman i Szczęśny); relacje ojciec – córka, brat – siostra (nie do końca wiemy, kto kogo kocha i kto jest czyim dzieckiem)¹⁵⁶. Ta korupcja i atrofia ról społecznych, wewnętrzne gnienie zostają zaznaczone przez Szczęśnego, z którym Hetman „rozmawia” językiem nagrody i kary – czyli pieniądza: „[...] – raz pochwaliłem ojca przy ludziach – to mi zaraz zapłacił... tureckim koniem...” (258). Dramat raz po raz ukazuje zdegenerowany autorytet stanowy, wsparty pseudomocą pieniądza: odsłania, jak w obliczu siły Hetmana karleją ludzie i jak karty, te „spodlone twory”, znienawidzone przez wyobraźnię Słowackiego już w *Janie Bieleckim*¹⁵⁷ wyrastają na potężne figury służalczych namiestników, którym udziela się moc Hetmana (porównaj słynną mowę Karła o wielkości: akt II, sc. III¹⁵⁸).

Językowe szarże Hetmana oraz jego władcza poza podcinają także siłę tego autorytetu, jaki mógłby on wynieść z pozycji ojca, patriarchalnego zwierzchnika. Hetman ukazany zostaje jako ten, który nie potrafi „grać” roli ojcowskiej, bowiem tylko gra jest możliwa w świecie, w którym, jak się wydaje, każde z dzieci ma jednego z rodziców po prostu innego: Amelia – jest córką Horsztyńskiego, Szczęśny zaś synem Hetmana, a jeszcze Michaś może być dzieckiem jakiejś kolejnej żony Hetmana¹⁵⁹. Znamienna jest pod tym względem postawa Hetmana w rozmowie z Amelią, która śmiało odprawia przy nim Ksińskiego, ażeby opowiedzieć ojcowi o strasznym śnie (akt III, sc. II):

¹⁵⁶Por. opinię J. Trznadla (dz. cyt., s. 56) o komplikacjach uczuciowych w dramacie: „Hetman jest więc na pewno ojcem tylko Szczęśnego, nie wiadomo jednak, czy Szczęśny – zapewne starszy brat Amelii – nie jest synem pierwszej żony Hetmana (Amelia – zaś drugiej). Nie jest nawet pewne, czy mały Michaś nie pochodzi od trzeciej żony Hetmana, o czym świadczy modlitwa Amelii w akcie V, gdzie podawana małemu modlitwa odróżnia «mamę moją» (to jest Michasia) od «mamy Amelki». Również w scenie IV aktu II Szczęśny i Amelia używają jakby osobno zaimka «mój ojciec», nie mówiąc nigdy «nasz ojciec» – czyżby już coś przeczuwali?”

¹⁵⁷Por. J. Słowacki, *Jan Bielecki*, dz. cyt., s. 83–84. Wizja karłów „Pana Brzezan” tchnie odrazą dla ich bezmownej służalczości:

Dwóch karłów wiernie na skinienie służy,
W oczy się patrzy i chęci odgada,
Ani się kiedy śmie odezwać słowy,
Spodlonym tworom Bóg odmówił mowy. (w. 69–72).

¹⁵⁸Karzeł mówi o ludziach, którzy przed obliczem Hetmana karleją, komentując to tak: „Od tego czasu zacząłem być filozofem – i śmiać się z karłów...” (295). W pewnym sensie Hetman i Karzeł to konstrukcja sobowótowa. W Hetmanie tkwi Karzeł, w Karle tkwi marzenie o hetmańskiej wielkości i magnacka pogarda dla ludzi-karłów.

¹⁵⁹Badacze zdają się w ogóle podzieleni co do tego, czy na dramat Słowackiego miał wpływ *René* Chateaubrianda i czy w związku z tym pojawia się w nim motyw miłości siostry i brata. J. Trznadel (dz. cyt., s. 57) „odkłada więc raczej między mity zasadniczy wpływ *Renégo*”, uznając, iż „zasadniczym problemem, wobec którego zostaje w Horsztyńskim postawiony Szczęśny, jest z d r a d a” (tamże). Z kolei J. Maciejewski (dz. cyt., s. 424) dowodzi, iż „zamiarem autora było zbudowanie nad tym wątkiem owej niebezpiecznej tendencji w kierunku tak zwanej «miłości grzesznej»”. Całkowicie podzielam ten drugi pogląd, co nie znaczy, iż nie ma w tekście problemu zdrady. Jest, ale także w kontekście problemu „złej miłości”.

AMELIA

Ojcze... chciej mnie posłuchać...

HETMAN

Jutro... jutro....

AMELIA

Dziś, ojcze.... Panie Ksiński, oddal się pan....

[KSTŃSKI wychodzi.]

HETMAN

Co to znaczy.... Ufasz zanadto w moją... łaskawość.... (318 – 319)

Otóż znakomicie w tym błahym pozornie momencie Słowacki odwraca role: Amelia podlegająca władzy nie tyle ojca, co surowego zwierzchnika familii, wprowadza popłoch w świat językowo-hierarchicznych nawyków Hetmana, który zwykł rozporządzać życiem innych, ale nie zwykł innych słuchać, tym bardziej ulegać ich postawie zdecydowania. Autorytaryzm, manipulatorstwo i instrumentalizm, niedialogiczność, aksjologiczny nihilizm, wprost korupcja języka Hetmana mają jednak wydzwięk tylko na tle słabych, pozbawionych woli, niezdecydowanych i zagłębiających się w siebie postaci takich jak Szczęsny. Gorzka prawda dramatu, oczywiście ironiczna, polega i na tym, że zdradziecki Hetman oraz język władzy, który go określa, nie znajdują przeciwwagi w mającym wielkościowe ambicje, lecz sparaliżowanym wolicjonalnie Szczęsnym. Ta „wsobna”, ku-podmiotowa dykcja, a bu l i a syna nie stanowi przeciwstawienia dla ekstrawertyczno-władczych pokus Hetmana. Niemniej – tak to pomyślał Słowacki, by ci, którzy wybierają życie wewnętrzne lub wprost samobójczą śmierć, jak Horsztyński, swym ustępliwym milczeniem – mającym pozory zgody na podłość świata, by nie niszczyć tego, co szacują wysoko (Szczęsny – więź ojcowską, Horsztyński – życie Salomei) – stali się ostatecznie przyczyną zguby Hetmana. Ironiczny los przemówi tu do Hetmana zgłoskami bezczynności syna. Należy „nie robić nic”, ażeby z zamiaru Hetmanazdrajcy zostało właśnie ironiczne „nic”.

Przecież jednak haniebne upodlenie, jakiego zaznaje powieszony okrutnik, nie może być – z punktu widzenia Szczęsnego – tryumfem; przeciwnie: oznacza tragedię syna. Dlaczego? Znakomitość sztuki Słowackiego polega również na tym, że poeta Hetmanowi dał znamiona człowieczeństwa, ukazał go jako chorego z ambicji, ale i człowieka zranionego przez zdradę matki Amelii. Jest potworem: zabił przecież przez pomyłkę „nieboszczyka kuchtę”, co w „kociej chodził czapce” (275) i wzięty za kota padł od kuli pana. Lecz potrafi też Hetman porozmawiać ze służalcem, a jego obłędne ambicje mają przecież na względzie także „dobro” syna. Hetman znika ze sceny w II scenie III aktu; jego losy poznamy już tylko z relacji Nieznajomego.

Powróćmy do zasugerowanej na początku kwestii „milczenia” Hetmana. Wbrew bowiem tradycji zbyt dużo mówiących (po zupełnie „niemym” Wojewodzie z *Marii*) magnatów – wyjątkowo oszczędnie przedstawia się kwestia motywacji Hetmana,

który rusza do Wilna, a także próbuje wprząc w intrygę syna. Wszystko, co mówi i czyni, motywowane jest ambicją lub zemstą, jak również obawą przed zdemaskowaniem. Władza, jaką zdobyłby, zapewne stałaby się swego rodzaju zabezpieczeniem przed prawdą o zdradzie. W rozmowie z Horsztyńskim Hetman rzuca wprost jakiś projekt indywidualistycznego immoralizmu czy też hipermoralności dla wielkich¹⁶⁰:

Tak myślisz [że syn będzie błagał o oddanie dowodu zdrady – J. Ł.]?... Są wysokie góry, na które człowiek może wejść i być nie osiągniętym przez pociski ludzkie... (284).

Jak wiadomo, podobne eksklamacje są zazwyczaj dowodem słabości¹⁶¹. Wiemy jeszcze, że Hetman to postać mająca to straszne, ale żywe, okrutne, choć nie pozbawione uczuć życie wewnętrzne: „[...] w Warszawie – woła – spokojniej niż w moim łbie siwym.....” (317). Czego więc brak w tej postaci obdarzonej żądzą władzy? Wydaje się, że właśnie: **mitu**.

Język postaci Horsztyńskiego zbudowany został między innymi z ironicznie nicowanych elementów mitu bohatersko-sarmackiego, ma ugruntowanie mityczne w stale przypominanych wyczynach wojennych starca. Ta aksjologia języka barszczanina opiera się na prostej dualizacji świata w kategoriach swój – wróg, bohater – nikczemnik, wierność – zdrada¹⁶². Znajduje ona jednak ironiczne pokwitowanie w rzeczywistości teraźniejszej, gdzie ślepotą, wynik narodowej martyrologii, uniemożliwia rozeznanie istoty relacji własnej żony i zaprzyjaźnionego syna zdrajcy, a w końcu uruchamia w monologach Horsztyńskiego mowę rozpacz, język desperacji, popychającej go do czynu, który całkowicie podcina aksjologiczne fundamenty wyrosłego z chrystianizmu, ze staropolskiego świata starca. Poniekąd w *Horsztyńskim* samobójstwo popełnia cały ten świat: Sarmacji, świat mitu *antemurale christianitatis*, polskiego providencjalizmu, domowej, ufnej i prostej wiary. Świat bożonarodzeniowego optymizmu (starzec je zatruty opłatek) przeobraża się w jakąś potworną, samobójczą antypasję.

Tymczasem analiza językowej ekspresji Hetmana ujawnia wszędzie „nadproduktywność” aktów potwierdzenia władzy, mocy¹⁶³, zarazem nie ma on nic do

¹⁶⁰ Por. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 136–137. Opinia badaczki o myśleniu Nicolo Machiavellego dobrze pasuje do stylu uprawiania polityki przez Hetmana: „W ten sposób Machiavelli a i c y z o w a ł problematykę polityczną w nauce historii. Dechrystianizacji polityki towarzyszył tryumf ideologii nad moralnością. Bóg musiał opuścić politykę, a więc i historię”.

¹⁶¹ Tamże, s. 138: „[G. Mounin, *Machiavel*, Paris 1966] dochodzi do zaskakującego wniosku, że prawdziwy makiawelizm to teoria polityczna słabych” [podkr. – Autorki].

¹⁶² Por. *Przemiany tradycji barskiej. Studia. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez IBL PAN w dniach 18–19 marca 1970 roku w Warszawie*, red. Z. Stefanowska, Kraków 1972.

¹⁶³ Z. Kaźmierczak, dz. cyt., s. 116: „Akcentując w życiu ludzkim to, co jest właściwe dla wszystkich wartości publicznych – moc (siłę, powódzenie, zdrowie, młodość, skuteczność, organizację), sfera publiczna ma istotne trudności z przyjęciem do wiadomości czasu i przemijania; w przeciwieństwie do tego, osobiste zawiera – jak wszystkim wiadomo – również aspekt traumatyczny (niepowodzenie, słabość, chorobę, starzenie się, chaos)”. [podkr. – Autora]. Słowacki wydobywa w dramacie wszystkie aspekty tej mocy Hetmana w sferze publicznej, choć dyskretnie w słowach Karła (295) – odślania też, iż jest to sztafaż, maska, przesłaniająca chore ciało! Lecz finałowa egzekucja to odarcie ze złudzeń: publicznych i osobistych.

zaoferowania otoczeniu, synowi, ludziom, którymi chciałby władać. Jego język okazuje się skrajnie zdesymbolizowany, zdemitologizowany, nie wspiera się na niczym poza pragnieniem rządzenia i skrycia zdrady¹⁶⁴ – na żadnym systemie wartości, który można by zidentyfikować jako symboliczne czy mityczne uniwersum. Niezwykłość – rzadko dostrzegana – tego języka polega także na tym, iż nawet nie usiłuje on grać, udawać symboliczno-mitycznej wizji:

W kontaktach z szerszą publicznością symboliczny sens jest ważniejszy niż dyskursywne wywody. Sztuka politycznej perswazji – tam gdzie w grę wchodzi masowy odbiorca – nie polega przecież na żmudnym wyjaśnianiu spraw trudnych i powikłanych. Obywa się bez intelektualnego wyrafinowania. Polityk nie musi troszczyć się o dogłębnosc, lecz o to, by zyskać poparcie. Musi więc odprawić czary, musi przełamać bariery nieufności, być wymownym i porywającym. Symbole umożliwiają stworzenie języka, którego zaletą jest skrótowość idąca w parze z obrazowością. Trafnie dobrane symbole zastępują trafnie dobrane argumenty. W polityce nie ma miejsca na teorie, które nie miałyby uzupełnienia w formie odpowiadającego im kodu symbolicznego¹⁶⁵.

Gdyby z tej perspektywy przejrzeć *logos* władzy, językowe emanacje mocy Hetmana, okazałyby się, że reprezentują one symboliczną pustkę; świat Horsztyńskiego też wprawdzie podlega erozji, niemniej jest to wciąż użyteczna dlań rekwizytoria sarmackich symboli i wartości. Hetman – lecz czy na pewno? – upodobniłby się do galerii staropolskich warchołów i pieniaczy, ufnych w swą siłę, ale bezmyślnych¹⁶⁶. Jednakże sprawa staje się bardziej złożona: Hetman nie pozostaje tylko papierowym szalawilą, choć jego językowi brak subtelności. Nawet ironiczność jego mowy realizuje się nie poprzez złożone gry językowe, lecz przez całkowitą odwrotność zamiaru, mowy intencjonalnie nastawionej na pomnożenie władzy i ironicznego efektu szubienicy. Co więc sprawia, że ma siłę? Odwołajmy się do jednej z nielicznych jego wypowiedzi „programowych”:

[KSIŃSKI odchodzi.]

Rwie się... rwie się skała... ale ja zatrzymam ją... Szewcy się burzą....
Gdybym chciał, mógłbym się przyczaić w moim zamku i siedzieć jak mysz.... ale
te papiery... Ha! panie Horsztyński, papiery twoje zgubią Polskę....
Pozajutro Moskale nadciągną... (317)

Lapidarnie, ale esencjonalnie poeta odsłania ten niezwykły splot ciężaru zdrady Hetmana, losu zdradzonej Polski i fałszywej projekcji winy, którą przerzuca on na konfederata. Metaforyczny czy alegoryczny obraz obrywającej się skały, toczącej się z urwiska i miażdżącej ojczyznę służy – ironicznemu z punktu widzenia autora.

¹⁶⁴ W bardziej deziluzyjnych koncepcjach ideologii czy utopii wskazuje się, iż zawsze stanowią one w istocie manipulatorski sztafaż: zob. E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, rozdział: *Mechanizm utopii, Złoty wiek*.

¹⁶⁵ S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 177, z rozdziału: *Język, symbol, rytuał*.

¹⁶⁶ Zob. A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm*, Kraków 1995, rozdział: *Szaraczek i karmazyn*, s. 151–158.

– ukazaniu figury zbawcy, salwatora ojczyzny. Hetman żyje bowiem – i to nadaje ciężar gatunkowy tej postaci, i to sprawia, że nie jest to pusta podmiotowość – ciężarem oraz piekłem winy, nie próbując wszakże jej zmazania; przeciwnie, usiłując wyciągnąć z niej wszystkie konsekwencje, czyli ostatecznie zdobyć władzę. Kieruje nim, jak napisano w wyroku rzeczywistego sądu, „dumna wyniosłość swoja”¹⁶⁷. To, co czyni Szczęsnego bezsilnym, co zabija Horsztyńskiego, to nadaje Kossakowskiemu jakiś wprost demoniczny wymiar aktywizmu. Co odbija się w strukturze zdań: silnych, mocnych, krótkich, oznajmujących i wykrzyknikowych, choć też łamanymi wciąż przez te same pauzy, przez szczeliny milczenia, zamilknięcia, oznaczona trzykropkiem, wielokropkiem. Zwróćmy uwagę na autotematyczny sens słów Hetmana: „Rwie się”¹⁶⁸. Otóż jego autorytarny język rwie się tak samo jak język wszystkich innych postaci, z tym, że to, co te szczeliny ciszy odkrywają, jest nie głębią samowiedzy, tajemnicy, lecz inferno winy, szaleńczej ambicji i... niepewności, czy uda się wykorzystać syna: [do Ksińskiego]: „Ale wiesz ty, że mój syn... choć to niepodobna – może nie zechce stanąć....” (317). Syn zostawi ojca.

Ironiczne – wobec planów Hetmana, i tragiczne – wobec synowskiej świadomości Szczęsnego okazują się słowa relacji Nieznajomego o egzekucji Hetmana. Poprzedza ją makabryczne zabójstwo Karła przez tłum-hienę (s. 356 – 357). Owa hiena może tu być uznana za uniwersalny znak tego wszystkiego, co odrażające, już bowiem według bestiariów „hiena często zamieszkuje groby i żywi się zwłokami zmarłych”¹⁶⁹. Słowacki w tym momencie gwałtownie zmienia perspektywę: Hetman ukazany zostaje wprawdzie jako zdemaskowany zdrajca, ale też przede wszystkim jako ojciec, figura, archetyp ojca, którego zdradza syn. Wykonuje więc – jak Balladyna przed śmiercią od pioruna – gest nawiązujący blasfemicznie do pasji Chrystusa: prosi o „Szkłankę wody...” (357), ścisną tabakierkę z wize-

¹⁶⁷ Fragment wyroku z 25 IV 1794 roku: „Sąd kryminalny nie znajdując dotąd w historii polskiej podobnego przykładu tak szkaradnej zbrodni, jaką popełnił Szymon Korwin Kossakowski, wykraczając przeciw Ojczyźnie swojej, gdy w roku 1792 naszedł na kraje Rzeczypospolitej z wojskiem rosyjskim jako generał, częścią tegoż wojska komenderując, w duchu spisku targowickiego asystując zagranicznego dworu intrygom i przemocy dla zrzucenia Konstytucji narodowej, użył tegoż gwałtu z pogardą wszystkich praw polskich na dogodzenie dumnej wyniosłości swojej, a wsparty siłą oręża nieprzyjacielskiego, w mieście Wilnie tytuł hetmana polnego litewskiego, naówczas przez Konstytucją zniesiony, jakoby z woli Narodu sobie oddany, bezczelnie przywłaszczył i w tym połączeniu buławy polnej z generalstwem wojsk rosyjskich, pustosząc prowincją litewską, a prześladując niewinnych, tylko od niego nienawidzonych obywateli, prywatnymi rozkazami swoimi więzić, innych zaś gwałtem do przysięgi na tenże spisek targowicki przymusić poważył się i potem zagarnąwszy władzę nad wojskiem litewskim, pieniądze ze skarbu publicznego za sancyami spisku targowickiego, a z kas wojskowych za ordynansami własnymi do swojego zbierał użytku.” Cyt. za: Z. M. Zachmacz, *Jakub Jasiński. Generał i poeta. Nad biografiją i tekstami*, Warszawa 1995, s. 39.

¹⁶⁸ Rwie się, rozrywane jest też ciało Rzeczypospolitej. Ten obraz utrwalił potem Henryk Sienkiewicz: por. J. Sztachelska, *Szekspijadi Sienkiewicza*, w: *tejże, Czar i zakłęcie Sienkiewicza*, Białystok 2003, s. 138–167, tu: podrzodził *Błazny, szaleńcy i... hamleci*.

¹⁶⁹ S. Kobieliński, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 115. Zwraca uwagę w *Horsztyńskim* mnogość zoomorficznej symboliki. Czegóż tu nie ma: zebra, pies, koń, „krówka”, wąż i ptak, sielawa, psy i zamkowy niedźwiedź. Ta tematyka służy jednak celom ironizacyjnym głównie, a czasem groteskowym metamorfozom świata.

runkiem Szczęsnego, ukradkiem zerka wokół w czasie spowiedzi, jeszcze licząc na syna. Reakcja Szczęsnego wyjątkowo podkreśla tragiczną świadomość winy syna, który na przemian:

- (*Szczęśny chwije się cały... i daje znak ręką.*);
- (*Szczęśny trzęsie się.*);
- (*Szczęśny ściska za rękę.*);
- (*Szczęśny wyciąga rękę... ale nagle ją odsuwa machinalnie.*);
- (*Szczęśny dobywa zegarka i patrzy [ile trwało konanie ojca].*);
- (*Chce iść.*);
- (*Zakrywa oczy i słycać łkanie.*).

Słowacki dość wiernie zrekonstruował okoliczności powieszenia Szymona Kossakowskiego¹⁷⁰, choć wydobył z nich to, czego byśmy się nie spodziewali: tragizm synowsko-ojcowskiej relacji. Jeśli w świecie słowa politycznego brak symbolu i mitu, to z nawiązką irracjonalny związek uczuciowy ojca i syna symbolicznie uprawdopodobnia mitologia dzieciństwa Szczęsnego, a także symboliczny rekwiwit (tabakierka). Komunikację, jaka była niemożliwa w relacji Szczęśny – Hetman, czyli rozmowę, dialog, językowe porozumienie, zastępuje symboliczna, archytypiczna identyfikacja syna z ojcem. Najgłośniej mówiący w dramacie, milknie w jego finale, zduszony przez okoliczności: zdrada Hetmana się wydaje, a syn nie przybywa z odsieczą. Język władzy zostaje w równym stopniu zanegowany przez jeszcze większą moc tłumu (wcale nie ukazanego pozytywnie), jak i przez sparaliżowanego komunikacyjnie i wolicjonalnie syna. Ironiczno-tragiczną konsekwencją każdej mocy w dramacie Słowackiego powinno być bowiem to, że na prawach niepojętego determinizmu czy fatalizmu zawsze obraca się ona przeciw sobie. Siła i wielkość Hetmana wiedzą go na miejsce kaźni, gdzie staje się fetyszem zemsty upodobnionego do „hyjny” tłumu, okazuje się wcieleniem bezradnej władzy i oniemiałej bezsilności. Taka konstrukcja świata, a także jego językowa organizacja ma również związek z niezwykle świadomie skonstruowanymi, rozdzielonymi (!) – na poziomie relacji i sposobu ekspresji – światami mężczyzn i kobiet.

¹⁷⁰ Z. M. Zachmacz, *Jakub Jasiński...*, dz. cyt., s. 40. Opis egzekucji Kossakowskiego: „Z arsenału wileńskiego, gdzie go przetrzymywano, w niebieskiej karecie konwojowanej przez oddział 7 regimentu litewskiego oraz szwadron brygady I litewskiej, przewieziono go na miejsce kaźni. Tu orszak powitany został przez pułkownika Jasińskiego w asyście Józefa Niesiołowskiego, wojewody nowogródzkiego oraz Antoniego Tyzenhauza, prezydenta Wilna. Komendant miasta miał wypowiedzieć do zebranych tłumów znamienne słowa «Mości Panowie! Dopełni się tu akcja, o której nikomu rezonować nie wolno, i czy się będzie ona podobała lub nie, każdy powinien milczeć, a kto by głos swój podniósł, będzie natychmiast na tej szubienicy powieszony». Niebawem Gaspar Elsner, instygator Sądu Kryminalnego, odczytał wyrok. Po wysłuchaniu go hetman Kossakowski przystąpił do spowiedzi, a wkrótce potem zawisł na szubienicy. Ciało zdjęto dopiero o godzinie 19-tej, a następnie pogrzebano bez trumny na Cmentarzu św. Stefana, znajdującym się poza murami Wilna”. Widać więc, iż Słowacki wyraźnie udramatyzował egzekucję, a ponadto nadał jej emocjonalny kontekst cierpień Szczęsnego przeżywanych przez syna słuchającego o śmierci ojca.

H. Płeć i ekspresja. Natura i tajemnica

Słowacki kreśli akcję swego dramatu na burzliwym nie tylko historycznie, lecz także rewolucyjnym społecznie oraz kulturowo fundamencie obrazu XVIII wieku. To także wiek, jeszcze nie do końca doprowadzonej, ale już w wyższych warstwach zainicjowanej rewolucji w pojmowaniu roli, miejsca kobiety w społeczeństwie, jej dowartościowania jako samodzielnego partnera mężczyzny, we wszystkim mu równego, bo posiadającego z natury takie same zdolności. Na tę rewolucję kobiecości nakłada się równocześnie, w tym samym czasie, nurt intelektualnej refleksji mężczyzn, sygnowany przez takie fakty, jak *Emil* Rousseau czy nawrót do tezy o „historycznej” konstytucji duchowo-cieleśnej kobiet¹⁷¹. Z jednej więc strony do kultury, w roli pisarki, damy prowadzącej salon, polityczki, rewolucjonistki, wchodzi cały szereg kobiet wysoko urodzonych lub z nizin (tu: rewolucja francuska), z drugiej pojawiają się znów projekty takie jak V księga *Emila*, poświęcona wychowaniu Zofii, przypisująca kobietę i kobiecość – naturze, mężczyznę zaś kulturze, historii i kreatywnej ekspresji.

Na tym tle sytuacja polskiej kobiety (arystokratki) podlega jeszcze dodatkowo niszczącej sytuacji opresji rozbiorowej, w odniesieniu do której wiele kobiet zdobywa się nie tylko na gorzką, rozpaczliwą refleksję, lecz na akty patriotycznego heroizmu, konspiracji lub działalność mającą na celu utrwalenie narodowej substancji kultury, dziedzictwa (Puławy)¹⁷². Bywają też akty kobiecego lojalizmu wobec zaborców czy akty zdrady. Tworzy to wspaniałe możliwości dramatyczne, które bez powodzenia starał się na przykład wykorzystać Mickiewicz, kreując w *Jakubie Jasińskim* zarówno obraz cnotliwej i przedsiębiorczej Sarmatki, panny Klary, jak i jej haniebne odbicie w osobie siostry hetmana Szymona Kossakowskiego, bohatera *Horsztyńskiego* (!), brylującej na dworze Katarzyny II¹⁷³. Taką samą okazję stwarzała dobrze się zapowiadająca, lecz również nie w pełni zrealizowana kreacja Hrabiny w *Konfederatach barskich*, wizja nałożnicy carskiego generała, lecz także kobiety zakochanej w Pułaskim, której wyrzeka się ojciec, choć ona nie z patriotycznego obowiązku, ale z „dobroci serca” pomaga więzionym patriotom¹⁷⁴.

¹⁷¹Zob. E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998, rozdział: *Miłość przymusowa*, s. 175–185. Szczególnie wymowne są poglądy na „historyczną” naturę kobiety prezentowane przez światłego skądinąd zwolennika równouprawnienia; por. D. Diderot, „*O kobietach*” oraz *inne miniatury literacko-filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył M. Skrzypek, Gdynia 1992.

¹⁷²Patr: M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998, rozdział: *Kobieta a polityka*, s. 208–223; a także: A. Aleksandrowicz, *Z kręgu Marii Wirtemberskiej*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia*, teksty z rękopisów wydała, opr. i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, t. I, Warszawa 1978, s. 7–53.

¹⁷³To rzecz znamienita, że Słowacki i Mickiewicz krążą wokół tych samych tematów, postaci, epok. Lecz – wyjątkowo! – Słowacki wyprzedza, pisząc *Horsztyńskiego* w 1835 roku, Mickiewicza, który po francusku pisze w 1836 roku *Konfederatów barskich* i *Jakuba Jasińskiego*, czyli *dwie Polski*, a dopiero pod koniec życia poety w *[Jasińskim]* znów pojawiają się też same postaci: biskup Kossakowski, Hetman.

¹⁷⁴Por. Z. Trojanowiczowa, *Dylematy romantycznego patriotyzmu. Uwagi na marginesie „Konfederatów barskich” Mickiewicza*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 151–160.

Słowacki żadnego z patriotycznych tropów w kreacji świata kobiet nie zamierzał wyeksponować. Historia nie tyle zresztą toczy się w dramacie, ile stacza się po równi pochyłej ku katastrofie. Czego ani mężczyźni, ani tym bardziej kobiety nie są w stanie zmienić. W skondensowany sposób opisuje ten stan metafora „próchna”, którą na samym początku wprowadza Amelia: „Pomyśl – bracie mój, że on [Hetman] podpira spróchniały tron Stanisława Augusta...” (258), a potem rozwija ją Horsztyński („spróchniałe drzewo” – 266) i Nieznajomy („świat spróchniały” – 346). Niewątpliwie słowa Amelii świadczą o świadomości momentu dziejowego, w który żyje, ale nie wynika z nich żadna próba działania historycznego. Przeciwnie: Amelia spełnia raczej rolę Kasandry, przepowiadającej Hetmanowi klęskę, trochę tak jak Orcio przedstawia ojcu wizję pośmiertnego sądu w *Nie-Boskiej komedii*¹⁷⁵. Kreśląc postaci Amelii, Salomei i Maryny Słowacki miał już wcale niemałe doświadczenie w kreowaniu postaci kobiecych w *Mindowem* (Rogneda, Aldona), *Marii Stuart* (tytułowa Maria)¹⁷⁶, w *Kordianie* (też tradycja literacka: Laura i Violetta), w niepublikowanej wtedy, lecz dopiero w 1839 roku *Balladynie* (Wdowa, Alina, Balladyna). Trudno nie spostrzec, iż były wśród nich kobiety władcze: już królowe lub dopiero zdobywające władzę po trupach, jak Balladyna.

Wszakże w kreacji świata przedstawionego dokonała się w *Horsztyńskim* pewna metamorfoza nie tych przywołanych typów kobiecych z dramatów, lecz kobiecości z powieści poetyckich: zawsze będącej źródłem duchowej klęski bohatera. Nawet sposób kreowania świata dramatycznego wydaje się nawiązaniem do rozwiązań, jakie uruchamiał hiperbyronizm młodego poety. Szczeliny fabularne utrudniają, zaciemniają w powieściach poetyckich – na przykład w *Hugonie*¹⁷⁷ – rozumienie związków między postaciami, natomiast w *Horsztyńskim* przeszłość jest dziedziną tajemniczych, nieczytelnych, nie odsłoniętych przed czytelnikiem do V aktu¹⁷⁸ relacji kobiet i mężczyzn, mężów i żon, z kolei zaś terażniejszość skryta zostaje pod skorupą, pod rozbitym językiem hiatycznych relacji i ironicznych odbić. Ledwie domyślamy się relacji uczuciowych między bohaterami, a cóż dopiero domniemy-

¹⁷⁵ Chodzi o scenę z części czwartej *Nie-Boskiej komedii*, gdy Orcio z rozkazu „Matki”, co „pośród nocy przyszła i kazała...”, odsłania Henrykowi, jak sam mówi, „próg piekła”: Chór Głosów w *oddali*: „Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś – potępion na wieki...” (cyt. za: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, wyd. VIII zmienione, wstęp M. Janion, tekst opr. M. Grabowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 130). Por. także późniejszy dramat Łesi Ukrainki, *Kasandra*, w: tejsze, „*Kasandra*” i *inne dramaty*, Kraków 1982.

¹⁷⁶ Zob. szkic: K. Ziemińska, M. Kuziak, *Maria Stuart Juliusza Słowackiego. Pomiędzy kobiecością, władzą a dzieciństwem*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 7–23. Autorzy wydobywają głównie sprzeczności w kreacji postaci Marii Stuart, fakt, iż „w bohaterce dramatu ujawnia się zatem dziecko” (s. 16).

¹⁷⁷ Wydobywa te aspekty narracji oraz kreacji bohatera: J. Brzozowski, O „*Hugonie*”, w: *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, dz. cyt., s. 21–37.

¹⁷⁸ Oczywiście, mamy pełne prawo sądzić, iż Słowacki przynajmniej najważniejsze tajemnice biografii bohaterów i im samym, i czytelnikowi przyszłości chciał wyeksplikować. A jednak trudno też nie podzielić się przewrotnym wrażeniem, że w takiej formie, w jakiej znamy tekst (a więc fragmentarycznej w finale) więcej jest ładunku dramatycznego i owej Tajemnicy, niż gdybyśmy znali szczegóły zakończenia. O domniemanym finale dramatu: J. Maciejewski, dz. cyt., s. 432–433.

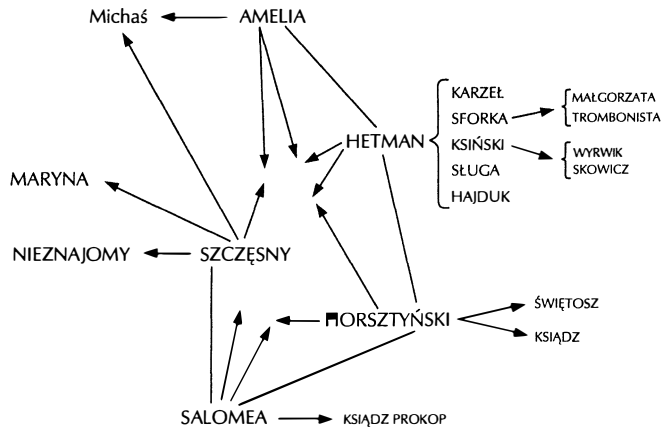
wać, co taka zawiślana ich konstrukcja miałyby ostatecznie oznaczać. Do kanonu autorskich gestów służących takiemu skryciu świata za pomocą tajemnic należy w dramacie eli m i n a c j a postaci, które swym działaniem zawięzały węzeł tragicznych relacji (matka Amelii, która zdradziła Hetmana; matka Salomei) lub mogłyby coś wyjaśnić (kto jest matką, kim jest matka Michasia?). Tego typu redukcja świata postaci kobiet i mężczyzn, głównie o postaci kobiece, leżące u jego źródeł, ma poważne konsekwencje dla wymowy całego tekstu. Jak bowiem miałyby się zrealizować na przykład tragiczność w świecie, w którym przeszłość interpretowanych relacji jest znana fragmentarycznie, terażniejszości poznać nie sposób w kosmosie zduszonego, zironizowanego języka, a przyszłości, wyjaśnienia czy rozpoznania (także w sensie *anagnorismós*)¹⁷⁹ nic nie zapowiada?

Niejednokrotnie zresztą zarzucano Słowackiemu – szczególnie w odniesieniu do młodzieńczego *Mindowego* i *Marii Stuart* – nielogiczność konstrukcji, „zbląkanie na manowce” akcji dramaturgicznej¹⁸⁰, nieumiejętność budowania intrygi. Tymczasem *Horsztyński* – zwłaszcza zarysowana w nim sieć interpersonalnych relacji – wskazuje, że Słowacki wcale nie szedł w stronę dramatu doskonale skonstruowanego, „logicznego” i operującego wyraziście nakreślonymi postaciami. Przeciwnie – dążył raczej w stronę symbolicznej, z natury niejasnej, zaciemnionej konstrukcji, wobec której stawianie żądań, by była „logiczna”¹⁸¹, należy uznać za anachronizm. Słowacki kreśli świat w fazie wprost biologicznego rozstrojenia, zerwania więzi pokoleniowej. Gdzie model sarmackiej rodziny, obraz „niewiasty” uległ rozpadowi, a nic nie zapowiada jego odnowy. Za fasadą „familii”, relacji „*pater familias* – dzieci” kryją się niewyjawialne dramaty, rodzące z kolei uczuciowe i językowe rozdźwięki między bohaterami. Układ zależności między postaciami ma tu nadzwyczajnie skomplikowany i równie niejasny charakter. Spróbujmy naszkicować relacje między głównymi bohaterami dramatu.

¹⁷⁹ Zob. A. Stępniewska, „*Anagnorismós*” (rozpoznanie), w: tejsze, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*, Lublin 1998, s. 31–98.

¹⁸⁰ L. Libera, „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2003, s. 141.

¹⁸¹ Tamże, s. 160: Badacz, analizując intrygę *Marii Stuart*, odmawiając jej nawet jakiejś wymowy ideowej, porównując (co traktuje jako inwektywę) ją do „teatru absurdu”, formuluje takie oto sądy: „Wszystko to trąci horrendalną niedorzecznością. Trudno nie zarzucić autorowi, że kompletnie nie panuje nad materiałem dramaturgicznym” (s. 160). Temu autorowi jednak wcale nie będzie na tym zależało w tym wymiarze, jakiego żąda od niego współczesny badacz. I jeszcze dodajmy, iż żaden dramat późniejszy, od *Kordiana* po *Samuela Zborowskiego*, nie ostałby się jako „dobrze skonstruowany” i „logiczny”. Nic tu nie pomoże również odwoływanie się do Szekspira jako wzorca, który sam Słowacki chciał podziwiać i naśladować: to inna epoka, inne dramaty i inny świat, gdzie intryga sceniczna niepierwszorzędne pełni funkcje. Wystarczy także porównać dramat *Król się bawi* Wiktora Hugo i dowolny dramat Słowackiego, by zobaczyć, że ten drugi po prostu nie potrafiłby pisać tak jak ten pierwszy. W starciu sceny i wyobraźni u Słowackiego zawsze zwyciężała imaginacja (co czasem przynosiło najświetniejsze efekty sceniczne).



Siatka zależności jest tu prawdziwie paraliżująca. Wejrzyjmy w najważniejsze relacje:

A. **Amelia – Szczęśny.** Tekst zawiera wiele sugestii, rozwiniętych także przez intertekstualne, jawne czy wprost ostentacyjne nawiązania – sugestii miłości kazirodzkiej brata i siostry. Co więcej, wydaje się, iż Słowacki z jednej strony eksponuje znaki tej miłości, kreśląc całą biografię niewinnego dzieciństwa bratczka i siostrzyczki (jak w *Pawle i Wirginii* Bernardina de Saint-Pierre)¹⁸², budując kwestię wyjawienia tajemnicy przez aluzję i niedopowiedzenie (odwołuje się jawnie do Hamleta, lecz chyba w istocie ta jawność służy tylko podkreśleniu inspiracji Atali Chateaubrianda), a z drugiej jednak strony traktuje ją jako kod tajemnicy leżącej u źródeł wszelkiej międzyludzkiej komunikacji. Niewyjawialna tajemnica nie tylko nie zostaje w relacji Szczęśnego z Amelią w pełni wyjawiona, ale będzie przeniesiona na poziom idealności, a zatem to Amelia jest postacią kluczową. Pojawia się przed wszystkimi innymi postaciami kobiecymi (akt I, sc. I), lecz także niejako kończy

¹⁸² J. Słowacki, *Horsztyński*, s. 306: Amelia: „Otóż będę mówiła słowami mego serca.... Ty taki dobry dla twojej siostry... pamiętam te chwile, kiedy dziećmi będąc razem biegaliśmy po nadwilejskich łąkach... za motylami wiosny... kiedy jesienią w zasypanych liściem alejach lubiliśmy chodzić razem i dumać.... ja się nie odmieniłam, ale tyś się bardzo odmienił, Szczęśny...” Por. relacje rodzeństwa: J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paweł i Wirginia*, przeł. T. Zeleniński-Boy, Warszawa 1979, s. 83. We francuskiej powieści zmienia się, to znaczy dojrzewa, Wirginia. Najpierw daje pisarz wizję Pawła i Wirginii jako nowego Adama i nowej Ewy: „Takimi w ogrodzie Edenu musieli być pierwsi rodzice, kiedy wychodząc z rąk Boga, ujrzeni się, zbliżyli i obcowali zrazu jak brat i siostra: Wirginia, słodka, skromna, ufną jak Ewa; Paweł, podobny do Adama, o postawie mężczyzny, a prostocie dziecka” (s. 81).

Potem przychodzi jednak katastrofa dojrzewania i relacje mąci zmysłowość: [Wirginia] „Myśli o przyjaźni Pawła, słodszej niż te wonie, czystszej niż woda źródłana, mocniejszej niż splot tych palm; wzdycha. Uprzypatnia sobie noc, samotność, ogarnia ją gorący płomień. Wraz wychodzi, przestraszona, z niebezpiecznych mroków i z wody bardziej palącej niż słońce równika. Biegnie ku matce szukać ochrony przeciw sobie samej” [s. 85, podkr. – J. Ł.].

Ten sam proces przejścia od idealnej stylizacji brat – siostra do erotycznego pragnienia dostrzec można w słowach Amelii. I w zachowaniach Szczęśnego. Zdaje się, iż wszystkie jego inne relacje są tylko substytutami (z Maryną, z Salomeą?) tej podstawowej, stłumionej strony pragnienia bycia z Amelią.

przywołania świata kobiecego w dramacie: również w dialogu ze Szczęsnym! Jak wiemy, Szczęsny nie zna „tajemnicy” Amelii, tego, że jest ona jego „tylko” przyrodną siostrą, zaś tajemnica Szczęsnego, jego uczuciowe „roztrojenie” zostaje zaledwie symbolicznie zakomunikowane Amelii, gdy mówi on o tym, że: „Ja ciebie bardzo kochałem.... więcej niż....” (310). W relacji Amelia – Szczęsny owa przenikająca wszystko tajemnica zyskuje najwyższy, idealny wyraz i największą możliwość – i tak niejako niepełnej, okaleczonej – komunikacji. Duchowej, rzecz jasna, a nie cielesnej. I zarazem nadaje to tej relacji wymiar jednak najgłębiej dramatyczny¹⁸³.

B. Salomea – Szczęsny. Relacja ich obojga zbudowana została jako obopólna sympatia, którą poznajemy poprzez aluzję, plotkę, niedomówienie i intrygę. Młoda żona Horsztyńskiego może jest, a może nie jest kochanką Szczęsnego. Celowo podkreślilibyśmy raczej negatywność: że nie może nią być. Wszystkie bowiem tragiczne konsekwencje, jakie się z tym wiążą, takie jak samobójstwo Horsztyńskiego, mają źródło w insynuacji, w tym, że inni mówią, co wyszpiegowali, czego się ledwie domyślają lub czego sprawdzić osłepiony, bohaterski starzec nie może¹⁸⁴. Hetman wprost posługuje się tą mową duchowo uśmiercającą starca, którego pragnie złowieszczo „nauczyć cierpienia”. Lecz – i należy to zaakcentować – nie jest tak, iż w *Horsztyńskim* Szczęsny i Salomea nie interesują się sobą. Przeciwnie: paniczka i piękna, ale biedna żona starca-konfederata to jeszcze jedna, kolejna realizacja uczucia niemożliwego, zapisanego w społecznie zbanalizowanej konwencji możliwej (niepewnej!) zdrady małżeńskiej, tak wszelako ironicznie obciążonej dodatkowymi kontekstami przez Słowackiego, że zyskuje zupełnie nowy wymiar, gdy pomyśleć o tym, iż syn zdrajcy do małżeńskiej zdrady doprowadziłby żonę barszczanina, iż młodość kontrastuje ze ślepotą starca, a jego bezwolność z heroizmem etc. Wydaje się, że to mnożenie komplikacji jest charakterystyczne właśnie dla tego typu pisania, które chce mówić o niewysławialnej tajemnicy (jakiej?) i tyleż ją odsłania (jako tajemnicę), co zaciemnia (jako treść). Relacja Szczęsny ↔ Salomea to kolejna transgresja, nie wiemy czy spełniona, w pełnym tajemnic utworze. Na pewno jest ona spełniona w sensie symbolicznym. Słowacki pokazuje relację uczuciową, w której znów wszystko sprzysięga się na to, ażeby nie była ona nigdy zrealizowana.

C. Maryna – Szczęsny. Wysokim, wzniosłym nawet relacjom Amelii i Salomei ze Szczęsnym przeciwstawia się, ale i je uzupełnia, relacja prostej córki rybaka, Maryny, stylizowanej przez wyobraźnię młodego Kossakowskiego na poetyczną Nereidę. Ma ten związek charakter zmysłowy: wyraźne są znaki tego faktu

¹⁸³ J. Maciejewski (dz. cyt., s. 426), doceniając rolę i w ogóle miejsce „wątku uczucia brata i siostry”, wypowiada zarazem zdanie, z którym nie możemy się zgodzić: „Konflikty miłosne mają raczej znaczenie drugorzędne, przeznaczono im funkcję charakterologiczną i – jak się przekonamy – symboliczną, a nie dramatyczną”. Otóż mają przynajmniej równorzędną rangę wobec polityczno-zdradzieckiego wątku.

¹⁸⁴ Głównym źródłem wiedzy o „romansie” Salomei i Szczęsnego są figury zupełnie nie budzące zaufania: Karzeł-intrygant, a w drugiej kolejności lizus Ksiński, który przekazuje wiadomość o „romansie” Hetmanowi.

w tekście. Maryna przypisana zostaje naturze, cielesności, seksualności. Jest fascynującym, ale biologicznym spełnieniem pragnienia erotycznego, pożądania. Lecz – i w tej relacji zostaje zapisana wieloaspektowa dysharmonia: Maryna-natura, symbolizująca erotyczną satysfakcję, będzie zarazem obrazem duchowego prymitywu. Jej język, jej florystyczny sztafaż (zawsze w kwiatach i wiankach dla panicza) odkrywa jednak całkowitą pustkę w warstwie duchowej. Maryna to nie wcielenie *kalokagathii*¹⁸⁵, lecz personifikacja pociągającej, ale czczej natury, obraz spełnienia w wymiarze fizycznym, choć bez miłości, która przy tych różnicach już nie samego wykształcenia, ale naturalnych predyspozycji – też nie może zaistnieć. Maryna jest trzecim, jakże wyraźnie eksponowanym, symbolicznym zapisem komunikacyjnej i jeszcze głębszej, obnażającej ten najskrytszy wymiar niewysławialnej Tajemnicy – anomii, niemożności egzystencjalnego spełnienia w relacji z drugim człowiekiem.

Jest rzeczą fundamentalną, że Słowacki rozszczepia ów kod symboliczny Tajemnicy aż na trzy postaci, zapisuje zawsze w relacji, która ma miłosny, uczuciowy, niemożliwy do realizacji wymiar. To spotęgowanie „relacji niespełnienia” jeszcze dodatkowo pomnażają inne relacje niewyartykułowane bądź zaciemnione w dramacie: Szczęsny – Horsztyński (jest ojcem ukochanej siostry!); Szczęsny – Nieznajomy (tajemnicza, głęboka „przyjaźń”?)¹⁸⁶.

Jeśli ktoś nie chce czegoś tak bardzo powiedzieć wprost, że buduje wielostopniowy, „piramidalny” układ sugestywnych relacji, o charakterze transgresyjnym, świadczy to, iż zgłębiania Tajemnica dotyczy samego rdzenia, fundamentu „ja”, a przez to kwestionuje, podważa, ujawnia w odmiennym świetle całą kulturę ludzką. Dla ukazania tego epoka próchniejącego ładu staropolskiego jest tylko wspaniałą maską, a narodowy temat tyleż pogłębia, co komplikuje istotę rzeczy. Jaka to niewysławialna Tajemnica, nie powie nam wprost Słowacki ustami swego bohatera nigdzie. Da nam natomiast jednoznaczny znak, iż ta sfera *tabu* istnieje, spoczywa na dnie duszy Szczęsnego. Że może być nazwane tylko istnienie Tajemnicy, lecz nie może być wyjawiona ona sama.

To odsłonięcie ujawnia się i – podkreślamy to – może się ujawnić w dramacie tylko na linii komunikacyjnej Amelia ↔ Szczęsny. W tej, jak pisaliśmy, relacji brat – siostra, która wielki dramat i Tajemnicę sublimuje w wysokiej sferze idealno-

¹⁸⁵ Nawiązanie nasze do idei greckiej nie jest bynajmniej lekkomyślne. Jeśli to współistnienie dobra i piękna odnieść w dramacie do postaci kobiecych – Amelii i Salomei – to realizują, personifikują ją one rzeczywiście. Maryna byłaby natomiast ironicznym zgrzytem: dobrem, ale naiwnym, złączonym z pięknem, ale pozbawionym mądrości i okrzesań. Odwołuję się do artykułu: M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki a „kalokagathia”*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003. Tu (s. 269) takie stwierdzenie: „Słowacki, który w początkach swej twórczości niekiedy kreował postaci «dobrych i pięknych» (jak Lilla Weneda, Alina), czynił to na ogół w kategoriach baśniowych lub pewnego – sentymentalnego? – stereotypu.” Wydaje się, iż wolno tę obserwację odnieść do Amelii i Salomei.

¹⁸⁶ Jest godne najwyższego zastanowienia to, że owa postać, wcale nie tylko konwencjonalna, towarzyszy Szczęsnemu w całym dramacie, relacjonuje śmierć Hetmana, a w końcu symbolicznie uściskiem koi cierpienie Szczęsnego; staje się jego (?) współnikiem:

ści. Mówi więc o tym Szczęśny do Amelii w wielokrotnie cytowanym dialogu, kiedy na końcu woła ona: „Zrozumiałam... Mój Boże! teraz zrozumiałam... Szczęśny! Szczęśny!” (310). Amelia może to wyrzec dopiero po tym, gdy odejdzie Szczęśny: przeto i tym razem Szczęśny nie dowie się, że „ona wie”. Eksplicakcja istnienia „Niewysławialnego”, ale nie jego istoty, ma tu apokaliptyczną tonację, wskazującą na, jednak, moralny aspekt dyskomfortu, który przeżywa bohater, uświadamiając sobie to, czym nie może podzielić się, czego nie wolno mu ujawnić nikomu innemu:

Ty nie możesz zrozumieć – mówi Szczęśny do Amelii – siostrzo, zawyłych tego świata zdarzeń... to gorzej niż w najokropniejszych przepowiedzeniach świętego Jana... Są serca rozdarte na cztery części... jak zapisane głupim poematem karty papieru w rękę rozsądnego człowieka... Bądź zdrowa... życzę ci wstąpić do klasztoru!... (310)¹⁸⁷.

To sygnalizowane tu tak brawurowo i nawiązanie do Szekspira, i rozdarcie uczuciowe (duchowe) Szczęśnego na – co psychologicznie wprost nieprawdopodobne – cztery części należy traktować nie tyle podejrzliwie (to też), co symbolicznie: jako logos Tajemnicy tajemnic, zasłonę kryjącą to, co było u źródeł głębokiej samowiedzy Słowackiego i jego *porte-parole* Szczęśnego. Ta tajemnica rodzi podmiotowość wprost piorunującą świat ironią, wszakże to osobowość, która w sobie, w głębi „ja” znaleźć musi odpowiedź na podstawowe pytania, które ujawnia ten skryty pokład podmiotowości. To pytania o „ja”, o „świat”, o kulturę, o naturę, o to, co dozwolone i zakazane, o fundamentalne relacje między ludźmi, o ontologiczną czy archetypiczną relację między człowiekiem a człowiekiem, ojcem i synem, której nie jest w stanie zerwać żaden czyn, żadna zdrada¹⁸⁸. Także o istotę uczuciowych związków,

SZCZĘŚNY

[...] Czekaj mnie na drugiej stronie Wilii... ale przyrządź pierwej wszystko jak mówiłem... przysięgnij!...

NIEZNAJOMY

Przysięgam....

SZCZĘŚNY

Chodź, uściśnij mnie.... Prawda, że to noc okropna?...

NIEZNAJOMY

Będzie mi się śniła w grobie nawet....

(360–361)

¹⁸⁷ Większość czytelników i badaczy rozpoznała w tej scenie nie tylko aluzję, lecz wprost cytat z *Hamleta*, gdzie bohater w scenie I aktu III mówi do Ofelii: „Idź czym prędzej do klasztoru. Adieu”; wreszcie z niemal mizogyniczną zapamiętałością grmi: „Wara odtąd mężczyznom żenić się; ci, co się już pożenili, jednego wyjąwszy, niech żyją zdrowi, reszta pozostać winna tak, jak jest. Do klasztoru! Do klasztoru!” (cyt. za: W. Szekspir, *Hamlet. Królewicz duński*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1984, s. 92). Otóż zdumiewa odmienność intencji Hamleta i Szczęśnego, gdy wypowiadają słowa. Pierwszy mówi o dwulicowych niewiastach, drugi żegna się z ukochaną siostrą. Wydaje mi się, że Słowacki, z niemalą perfidią, przywołał tu cytat wprowadzić z Szekspira – ale! – nadał mu sens, nastrój zmysłowej gry, tajemnicy z *Renégo Chateaubrianda*.

¹⁸⁸ Dostrzeżono u Słowackiego różne rodzaje „Tajemnicy”: 1. „kreatcję tajemniczego nastroju we wczesnych powieściach poetyckich”; 2. „penetrowanie mroków psychiki”; 3. „tajemnice historiozoficzną”. Podają za: G. Halkiewicz-Sojak, *Kilka uwag o kategorii „tajemnicy” u Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały Międzynarodowej Sesji Naukowej. Olsztyn 22–23 XI 1995 roku*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1997, s. 28. Najbliższe – ale nie tożsame! – byłoby pojęcie tajemnicy w *Horsztyńskim* ujęciu drugiemu.

których niespełnialność ulega w dramacie **trzykrotnej multiplikacji**, a jeszcze, żebyśmy mogli rozwinąć skrzydła wyobraźni, zwielokrotniona jest przez przyjaźń Szczęsnego z Nieznajomym i – pojawiający się w niemal wszystkich dziełach Słowackiego – wątek androgyniczny, przebrania kobiety za mężczyznę (lub odwrotnie)¹⁸⁹. Tym razem, co oficjalnie motywuje w tekście intryga Ksińskiego, przebrana Maryna ma przeciągnąć Szczęsnego do obozu jego ojca:

Słuchaj... dziś wieczorem ubierzemy ciebie w piękny łański mundur – nauczymy, co masz mówić.... i pójdziesz z nami do zamku.... (294).

Odważnie (choć w niepublikowanym tekście) poczynił tu sobie Słowacki, tworząc ten obraz kobiety w stroju mężczyzny, którą, jak mówi intrygant Ksiński – „I owszem... i owszem... panicz ciebie bardzo pokocha w twoim ładnym mundurze” (294). Takie rozpisanie owej Tajemnicy, którą pewnie współczesny badacz nazwałby narratywicą niewysławialnego pożądanego, znajdującego tekstowy ekwiwalent w nagromadzeniu niejasności w relacjach międzysobowych, pozostawimy jeszcze w tym tekście bez pozbawiającego dzieło całej głębi ujawnienia „skrytego”. Interesuje nas bowiem mechanizm językowych gier, splót konsekwencji tej sytuacji, która w żadnym innym tekście Słowackiego nie została *expressis verbis* wyrażona.

Bez wątpienia jednak relacje Szczęsnego z kobietami mają – z pełną premedytacją przez Słowackiego zapisany – wymiar „krzykliwej” Tajemnicy, tak ostentacyjnej, że samo jej sygnalizowanie uznał pisarz za zbyt jawne, skłaniające do domysłów, ażeby zamierzać choćby publikację fragmentów dramatu. W pewnym sensie, choć nie w wymiarze ostatecznej diagnozy, mają tu do tekstu Słowackiego odniesienie słowa analityka tematu:

To, co niewypowiadalne, przeciwstawia się epickiemu rozwojowi. W próbie opowiadania może wyznać tylko swoją nieopowiadalność. Dzięki swej paradoksalnej mocy niewypowiadalne staje się zasadą organizującą cały tekst: semantycznym kamieniem węgielnym poetyki narracji.¹⁹⁰

Słowacki tak głęboko zakorzenia intrygę dramatyczną w „niewysławialnym”, iż przybiera ona postać jakiejś makrodramatycznej retardacji, akcja dramatu tkwi bowiem tak długo w miejscu, jak długo wszystko obraca się wokół wolicjonalnie spętanego (typ heterotelii), wdrażonego we własną podmiotowość Szczęsnego. Działający Hetman – póki syn obcuje z Tajemnicą – sprawia nawet wrażenie figury groteskowej. Lecz między ojcem i synem niemożliwa jest przecież komunikacja... gdyż wszystkim włada, wszystko niweczy hiatyczny język.

Ta hiatyczność ma tu konsekwencje nie tylko w relacjach mężczyzn i kobiet, lecz także, a może przede wszystkim, mężczyzn z mężczyznami. W tym drugim aspekcie relacje wyglądają wprost karykaturalnie na linii: Szczęsny ↔ Hetman,

¹⁸⁹ Znajdziemy go między innymi w *Hugonie, Lambrze, Balladynie*.

¹⁹⁰ G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki w: *Literatura wobec niewyraźnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 134.

Hetman ↔ Horsztyński, Horsztyński ↔ Szczęśny, a nawet Szczęśny ↔ Nieznajomy. Przypominają po prostu *bellum omnium contra omnes*, Hobbesowskie splątanie egoizmu i namiętności. Świat mężczyzn zdaje się historycznym terrarium, dziękim odwróceniem Roussovskiego stanu natury, piekłem konfliktów, u których źródeł tkwią... jednak zadawnione dramaty, jakie rozgrywały się i wciąż rozgrywają między kobietami i mężczyznami: żaden z nich nie może być uznany za próbę obrony instytucji małżeństwa czy rodziny, tej ostoi patriarchalnej harmonii.

Język z kolei postaci kobiecych został w sposób znaczący, ale subtelny zindywidualizowany. Zasadą rządzącą tym zróżnicowaniem nie jest jednak sam dobór środków językowej ekspresji, lecz całkowite rozpięcie archetypu kobiecości między „idealnością”-kobiecością uduchowioną (dziewicza i czysta Amelia) a kobiecością przypisaną naturze, erotyce i biologii (Maryna). Postać Salomei pozostaje blisko bieguna, który tworzy Amelia, ale spowita jest ciężką chmurą insynuacji i niedomówień. Język Amelii w relacjach z bratem to mowa wysublimowana, ale nie zintelektualizowana. Amelia wszystkiego się domyśla, ale niczego też z istoty owych domysłów nie zdradza. Reprezentuje wyczuloną wrażliwość uczuciową, moralną, blisko jej do Norwidowskiej kobiety idealnej¹⁹¹, ale i – kiedy opowiada swe sny – do Mickiewiczowskiej kobiecości metafizycznej¹⁹². Amelia – co arcydoniosłe – przestrzega piękno duchowe swego brata, porównując go do „pochylonej białej i nieskalanej lilii...” (307), ale też w kluczowym momencie wróżby z płatków margeritek – potrafi skłamać „dla dobra”. Amelia – gdy porównać ją z Salomeą – reprezentuje kobiecość idealną i ... aktywną. Jako partnerka dialogów ze Szczęśnym okazuje się wciąż dociekliwą eksploratorką Tajemnicy, podpowiada strategię egzystencjalną. Na tym tle językowa ekspresja Salomei przedstawia się zupełnie inaczej: Amelia to wysublimowane dzieło kultury magnackiej, podczas gdy Salomea to okaz szlacheckiego piękna rodzimego i dobroci. Obie kobiety komunikuje Słowacki symbolicznie w – z pozoru mało ważnej – scenie, gdy jedna chce drugą obdarować – poprzez Szczęśnym jako medium – kwiatami:

¹⁹¹ Chodzi tu jednak o Norwidowski ideał kobiety, a nie jej obraz krytyczny. Zob. M. Wiater, *O Norwidowskiej „istotnej i całej” postaci kobiecej*, „Ruch Literacki” 1998, z. 6. Dobrze ów ideał charakteryzuje B. Stelmaszczyk, *Autoportret poety z kobietą w tle. O liryce Norwida*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002, s. 55–56: „Wizja pierwsza jawi się w obrazach reprezentujących czystą ideę, w których kobieta występuje w alegoryczno-symbolicznej funkcji piękna i prawdy, jako wywiedziona z baśni bezimienna księżniczka zakłęta lub jako idealny przedmiot ludzkich tęsknot [...]”.

¹⁹² Szczególnie w tym typie, który reprezentują uduchowione, dziewicze, tajemnicze postaci – takie jak Ewa z *Widzenia* czy bohaterka wiersza *Do M. Ł. Por. J.-Ch. Gille-Maisani, Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 246. Badacz wiąże takie kreacje z „konsepcją Animy-wybawicielki; znalazła ona swój najpełniejszy wyraz w postaci Ewy z »Dziadów« drezdeńskich”. Lecz czy w *Horsztyńskim* Amelia lub Salomea wiążą się z wyzwoleniem? Pozornie nie. Lecz w warstwie głębszej, choć uwikłane są w niejasne związki ze Szczęśnym, są chyba zapisem pragnienia wyzwolenia, artykulacją Tajemnicy.

SALOMEA

Pan siostrze zawiezie bukiet naszych kwiatów...

SZCZĘSNY

Moja siostra lubi tylko belles-de-miche, dlatego że się po francusku nazywają.

SALOMEA

(zdejmuje z warkocza jedną.)

Więc niech jej pan ten kwiatek zawiezie – chciałabym kiedy widzieć moją klasztorną przyjaciółkę....

SZCZĘSNY

Bardzo zatrudniona... wyszywa na kanwie historią mego ojca czerwonym jedwabiem i uczy pacierza mojego maleńkiego braciszka.... Dobrej nocy....

(Odchodzi.)

(272)

Ironiczność słów Szczęsnego jest tu adresowana nie (do) wobec siostry. Obie kobiety zostały wykreowane jako personifikacje tego typu religijnej, właśnie „kobiecej” wrażliwości metafizycznej¹⁹³, której Szczęсны nie pojmuje, ale która go fascynuje. Wprost odczuwa ją jako ironiczne zniekształcenie jego męskiej postawy, sceptycznej, zależnej od myśli, a nie od czucia. Przekazanie kwiatka może być symbolicznym gestem, rodzajem tajnego kodu, który przynosi informację poza ironiczną świadomością uwikłanego uczuciowo młodzieńca. Co on jednak znaczy?

Kontrast Amelia – Salomea to nie tylko kontrast dziewiczej czystości i bierniej dwuznaczności, wyrafinowania (obcości *sui generis*, gdy mowa o kwiatkach nazywanych po francusku) i rodzimości, lecz właśnie także językowej inwencji, aktywności Amelii, która zadaje pytania ze świadomością, że nie może otrzymać jasnej odpowiedzi, i – na drugim biegunie – Salomei, reprezentującej postawę jakiejś trudnej do opisanego poznawczej bierności. Wyraża się ona nie tylko w niestawianiu pytań, ale i w tym, że Sally jest wciąż nieświadomym biegunem sytuacji prowokujących ironiczne napięcia. Z tym, że ona sama nie wie, iż między jej słowem, postawą etc. a słowem na przykład męża zachodzi nie tylko ironiczna, lecz wprost tragiczno-ironiczna relacja. Jak wtedy, gdy Sally mówi o odpoczynku męża, a on – poprzez akt samobójstwa – udaje się na „wieczny odpoczynek” (akt III, sc. III). Ze śmiercią Horsztyńskiego schodzi też ze sceny dramatu Salomea jako postać, która uczestniczy w wydarzeniach, do końca zachowując ten ironicznie wybrzmiewający modus istnienia, objawiającego się czułym, słodkim, czasem szczebiotliwie-infantylnym słowem. Przepisanie kobiety do symbolicznej przestrzeni zamku (Amelia)¹⁹⁴

¹⁹³ Por. P. Ewdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991, Część III: *Archetypy*, s. 232: „Jednakże wszelka działalność wynalazcy, budowniczego, reformatora, tego, który przekształca i porządkuje świat, rozkwita dopiero pod ascetycznym wpływem tego, co duchowe, co góruje nad materią i przeobraża chaos w kosmos – rodzi piękno”.

¹⁹⁴ Oczywiście, w innej przestrzeni przebywa Salomea (dom starca, wokół lipy), w innej, ironiczno-konwencjonalnej zaś Maryna, wokół której Szczęсны buduje złudną scenę złożoną z sentymentalnych, barokowych i rokokowych elementów (zob.: J. Skuczynski, *O przestrzeni teatralnej...*, dz. cyt., s. 134–137).

oznacza w *Horsztyńskim* jej podmiotową indywidualność, uwikłanie w wieloznaczną grę brata i siostry; wpisanie natomiast Salomei w symboliczny wymiar dworu szlacheckiego, który oceniają czarnoleskie, staropolskie lipy, nadaje jej wprawdzie walor swojskiego, autentycznego i dobrotliwego istnienia, ale czyni nieświadomym pionkiem w grze nie tylko mężczyzn, ale i innych kobiet.

Symboliczne skrajności w dramacie Słowackiego – te realizujące się wewnątrz archetypicznego wyobrażenia kobiecości – nie są jednak tego rodzaju, jak te znane z preromantycznych realizacji demonizmu (*Mnich* Lewisa), libertynizmu (kobiety de Sade'a, Diderota) czy nawet osjanizmu (waleczne dziewice). Nie. Żadnej frenezji poeta tym razem nie zaktywizował¹⁹⁵. Najsakrajniejszy przykład kobiecej ekspresji to Maryna: język prymitywu, jakim się posługuje, nie oznacza tu przecież całkowitej dyskwalifikacji bohaterki. To raczej naiwna, lecz dobra, bo niezdolna do intryg kobieta. Narzędzie, bezmyślny rekwizyt, który wykorzystuje Szczęsny, ale również chce przeciw Szczęsnemu wykorzystać podstępnie Ksiński:

KSIAŃSKI

Mości panowie, otóż to głowa Ksińskiego. – Stworzył Jeanne d'Arc.... targowiczańskie partii.... do tego szampan – wymowa twoja, panie Demostenesie Wyrwiku... (295)

Na jednym wszakże poziomie eksploatuje Słowacki znakomicie XVIII-wieczne realia. Na poziomie intelektualnym i symbolicznym. Wiek oświeconych mówi dużo, nawet zbyt dużo o Naturze. Jako o matce i jako o potworze, o bogini-naturze i o naturze-demonie. Oczywiście – inaczej niż chciałaby XX-wieczna, feministycznie uwrażliwiona krytyka – natura ma w *Horsztyńskim* żeńską kwalifikację. To „pani natura”, natura-kobieta, natura-matka. Nie ma jednak w sobie nic z bożka, ani z demona. Przeciwnie, jej przywołania w dramacie są arcyironiczne. Jest to jednak ironia innego rodzaju, gdy Ksiński monologicznie kreuje swój konterfekt służalca idealnego, a innego typu, kiedy słycać pieśń żniwiarzy w chwilach, kiedy Horsztyński udaje się do pokoju, ażeby zażyć truciznę. W pierwszym przypadku prawie słyszemy echa Wolterowskiej ironii, która w *Kandydzie* dostrzega, iż wiara we wszechrozumność świata, doskonałość stworzenia i niezmiennosc praw rzekomo przyjaznej człowiekowi przyrody jest złudna:

KSIAŃSKI

[...] Gdybym to ja był synem Hetmana.... ha! ha!... pani natura nie wie sama, co robi. Taka głupia jak człowiek, co by szampan zlewał do porterowej butelki.... Pani natura dała mi długą szyję, nogi i ręce... i właśnie uczyniła mnie człowiekiem pokłonnym... kłaniającym się.... rzecz to jeszcze do rozwiązania, czy krótkiemu, czy długiemu człowiekowi łatwiej zgiąć się we dwoje... Nie... natura – rozumna pani... zamiast grubego brzucha, dała mi w miejscu pasa coś na kształt pergaminowych zawiasów tekturowego pudełka.... brzuch, mości dobrodzieju, podobny do puste]j teki, zmarszczony – wpadły... i nie skrzypiący w chwili ukłonu... (301)

¹⁹⁵ Por. w tym kontekście postać Gwinony z *Lilli Wenedy*, scenę zbójstwa siostry w *Balladynie*, a także dramat *Beatryx Cenci* (zob. również M. Cieśla-Korytowska, „Beatryx Cenci” – czerwona tragedia, „Ruch Literacki” 1978, z. 1).

W usta tego szelmy wkłada Słowacki długi ekskurs o głupocie czy mądrości „pani natury”. Jest on w pewnym wymiarze parodią, ironicznym przetworzeniem XVIII-wiecznych dywagacji o wiecznie tworzącej, nieśmiertelnej, stałej w swych prawach naturze, która wprawdzie zabija istotę ludzką, ale materię, wieczne atomy, przelewa zaraz potem z jednej formy w drugą, z jednego w inny mechanizm¹⁹⁶. Arcyironiczne, złośliwe okazuje się tu owo zmetaforyzowanie człowieka jako hybrydy doskonałego ducha i pokracznego ciała, bo człowiek przypomina czasem twór natury, „głupiej jak człowiek, co by szampan zlewał do porterowej butelki”. Forma istnieje więc w dysonansowej relacji z treścią. Głupiec mieszka w apollinijskiej formie ciała, a geniusz w nieforemnej – bywa... – egzystuje powłoce ciała. Porównajmy tę myśl z Wolterowską karykaturą nie tyle samej filozofii, co wyobrażenia filozofii Leibniza streszczonego w haśle:

Dowiedzione jest – powiadał [Pangloss] – że nic nie może być inaczej; ponieważ wszystko istnieje dla jakiegoś celu, wszystko z konieczności musi istnieć dla najlepszego celu. Zwłaszcza dobrze, iż nosy są stworzone do okularów; dlatego mamy okulary. Nogi są wyraźnie stworzone po to, aby były obute i dlatego mamy obuwie. Kamienie są na to, aby je ciosano i budowano z nich zamki; dlatego jego dostojność pan baron ma bardzo piękny zamek; najważniejszy baron w okolicy musi mieć najlepsze mieszkanie.¹⁹⁷

Parafrazując tę myśl ironisty, wolno powiedzieć, że po to natura stworzyła Ksińskiego, ażeby Hetman miał sługusa, a zatem posiada on tego „człowieka pokłonnego”. Ironiczność mowy Ksińskiego polega przecież na tym, że stał się on doskonałym wcieleniem, harmonią duchowej pustki słuźalca i jakoś karykaturalnie dostrojonej do tego *physis*. Matka natura, jakże dużo tego sygnałów w tekście, tworzy wciąż jak ślepiec, który nie widzi swego dzieła. Piękni nie mają ducha, szpetni także, wielkość ducha paraliżowana jest przez obumarłą wolę i tak dalej. Tak jakby *natura naturans* znajdowała ironiczne przeciwieństwo w kulturze. Jakby człowiek budował świat wartości na niepodobieństwo tego, do czego stworzyła go natura.

Natura stwarzająca przeobraża się wtedy w naturę pożerającą (*natura devorans*), zaś ironicznie obrazuje to scena rodem ze staropolskiej sielanki, a w istocie scena antysielankowa, potworna w swym wydzźwięku, mająca niemal misteryjne odniesienia, które spełniają się tu *à rebours*. Obie sceny śmierci są blasfemiczno-ironiczny-

¹⁹⁶ Najdobitniej ten horror obrazu natury, która tworzy i kruszy formy, ale nie ma transcendentnego dopełnienia, ponadpanteistycznego wymiaru wyraził w listach Krasieński. Zob. na ten temat kompleks listów do Augusta Cieszkowskiego, gdzie to przewyciężenie wizji natury-stworzycielki, nawet boskiej, ale samoistnej, nie dopełnionej przez Transcendent ciągle się dokonuje w zmaganiach z XIX-wiecznymi systemami panteistycznymi: Z. Krasieński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 52: „W naturze, w nas nic innego jedno Bóg żyje, cały Bóg w rozbiórce, Bóg przytomny stworzeniu – Bóg jako świat! a tym samym nie cały Bóg, nie wiedza Boga o sobie, ale tylko substancja boska! Za światem, nad światem dopiero żyje wiedza Boga o sobie, Bóg w sobie, Bóg nad sobą zastanawiający się, Bóg rozumiejący się” (list z 29 VII 1841 roku do Cieszkowskiego). Tego nie powiedziałby Szczęsny! Zranionym bogiem Szczęsnego jest wciąż jego „ja”.

¹⁹⁷ Wolter, *Kandyd czyli optymizm*, w: *Powiatki filozoficzne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 92.

mi odwróceniami kręgu symbolicznego związanego z narodzinami (Horsztyński) i ze zbawcą męką Chrystusa (Hetman). To najpierw antymisterium i – potem – antypasja. Obie sytuacje są tragiczno-ironiczne. Z przemożnym udziałem symboli, które zostały związane z „panią naturą”. Pieśń żniwiarzy, którą, jak wolno się domyślać, słyhać w całym zakończeniu sceny III aktu III, ma tu osobliwie jednak podwójny wydźwięk. Najpierw tragiczno-ironiczny, bo staje w jaskrawej sprzeczności ze świadomością Horsztyńskiego: „Cicho... pieśń żniwiarzy. – O! moja wiosko... moja wiosko.... jutro w tym domu trumna – księża – sąd...” (324). Pieśń o plonie, zbiorze owoców kontrastuje z innym „plonem żywota”: starca, który zbiera oto tragiczne, niesprawiedliwe owoce swego dumnego życia¹⁹⁸. Proklamowany przez żniwiarzy, wpisany w cykl życia natury, siewu, wzrostu i zbioru, optymizm łączy się u nich z wiarą w sprawiedliwość i nagrodę po pracy. Stoi przecież w tragicznej sprzeczności ze światem egzystencjalnej katastrofy:

Pieśń żniwiarzy wyraźnie:

Pożęli żyto... pożęli jarzę...
Niechaj nam pan da na wódki czarkę.
Plon żyta – plon
Ze wszystkich stron...

[HORSZTYŃSKI]

Plon żyta... pochlebiamą mi ci ludzie... plon żyta.... Widać, że żona moja kazała im beczkę piwa wytoczyć... jaki gwar na dziedzińcu.....

[*Śpiewają:*]

Pożęli żyto, wygnali zajca...
Nie żałuj, pani, wstążki okrajca.
Plon żyta – plon
Ze wszystkich stron... (325)

Po raz kolejny mamy tu ironię zbudowaną na ironii. Starzec rozpoznaje ironiczną (choć przecież nie celową) wymowę pieśni i zamienia ją w autoironiczne stwierdzenie o pochlebstwie, jakim jest ironiczna sugestia, że oto on, Horsztyński, zbiera „plon żyta”, czyli plon życia. To żniwo ma przecież ten nieoczekiwany wymiar, jakim stanie się już jutro żniwo śmierci. Finalny wers [plon żyta/życia] „ze wszystkich stron” w sposób znakomity ujawnia tragiczną kondycję konfederata barskiego, któremu życie ze wszystkich stron odpłaciło hańbą, poniżeniem i całkowitą ruiną, także majątkową.

¹⁹⁸ Por. W. Szturc, *Symbolika ziarna w „Dziadach” cz. III Adama Mickiewicza*, w: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 105; [w misteriach eleuzyńskich] „Ziarno stawało się więc także symbolem celowego i w sumie dobrego urzędnika świata. Ale prawdę tę mógł zrozumieć tylko ten, kto przeszedł okres próby, kto z niemego świadka obrzędu stał się epoptem, czyli patrzącym. Patrzenie, wglądanie we właściwą część misterium czyniło z patrzącego tego, który wie.” Tak eleuzyńska, jak pierwotno-ludowa czy chrześcijańska symbolika w obliczu jednostki, która wybrała samouni-cestwienie, nabiera (w świadomości ślepego i bezradnego starca) ironiczno-tragicznych znaczeń. Może jeszcze – wpisany w żniwa – symbolizm ścinania, cięcia pasowałby do tej postaci.

Lecz w chwilę po tym też sama natura, ta sama pieśń, ten sam rytuał zbioru ziarna (mający przecież i odniesienia biblijne w przypowieści o pszenicy i kłakolu) zostaną zrewaloryzowane¹⁹⁹. Symboliczna wymowa ziarna, zboża, śpiew ludu aktywizują w Horsztyńskim pokłady głębokiej pamięci. Pieśń o ścinaniu, żęciu staje się konsolacyjnym zaśpiewem, swoistą kołysanką, włączającą życie duchowe starca w odwieczny porządek pani natury, która usypia jak mamka, co bawiła Horsztyńskiego-dziecko przed snem:

W tej pieśni widzę moje żółte łany – i zielone lasy – z początku ta pieśń rozdrażniła serce moje... a teraz uciszyła je jak pieśń mojej mamki... jak pieśń kiedyś mojej Izabeli... niech jej światło wiekuiste świeci na wieki wieków... Amen... I mnie także niech będzie tak ci[cho] po śmierci jak kiedyś przy niej, kiedy śpiewała... Cyt... ktoś idzie... [to] ona... słyszę i poznaję szelest jej sukni... w jedwabnej sukni ub[rana...]

(325)

Od ironii przez autoironię wiedzie więc w tym momencie, opisującym świadomość zniszczonego przez okoliczności życia starca, droga do eschatologicznych przedstawień, wyobraźniowych substytutów rzeczywistości zbawczej. Siła i pewna przewrotność Słowackiego polega tu jednakowoż na tym, że żyjącemu w świecie kościelnych, sarmackich wyobrażeń eschatologicznych bohaterowi każe zejść na ten najtragiczniejszy poziom egzystencjalnej udręki, gdzie ocaleniem okazuje się wyobrażenie, fantazmat płodnej, rodzącej, stałej natury: „żółte łany i zielone lasy”, a także regresywne przedstawienie śpiewającej pieśń mamki, oznaczającej jakby powrót do dziecięcej nieświadomości. Słowa Horsztyńskiego zachowują chrześcijańską frazeologię, „ton”, ale jakże nie zauważyć, że proklamacje o ciszy czy wiecznej cichości mają raczej stoicki i egzystencjalny, a nie związany z wyobrażeniami raju chrześcijańskiego charakter²⁰⁰.

Dramat pisany jest z głębi takiej perspektywy oglądu świata, która wszędzie dostrzega ostateczne lub pierwotne źródła i następstwa ontologicznej dysharmo-

¹⁹⁹ Przypowieść o pszenicy i kłakolu (Mt 13, 24–30) nabierałaby tu specyficznie ironicznej wymowy: dobry starzec-patriota, to ziarno ziemi, zostaje jakby zniszczony przez chwast, kłakol, przez magnata. Lecz to już poziom nadbudowanych znaczeń. Ważniejsze byłoby skonstatowanie, iż w świecie Słowackiego nie ma nikogo takiego jak Chrystus w Ewangelii, iż brak Pana, który oddzieliłby zło od dobra, ziarno od plew.

²⁰⁰ „Pieśń mamki” – ten motyw stale nawraca u Słowackiego. Świetnie zaistniał już w *Godzinie myśli*: „Gdy lampa gaśnie, kiedy pieśń piastunek ścicha, / Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha, / Ma sen całego życia...” (w. 41–43). Lecz w dramacie pieśń mamki, pieśń Izabeli i pieśń natury to symboliczny zapis wyobrażeń regresywnych. W *Godzinie myśli* cichnące pieśni wprowadzają w sen, a potem w wizję życia. W *Horsztyńskim* są kołysanką, wprowadzającą w piękną, lecz „bezczułą” dziedzinę snu śmierci, w którym nic się nie śni, ale nie ma potworności życia. Śpiewaczki są tu personifikacjami żeńskiej natury, która najpierw wydaje, a w końcu ugościwszy człowieka za stołem świata, przyjmuje go na swe łono, kołysze do wieczności.

To motyw mający stoickie powinowactwa: L. A. Seneka, dz. cyt., s. 153–155: „Ona [dusza] ustawicznie walczy z owym ociężałym ciałem o to, aby nie dać mu się uwieść ani w nim nie ugrzęznąć. Stara się wznieść tam, skąd niegdyś zstąpiła. Tam czeka ją wieczny spokój, kiedy wydobędzie się z chaosu i mroku, aby oglądać rzeczy czyste i jasne” [podkr. – J. Ł.]; fragment *O pocieszeniu do Marcji*.

nii, tropi ślady „złego urzędnika” tego świata, któremu – patrząc na mechanizmy jego działania – przeciwstawić można tylko myśl o Bogu. Bogu, którego jednak nie sposób słać słowem, pieśnią i życiem, patrząc jak sama natura, matka jestestw wydaje kuriozalne, niezdolne do życia twory.

Świat mężczyzn i kobiet, ich relacji zbudowany został na takiej wizji „pani natury”, która ma też swój ironiczny konterfekt w błazeńskiej I scenie IV aktu. W finale aktu III desperat-samobójca żegna się ze swą żoną, niczego się zresztą nie domyślającą. Tymczasem początek aktu IV wybrzmiewa zupełnie innym głosem małżeńskiego związku. Oto na scenę wkraczają na chwilę Małgorzata i jej mąż Sforca. Małgorzata – ale to już być może nadinterpretacja – zdaje się przypominać karykaturę Małgosi z *Fausta* Goethego, zamienionej tu w przedsiębiorczą kuchnię²⁰¹. Ironiczna scena, gdy Sforca i Trombonista szukają odpowiedzi na dziesięć pytań, wybrzmiewa jak parodia wczesnoromantycznych aspiracji poznawczych, które zgłaszał monologujący Manfred, ale i Faust w swym wielkim monologu²⁰². Ostała się z tego ironia. I jeszcze może jakiś poznawczy minimalizm czy agnostycyzm. Owa zaś Małgorzata wstępuje na scenę znów po to tylko, by w tonacji pół-serio, pół-ironicznej odesłać ogarniętego urojeniami męża do szpitala wariatów, niemniej jednak także przewrotnie wskazać na tę ostateczną perspektywę życia:

Źle musiałeś – woła *Małgorzata do Sforki* – prowadzić się w młodości, panie mężu, jeżeli w sześćdziesiątym roku przychodzi na ciebie grzybowa starość. – Piaseczku tobie.... i kamyczków.... baw się lubko....

(*Wychodzi.*) (329)

Oczywiście – to rozpoznanie demencji i infantyliizmu Sforki ma też ironiczno-mortalne odniesienie: piaseczek i kamyczki to zabawki dziecka, ale i losu, i śmierci, która bawi się nimi w czasie ceremonii pogrzebowych. Sforce przydarzy się więc, jak mówi Szczęsny, „wariacja”, ta „okropna rzecz” (352), którą jego kochająca żona opłaca gorzkim płaczem rozbrzmiewającym pośród okrutnych śmiechów: „Hajduki śmieli się – a żona biedaczka tak płakała, że aż litość była patrzeć....” (351). Szalenięc powtarza jednak do końca „odwieczne” pytania: „Co to ja.... co ja myślę...” (351).

²⁰¹ Powiedziałbym, jeśli to nawet najdalsze aluzje do *Fausta*, że Słowacki ironicznie nawiązał tu do postaci Marty, ale nadał jej z przekąsem imię Małgorzaty. Por. jedną z „praktycznych” kwestii Marty o swym zmarłym mężu:

MARTA:

Ach! gdzież ja kiedy jeszcze znajdę,
Takiego, Boże mój, ciamajdę!
A cóż to był za pocziwina!
Za bardzo tylko łazikować lubił,
Obce kobiety, obce wina,
No i grą w kości sam się zgubił.

J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, cz. I, *Dom sąsiadki*, s. 130.

²⁰² Por. studia: H. Krukowska, *Noc Fausta, noc Konrada*; A. Waško, „*Faust*” w korespondencji i dramatach Zygmunta Krasieńskiego; O. Krykowski, *Faust i Mefisto w twórczości romantyków krajowych. Trzy pełnowymiarowe kreacje osobowości*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt., t. I, s. 263–272, 351–364, 419–450.

Młody Słowacki nie ma w *Horsztyńskim* obiekcji, gdy chodzi o ukazanie najostroższych aspektów istnienia. Uczuciowa maskarada nie ocala nikogo z uczestników intrygi. Tak bierność, jak i próby działania opłacić trzeba klęską lub szaleństwem. Świat wydaje się niepoznawalny, ale daje się już odczuć, że to wszystko, co godne ocalenia, tkwi nie w nim, lecz w podmiocie, w „ja” ludzkim, którego godne podziwu (i tylko częściowo: pożałowania) okazy to Szczęsny i Amelia, Salomea i Horsztyński. Los, pani natura i historia – ta cała maszyna bytu – działają tu z nieczułą na ludzkie istnienie konsekwencją. Ale też mistrzowskim wyjściem wyobraźni poety stanie się w okresie genezyjskim takie na nie spojrzenie, które nie zeufemizuje okrucieństwa, nie wyretuszuje skandalu śmierci, lecz oznajmi: dalej i więcej, niechaj natura i los niszczą, kruszą i łamią te łachmany ciała, skrywające esencję ducha. Wtedy także relacje kobiety i mężczyzny, a także ukazane we wprost manierecznych układach skomplikowania małżeństwo i pragnienie „drugiego” okażą się duchowym pożądaniem Pełni, a nie, jak w hiatycznych konfiguracjach *Horsztyńskiego*, pożądaniem zarówno tego, co cielesne, jak i tego, co duchowe. Wyjściem z matni wyobraźni, serca i myśli ludzi żyjących – jak Szczęsny – w stanie poczwórnego rozdzielania, stanie się synteza jednego i jedyne Ducha. Wtedy też komunikację niemożliwą między *nim* a *nią* zastąpi symboliczna rozmowa, ale i ona ustąpi kiedyś mistycznej nadkomunikacji.

7. Trzy pamiętniki

Niewątpliwie intencją Słowackiego było ostre zderzenie różnych światów wyobraźni: nowoczesnego, indywidualistycznego uniwersum Szczęsnego, czytającego Platona i zapewne najmłodniejszych w drugiej połowie XVIII wieku autorów, ze światem nie tylko Hetmana, którego erudycyjne doświadczenia wyczerpują modlitwy powtarzane z Karłem, lecz także konfrontacja Hetmanowicza z Horsztyńskim. Temu ostatniemu przypisano w dramacie bardzo osobliwą pasję lekturową, która w jakiś specjalny sposób charakteryzuje tę postać. Horsztyński to ociemniały żołnierz, któremu Książd lub żona czytają: *Pamiętniki Jańczara*, zwane również czasem *Kroniką turecką*. Zostały one napisane w XV wieku (ok. 1499–1501) przez Serba Konstantego Michailowicia z Ostrowicy w nieznanym nam dziś oryginalnym języku²⁰³. Ponieważ opowiadały niezwykłą historię człowieka (Serba!) porwanego

²⁰³ Por. W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, wyd. II, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 228:

„Konstanty urodził się przypuszczalnie ok. 1435 r. w Ostowicy w Serbii, był synem Serba Michaela Konstantynowicia. W 1455 r. został wzięty do niewoli tureckiej i walczył w doborowych oddziałach gwardii sułtańskiej – janczarach, gdzie po kilku latach dosłużył się stopnia oficerskiego. Brał udział w różnych operacjach wojsk tureckich w Europie i Azji. W 1463 r., dowodząc obroną niewielkiego zamku Zweczaj w Bośni, obleganego przez wojska króla węgierskiego Macieja Korwina, dostał się do niewoli węgierskiej. Niewolę przyjął jako wyzwolenie, gdyż nigdy nie stracił przynależności narodowej oraz nienawiści do Turków i islamu. Dalsze losy Konstantego nie są znane. Prawdopodobnie po kilku latach spędzonych na Węgrzech znalazł się w Czechach, a po roku 1468 może w Polsce. Data śmierci nieznaną. Wszelkie dane na temat jego życia mają charakter hipotetyczny. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XV wieku, może w latach 1499–1501 napisał swoje *Pamiętniki*. Język oryginału nie jest znany, być może był nim język serbski. W rzeczywistości nie są to pamiętniki (bardziej odpowiedni tytuł utworu to *Kronika turecka*). Dzieło

przez Turków, zmuszonego przez nich do służby w gwardii sułtańskiej, a w szczęśliwych okolicznościach zbiegłego z tej niewoli, spotykały się z wielkim zainteresowaniem w Polsce i Czechach, gdzie przełożono je na języki narodowe, gdy tymczasem wersja oryginalna uległa zatraceniu. Stały się w ten sposób lekturą szlachty, krążąc w licznych odpisach, i poniekąd częścią literatur narodowych: czeskiej i polskiej.

Zainteresowanie *Pamiętnikami Janczara* wzmagają w XVII-wiecznej Polsce wojny z Turcją, którą Michailović znał niejako od środka. Nic tedy dziwnego, iż „stały się one lekturą hetmanów, polityków, dyplomatów, a także – po wyjściu z druku – szerszych kręgów czytelniczych”²⁰⁴. Dzieło XV-wiecznego Serba dokładnie omówił w XXVII wykładzie pierwszego kursu prelekcji w Collège de France Adam Mickiewicz (XII 1840–VI 1841). Profesor uznał janczara za Polaka, a jego dzieło za pierwsze tego typu „napisane po polsku”. Bohater-autor stawał się w prezentacji wieszczą kolejną figurą wallenrodyczną, ożywianą pamięcią o ojczyźnie i dlatego – w zrazu beznadziejnej sytuacji, co go usprawiedliwiało – Konstanty został „szpiegiem”, pracującym nad zebraniem jak największej ilości informacji o znienawidzonych Turkach. Janczar Mickiewiczowski to wcielenie patriotycznej troski, obywatel napominający Europę i Rzeczpospolitą, wskazujący na militarne przewagi, ale i Achillesowe pięty „pogan”, którzy wkrótce zagrożą całemu kontynentowi.

Skąd więc w *Horsztyńskim ów wątek*? Otóż po raz pierwszy *Pamiętniki Janczara* wydano u nas w 1828 roku (następne edycje: 1857, 1868) i to wydanie Antoniego Gałęzowskiego miał zapewne w rękę Słowacki²⁰⁵. Krytycznej edycji tekstu dokonał dopiero Jan Łoś w 1912 roku w Bibliotece Pisarzy Polskich, wydając dzieło pod tytułem: *Pamiętniki Janczara czyli Kronika turecka Konstantego z Ostrowicy napisana między rokiem 1496 a 1501*.

Słowacki – co należy również odnotować – miał osobiste kontakty z księgarzem Gałęzowskim, pierwszym wydawcą dzieła²⁰⁶. Kolejna ważna okoliczność to ta, iż

składa się bowiem z trzech formalnie nie wyodrębnionych części: kroniki turecko-serbskiej, instrukcji wojskowej lub raczej podręcznika walki z Turkami oraz z wezwania do króla polskiego (Jana Olbrachta) i węgierskiego (Władysława Jagiellończyka) o zorganizowanie wspólnej wyprawy antytureckiej. *Pamiętniki* są dziełem-apelem, wezwaniem do całej chrześcijańskiej Europy o wspólną walkę z potęgą turecką. Celem ich było przekazanie obfitych wiadomości o Turcji, jej historii, religii, obyczajach, organizacji państwowej i wojskowej, tak aby znając dobrze przeciwnika, łatwiej go było można zniszczyć. Dzieło Konstantego stało się popularne, rychło powstały przekłady czeskie i polskie. W XVI wieku w Czechach wydrukowano je dwukrotnie. W Polsce ze względu na ciągłe wojny z Turcją *Pamiętniki* cieszyły się szczególnym zainteresowaniem i długo zachowywały swoją aktualność. Dowodzi tego kilkanaście znanych z wieków XVI–XVIII kopii dzieła, również w przeróbkach i w wersji rozszerzonej. Pierwotna polska redakcja *Pamiętników* powstała zapewne w pierwszym dziesięcioleciu XVI w. i jest przekładem z języka czeskiego”.

²⁰⁴ S. Vrtel-Wierczyński, *Wstęp, w: Średniowieczna proza polska*, wyd. II, Wrocław 1959, s. CXXXII. Zob. także: A. Danti, *O nową interpretację „Kroniki tureckiej” – po latach*, w: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1990, 135-156.

²⁰⁵ Konstanty Michailović z Ostrowicy, *Pamiętniki Janczara*, wydał A. Gałęzowski, Warszawa 1828.

²⁰⁶ Por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, współpraca S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 107 i 111. W styczniu 1830 roku sprzedawano *Kulik* Słowackiego między innymi w księgarni Gałęzowskiego, zaś rozliczenie wydatków i dochodów ze stycznia tegoż roku przynosi informację o wpłacie 6,22 złp. za sprzedane egzemplarze *Kuliku* od Gałęzowskiego.

poeta w tym samym liście, w którym pisał do matki o pracy nad *Horsztyńskim*, donosił również o swym oczekiwaniu na książki, wśród których miała być kronika Marcina Kromera z 1555 roku pod tytułem *De origine et rebus gestis Polonorum*²⁰⁷: „Teofilowie powieźli z sobą kronikę Kromera i dzieła mego ojca. Nie wiedząc prawdziwie, czy się z nimi zobaczę, nie wiem, kiedy i jak dójdą mi te książki”²⁰⁸. Poeta prosił o kroniki (także Macieja Strykowskiego i Marcina Bielskiego)²⁰⁹ swą matkę jeszcze w listopadzie 1834 roku, zaś o otrzymaniu *Kroniki* Kromera donosił matce w liście z 20 października 1835 roku.

Wszystkie te fakty świadczą o niewątpliwym zaintrygowaniu poety epoką staropolską, którą chciał on zgłębiać źródłowo. To zainteresowanie zbiegło się najwyraźniej z pracą nad dramatem i wyraziło w kreacji Horsztyńskiego oraz Hetmana. Na wyborze tego właśnie tekstu – *Pamiętników Jańczara* – jako lektury starca zażyło zapewne specyficzne ukształtowanie postaci Horsztyńskiego jako reprezentanta całej odchodzącej w przeszłość epoki. Jej najwierniejszy obraz dawało niewątpliwie kronikarstwo czy pamiętnikarstwo, stąd można przypuszczać, iż Horsztyński-czytelnik mógłby (tu znów nasza ironia!) słuchać równie dobrze *De bello Moscovitico commentariorum libri sex* (1585) Rajnalda Heidensteina, *Kroniki mistrzów pruskich* (1582) Marcina Muriniusa czy *Wojny domowej z Kozaki i Tatary* (1681) Samuela ze Skrzypny Twardowskiego.

Słowackiemu chodziło najwyraźniej o konterfekt starego, zaprawionego w bojach szlachcica, który walecznym życiem, ale i lekturami potwierdza sławę obrońcy ojczyzny, patrioty, katolika, który lekturom Szczęsnego przeciwstawia hymn *Święty Boże! Święty Mocny!...* (272), pełen dramatyzmu, niezwykle emocjonalny, wybrzmiewający tonem błagania czy nawet wołania lamentacyjnego. Dramaturgia owej suplikacji ma za zadanie powstrzymać hipotetyczne plagi, nieszczęścia, jednak została ona tak skonstruowana, jakby literalnie już wisały one nad głowami błagalników:

Święty Boże! Święty Mocny! Święty a Nieśmiertelny!
Zmiłuj się nad nami!
Od powietrza, głodu, ognia i wojny zachowaj nas,
Panie!
Od nagłej a niespodziewanej śmierci zachowaj nas,
Panie!
My grzeszni, Ciebie, Boga, prosimy: wysłuchaj nas,
Panie!
Jezu, przepuść! Jezu, wysłuchaj! O Jezu, Jezu, Jezu,
Zmiłuj się nad nami!

²⁰⁷ Kronika Kromera *O pochodzeniu i o dziejach Polaków* ukazała się po raz pierwszy w języku łacińskim właśnie w Szwajcarii, w Bazylei w 1555 roku.

²⁰⁸ J. Słowacki, *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, w: *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, list z 24 maja 1835 roku pisany z Genewy, s. 204.

²⁰⁹ Chodziło zapewne o dzieła: M. Strykowskiego, *Kronika polska, litewska, żmódzka i wszystkiej Rusi*, z 1582 roku; a także Marcina Bielskiego *Kronikę polską*, wydaną przez jego syna Joachima Bielskiego w 1597 roku.

Maryjo, uproś! Maryjo ubłagaj! O Maryjo, Maryjo,
Matko Boska, przyczyn się za nami!
Wszyscy Święci i Święte Boże, módlcie się za nami!

Oczywiście i ten tekst ma w dramacie kontekst ironiczny: przywołuje go Horsztyński, który za chwilę padnie z własnej ręki jako ofiara nie ognia, lecz tragicznego zapętlenia losu. Na tym tle zrozumiałe staje się przywołanie *Pamiętników Jańczara*. Starzec ucieleśnia epicko-bellicystyczne wyobrażenia Sarmatów, tych rycerzy broniących chrześcijaństwa przed tureckim, muzułmańskim Wschodem. Żyje on w świecie iluzji, imaginatywnych wspomnień o epoce bohaterskiej, o czasach, gdy zwyciężano pod Orszą czy pod Wiedniem. Syci więc swą wyobraźnię opisami pamiętnikarskimi, przedstawiającymi wroga: Turka²¹⁰. Polska jako *antemurale christianitatis* odpiera tu na równi zakusy państwa Osmanów, jak schizmatycznej Rosji, a konfederacja barska staje się ostatnim aktem tej bohaterskiej odysei, w który jeszcze Horsztyński został przez historię włączony. Dlatego słucha, „czyta” *Pamiętniki Jańczara*, pojawiające się w dramacie w osobliwie potrójnym kontekście:

KSIĄDZ

Zona twoja chodzi sama jedna po lipowej alei...

HORSZTYŃSKI

Księżę, straciłem oczy i widzieć nie mogę jej anielskiej twarzy. Czy ona zawsze tak piękna, jak była...

KSIĄDZ

Zdaje mi się, że zawsze piękna....

HORSZTYŃSKI

Ale nie tak wesoła jak niegdyś....

KSIĄDZ

Dosyć zawsze wesoła... Czy chcesz, panie Horsztyński, to ci przeczytam jaki rozdział z *Pamiętników Jańczara*....

HORSZTYŃSKI

Dziękuję, księżę... już późno. Słuchaj... zdaje mi się, że żona moja nie tak wesoła jak dawniej....

(Chwila długa milczenia.)

(265)

²¹⁰ Dziełem, które z tego punktu widzenia mógłby czytać Horsztyński był *Władysław IV król polski i szwedzki* (1649) Samuela ze Skrzyżny Twardowskiego, autora także *Przeważnej legacji Krzysztofa Zbaraskiego... do cesarza tureckiego Mustafy w roku 1621* (wyd. w 1633 roku). W biblioteczne konfederata mogłyby się też znaleźć relacje z wiktorii wiedeńskiej, choćby Wespazjana Kochowskiego *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyj wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej* (transkrypcja i posłowie M. Kaczmarek, Wrocław 1983), wydane w 1684 roku w Krakowie. Problematykę turecką już w XIX wieku mocno uwydatniały również *Śpiewy historyczne* (1816) Juliana Ursyna Niemcewicza.

Oczywiście, pierwszy kontekst, jaki należy wydobyć, to ślepotą starca, który czyta księgi oczyma księdza. Obaj stanowią więc doskonałą parę interlokutorów: Ksiądz, w którego biblioteczkę pokrywają się kurzem naiwne traktaty eschatologiczne o świętych, piekle i niebie, oraz barszczanin, żyjący w świecie wewnętrznym. Przecież zresztą mamy tu kolejny przykład tych złożonych, ironicznych gier między tekstem, pismem a czytelnikiem, kolejne ich ironiczne przekształcenie.

Również drugi kontekst wybrzmiewa ironią: oto ociemniały Horsztyński myśli głównie o smutkach Salomei, których zobaczyć (tak, jak i tekstu) nie może. Przywołanie przez Księdza *Pamiętników Jańczara* staje się więc wyrazistą próbą ucieczki od drażliwego tematu w świat historycznej epiki, która mogłaby przyjemnie ułudzić, uspić czujność podejrzliwego małżonka. To także znak, że tekst ów Ksiądz często czytuje Horsztyńskiemu, odmawiającemu tym razem lektury-słuchania. Zderzenie niewidzialnej, niemożliwej do zmysłowego, wzrokowego zbadania, sprawdzenia rzeczywistości życia domowego z tekstem historycznym, kronikarskim, którego sam starzec też nie mógłby odczytać, a tym razem nie chce słuchać, ma zapewne na celu wykreowanie tej najostrzejszej ironii, która rodzi się w zderzeniu trzech różnych światów wartości: życia duchowego, rodzinnego, które podług zdroworozsądkowych wyobrażeń winno być dla Horsztyńskiego na starość nagrodą za godną służbę ojczyźnie; po wtóre: bohaterskiej przeszłości, w której streszcza się jakby cała przeszłość szlachecko-sarmacka Polski, jej wolnościowy ethos²¹¹ i historyczne dokonania; po trzecie: wiary w opatrnościową nagrodę, opiekę, czuwanie Pana Dziejów nad Rzeczypospolitą i nad każdym jej wiernym sługą, takim choćby jak tytułowy bohater z Baru Słowackiego²¹². I oto w *Horsztyńskim* wszystko to leży w gruzach: Ksiądz zostaje zmuszony, jeśli nie do bezpośredniego kłamstwa, to do manipulacji, gdy podsuwa starcowi miłą mu lekturę *Pamiętników Jańczara*, posługując się strategią przemilczania.

Milczenie jest cnotą, gdy nie jest obowiązkiem, lecz służy jakiemuś dobru moralnemu, a jest cnotą heroiczną, gdy równocześnie naraża milczącego na cierpienia, których nie milcząc mógł uniknąć.

Milczenie jest występkiem lub winą, gdy mówienie było obowiązkiem. Obowiązek milczenia, pojęty jako rezultat zobowiązania, może być dwojakiego rodzaju.

²¹¹ Por. S. Sawicki, *Ethos polskiej literatury*, w: tegoż, *Wartość – Sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994, s. 24: „Od początku też odnaleźć łatwo w dziejach naszej literatury inne uwarunkowanie: na prawdę i wolność – tak ściśle ze sobą zespolone aspekty rzeczywistości. Zawsze uwieralo wszystko, co wolność tę ograniczało, co przez to ograniczenie prowadziło do krzywdy człowieka. Szlachcic na zagrodzie chciał być wojewodzie równy, a nawet królowi. Ale nawet z perspektywy „zagrody” tworzona literatura potrafiła przecież upokarzającą dołąć chłopca. »[...] krew albo pot żywych poddanych i kmiotków, który bez żadnego hamowania ciecze [...]« – ukazywał w *Kazaniach sejmowych* Piotr Skarga. Na handel ludźmi-braćmi burzał się w *Moraliah* Wacław Potocki.”

²¹² Wołał do krakowian Woronicz: „Przekonałiście mnie, że płomień téj religii boskiej, religii naddziadów i ojców waszych, nie wygasł jeszcze w sercu ich prawowiernego potomstwa” – J. P. Woronicz, *Głos poże gnałny do duchowieństwa i wiernych Diecezji Krakowskiej, przy opuszczeniu stolicy biskupiej w Krakowie, miany w kościele katedralnym na zamku krakowskim, dnia 28 czerwca 1828 roku*, w: tegoż, *Kazania tudzież nauki parafialne*, wyd. III, Kraków 1845, z Przemową F. Wężyka, s. 55.

Można się zobowiązać milczeć w pewnej sprawie, której wyjaśnienie byłoby nie-pożądane, można się zobowiązać milczeć dla zasady, dlatego, że się milczenie uznaje za postawę wartościową etycznie.²¹³

Zamknięcie Księdza nie jest jednak w dramacie heroiczną cnotą; przeciwnie: wie on coś, czy raczej wydaje mu się, że wie, na pewno zaś widzi oddającą się melancholii Salomeę, lecz nie powierza tej wiedzy starcowi, ażeby – po chwili tego stężonego milczenia – skierować rozmowę w inną stronę, choć i tym razem tematyczna manipulacja zostanie przez Horsztyńskiego rozpoznana:

KSIĄDZ

Mówią, że wielka jest niespokojność między wileńskim ludem. Coś nowego gotuje się w garnku....

HORSZTYŃSKI

Nie mów mi o tem – księżę....

KSIĄDZ

A gdyby też Wilno powstało....

HORSZTYŃSKI

To mu gromnicami wykapią oczy.

KSIĄDZ

Może się uda....

(265 – 266)

Tym razem to nie Ksiądz zmieni w kolejnym zdaniu temat rozmowy, lecz sam Horsztyński. Wkrótce posłyszysz on „nadejdzającego konno” Szczęsnego. I w tym momencie ta z pozoru niewiele znacząca wzmianka o *Pamiętnikach Jań-czara* nabierze zupełnie nieoczekiwanych znaczeń. To trzeci jej kontekst: usłyszysz bowiem za chwilę fragment nie XV-wiecznego dzieła, lecz osobiste, dramatyczne, intymne „pamiętniki Horsztyńskiego”. Czy podobne do tych napisanych przez Serba? Dzieło Konstantego Michailowicia zawierało treści, które dla Polaka XVIII wieku wciąż musiały brzmieć egzotycznie: informacje o organizacji armii i administracji państwa tureckiego, a przede wszystkim wojska, jego dowódców, a także symbolice. To dla pracującego w „materii historii”, dla szlachcica-żołnierza, jakim jest Horsztyński, rzeczy arcyinteresujące, szczególnie, gdy dotyczą dyscypliny, karności czy okrucieństwa Turków:

A podle cesarza na lewą rękę także drudzy pieszy azapi, bywa ich dwadzieścia tysięcy, a ci są z tej strony morza zebrani, to jest z Romaniję, ci także sie okopali i różny otykali, jako i oni na prawej stronie. A gdy cesarz każe niektorem jeznym k bitwie przystąpić, tedy bez omieszkania jadą, aby sie z wielkiem krzykiem a bębaniem okazali, cesarscy także bębnow co bębnią, iż między niemi jest tak wielki

²¹³ I. Dąbmska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: *tejsze, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa-Poznań-Toruń 1975, s. 104.

krzyk, tak jakoby sie ziemia trzęsła; są tyż k niem posłani od cesarza dworzanie na ladrowanych koniech, aby opatrywali, kto jakie męstwo uczyni a jako sie kto ma ku bitwie. A ten każdy buzduchan albo palcat w rękach dierży, pomykając wolnie k bitwie, a zową je cazansy, a gdziekolwiek są oni, jako by sam cesarz był, a wszyscy się jich boją, a kogo hanią przed cesarzem, biada jemu bywa. Hetmana ich zową czaussobassa. Takieć jest zarządzenie tureckie przy walnem boju. Cesarz sam nikam nie jedzie, jedno jest między janczary, aż sie boj dokona.²¹⁴

Trudno się oprzeć wrażeniu, że lektura XV-wiecznego, archaicznego tekstu ma jakiś jednak ironiczny wydźwięk. To przecież tekst z czasów późnego średniowiecza, a zatem odległy czasowo, językowo i również mentalnie. Michailowicia nazywano u nas wprawdzie „Jańczarem Polakiem”, lecz przecież omyłka nie tłumaczy wszystkiego. Jeśli natomiast Słowacki poznał ten tekst, to niewątpliwie w jego przywołaniu mogła ponadto kryć się dobrze zamaskowana i nie dla każdego czytelnika *Horsztyńskiego* dziś jasna i oczywista aluzja-analogia. Dramat opisuje epokę upadku Polski, z kolei *Pamiętniki Jańczara* dają bardzo dosadną wizję jednej z największych klęsk historycznych Polski dawnej, która przyczyniła się także do upadku Konstantynopola w 1454 roku. Chodzi oczywiście o bitwę pod Warną (1444), która została przegrana w momencie, gdy już wydawało się, iż szala zwycięstwa przechyliła się na stronę chrześcijan. Śmierć nierozsądnego, młodego Władysława Warneńczyka zaprzepaciła te szanse²¹⁵. Tak opisuje ją uczestnik bitwy pod Warną po stronie tureckiej, Słowianin, autor zarazem antytureckich *Pamiętników Jańczara*:

Ruszywszy się tedy odtąd, krol Władysław ciągnął dołem pod Dunaju ku miastu Dyniu, które dał wybrać i wypalić, a odtąd więc ciągnął barzo daleko przez Turki aż na pole Warno blisko Czarnego Morza. Cesarz turecki Murat tamoż przyciągnął i zjechały się obiedwie mocy: chrześcijańska i pogańska, a bitwa się poczęła w poniedziałek. Chrześcijanom na początku szczęście a dobrze się wiodło i drugi, i trzeci dzień. Aż wszyscy jezdni pogański porażeni na głowę tak, iż jedno cesarz sam z janczary na placu został był.

Widząc janczarowie, iż już źle, opatrzyli jedno miesce między wywozami pod gorami albo rywocinami głębokimi a między wrzosem wielkim tak, iż nie mogli

²¹⁴ Fragment ten cyt. za: *Średniowieczna proza polska*, zebrał i opr. S. Vrtel-Wierczyński, wyd. II, Wrocław 1959, s. 344–345. Utwór figuruje w tym wydaniu pod tytułem *Kronika turecka Konstantego z Ostrowicy*.

²¹⁵ Por. opis klęski w najpopularniejszym na początku XIX w. dziele: J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, opr. W. Bruchnalski, Warszawa [b. r.], śpiew *Władysław Warneńczyk*, s. 55, strofy 14 i 17 (z osiemnastu):

14.

Przemógł Rzym i głos chrześcijańskich panów,
Przemogła sława! Na wszystko niepomny,
Wszczyzna pod Warną z tłumem Muzułmanów
Bój wiarołomny.

17.

Pada Władysław... pod ciężkiem żelazem,
Pod zbroją ziemia jęk smutny wydaje,
Lecz i po zgonie twarz srogim wyrazem
Grozić się zdaje.

naszy onych wywozow baczyć. Udaliciem też byli janczarowie uciekać, trzymając cesarza między sobą, aby jem nie wjechał, a trafiwszy między wywozy położyli się między jemi, a przykryli się wrzosem; a było to o nieszporach. Widząc to Jankuł namowił krola, aby nań <z> swym hufem ciągnął, boć są ludzie porażeni, aby czci dostał. Tedy krol nie mieszkając prosto na nie ciągnął, w kapalin zapadwszy, drzewa podrzuciwszy, prędko k niem cwałali, chcąc je chutnie końmi porazić a potrzeć widząc, iż wszystko są pieszy. A tako się spiesząc, wywozow nie baczywszy, w nie popadali tak, iż się wszystkie <padoły> jemi napełniły; a potem więc przyskoczywszy janczarowie na nie, bili a mordowali, jako chcieli. Krol Władysław tamo został w tem wywozie, a Jankuł wojewoda <nie ratując go> ciągnął nazad beze wszej przekazy, abowiem Turcy na głowę porażeni byli i nie był, kto je był gonił.

O krolu chrzścianie nic nie wiedzieli, gdzie się podział, a poganowie też nie wiedzieli, by był w onem rowie. Wiele poganow (zam. panow) i sług jego tam zostało, janczarowie wiele też pojimali, a potem więc jęli pobite z onego dołu wywłoczyć szukając pieniędzy, a szaty z nich łupiac. Więc jeden janczar trafił na krola, nie wiedząc, iżby krol był; jimię mu było Buchrychader. Ujrawszy tedy czystą zbroję, na kapalinie pierze z czystą zaponą niewielką, i urzezał mu głowę, tak z pierzem i z kapalinem niósł przed cesarza, a porzuciwszy ją przed nim rzekł: „Szczęsny panie, toć jest głowa niejakiego nieprzyjaciela twego znamienitego”. Cesarz wnet posłał po więźnie, którzy zjmani byli, aby powiedzieli, czyja by to głowa była; a byli jęcy niektórzy komornicy krolewscy, a spytani powiedzieli, iż jest jięcie głowa krolewska, z wielką żałością krzyczeli a płakali. A cesarz na tych miast <z> wielką radością dał wszystkim węźniom głowy pościnać, a krolewską głowę wyjąwszy z kapalina, kazał ją odrzeć a onę skorę wonemi zioły z bawelną napełnić, by się nie kaziła, a włosy jej dał rozczosać i barwicą przyprawić tak, iż podobna do żywej była, a kazał ją włożyć na drzewce i po wszystkich swych mieściech nosić, wołając, iż mi Pan Bog dał swego nieprzyjaciela zwyciężyć. A ci, którzy tę głowę nosili, tak byli darowani od panow wielkich i od mieszczanow, iż się koźdemu po kilo set złotych dostało. Krol Władysław miał jedną nogawicę czerwoną, a drugą czarną, a przeto dworzanie cesarscy też barwę do kilka lat nosili na znamię zwycięstwa onego.²¹⁶

Ten długi i trudny dziś w odbiorze cytat usprawiedliwia próba rozpoznania charakteru tej epiki, która żywi wyobraźnię Horsztyńskiego. To relacja nie posiadająca żadnych literackich ornamentów, naddatków estetyzujących, lecz za to niezwykle dramatyczna i dosadna. Byłoby rzeczą intrygującą wiedzieć, czy Słowacki posiadający tę niezwykłą, okrutną predylekcję wyobraźni do opisywania „ścinałych głów” znał relację o śmierci młodego króla Władysława z tekstu *Pamiętników...?* Michailowicz nie eufemizuje okrucieństw, więc i ów słynny janczar, który „urzezał głowę” królowi, pojawia się tu w całej okazałości²¹⁷. Lecz przecież pełen najdzikszego okrucieństwa okazał się także świat „oświeconego” XVIII wieku, gdy Horsztyńskiemu wypalono gromnicami oczy. Również jego język daleki jest od subtelności wysłowienia Szczęsnego-ironisty i czuło-opiekuńczych kobiet.

²¹⁶ Cyt. za: Konstanty Michailowicz z Ostrowicy, tzw. *Pamiętniki Janczara*, w: W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska...*, dz. cyt., s. 230–231.

²¹⁷ Por. historyczne świadectwa i naukową analizę śmierci króla: F. Babinger, *Z dziejów imperium Osmanów. Sułtan Mehmed Zdobywca i jego czasy*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1977, s. 47–50; śmierć króla: s. 49.

Horsztyński w chwilę po rozmowie z Księdzem prowadzi rozmowę z przybyłym właśnie Szczęsnym. To właśnie on otwiera wrota innego, wewnętrznego pamiętnika starca, co wspomni swe bohaterstwo, za które przecież nie znalazł nagrody w domu. Relacja Horsztyńskiego tak została skonstruowana, by w samym jej środku otwierało, rozwierało się pole tragiczno-ironicznego napięcia, które muszą rozumieć wszyscy świadkowie opowiadania-wspomnienia: Szczęsny, Salomea i Ksiądz. Z jednej więc strony słyszymy w tejże narracji bohaterskiej o tym, jak wojak gromił Moskali – zaś z drugiej strony percypujemy retardacyjne interpolacje dotyczące uczuć Horsztyńskiego do Salomei, tej wiernej, pięknej, wspaniałej małżonki, dla której poświęca się stary żołnierz:

HORSZTYŃSKI

Tak... mam miłe wspomnienie.... Raz koło Baru – na wielkim polu, przychodziło do walki z Drewiczem. – Piękny był ranek – tak cicho... Skowronki tylko śpiewały – na prawo był laszek brzozowy – za nami

(Wchodzi Salomea i staje cicho – Szczęsny słucha starca i oczy ma zakryte dłońią.)

Mości panie, było miasteczko z blaszanymi wieżami... dowodziłem całą jazdą... marsz, marsz... Pomyślałem sobie, co teraz robi moja żona.... Spojrzałem na zegarek... bo jeszcze miałem oczy.... na zegarku była 5ta godzina.... Ha! żona moja śpi, spokojna jak dziecko, ani wie, że tu jej stary mąż, jak młody chłopiec, z rozwianymi włosami – z dobytym pałaszem krzyczy: marsz! marsz!... Myślałem, że zginę, a żona moja będzie spała spokojnie – w godzinę śmierci mojej.... Było mi smutnie i miło... haha! jeszcze mi wtenczas przyszło do głowy jakieś dziwne zachcenie... chciałem być mieć przy sobie białego gołębia z mojej wioski.... Nieprawda! To po wygranej bójce, kiedy odpoczywałem w lasku brzozowym, przyszło mi takie zachcenie... żeby to wysłać gołąbka z listkiem, ołówkiem napisać: buzi, moja Sally.... Mości panie, zbiliśmy wtenczas dwa kara bataliony na miazgę.... (267)

Intencje poety są tu jasne: intymny „pamiętnik” Horsztyńskiego nie ma nic wspólnego z epiką rycerską, kronikami, relacjami wojennymi dawnych Polaków. W świecie dramatu rzeczywistość uległa – w pierwotnym znaczeniu – korupcji, zepsuciu, znieprawieniu. Poświęcenie stało się wartością, która nie może liczyć na odpłatę. Ethos życia zbiorowego został wyparty przez indywidualistyczne strategie egzystencjalne, których najczęstszym, prymarnym celem jest poszukiwanie jeśli nie przyjemności, to spełnienia w duchowej, ale odcinającej się od wszelkich innych kwestii (na przykład państwowych) pełni czy jedni kochanków. Świat nieprzejrzystych relacji i insynuacji odniósł przewrotne zwycięstwo nad prostodusznym, zdualizowanym światem jasno rozpoznawalnego dobra i zła.

Słowacki nie poprzestaje na tym akcie przywołania tragiczno-ironicznej narracji. Gdy Szczęsny chce się oddalić (właściwie uciec...), pożegnawszy się z Salomeą: *(Wstaje i spotyka się z Salomeą.)*, wtedy właśnie Horsztyński uruchamia drugą część opowieści-wspomnienia, tym razem poświęconą okrucieństwu Moskali, a nade wszystko postaci udręczonego Grzegorza, „starego rybaka”, któremu moskiewscy zbrodniarze wycięli „w ciele wyłogi ułańskiego munduru”:

HORSZTYŃSKI

[...] Był to Grzegorz, stary rybak z pobliskiej wioski.... Musiałeś go znać, panie Szczęśny – to twój chłop....

SZCZĘSNY

Rybak... Grzegorz....

KSIĄDZ

Co tobie, młodzieńcze?...

HORSZTYŃSKI

Bądź tam dobry dla jego dzieci... jeżeli ma dzieci....

SZCZĘSNY

Rybak... Grzegorz....

HORSZTYŃSKI

Wszak musisz wiedzieć, jego chata naprzeciwko pałacu, na drugim brzegu Wilii; musisz wiedzieć... czy on ma dzieci....

SZCZĘSNY

Ma... córkę....

HORSZTYŃSKI

Czy hoża dziewczyna?... wydaj ją za mąż.... dam ze sto złotych na krówkę....

(268–269)

Poeta musiał znakomicie rozplanować akcję dramatu. Znać po tym fragmencie, iż ironiczne znaczenia mógł piętrzyć właśnie dlatego, że główny zarys „intrygi” miał już wcześniej opracowany²¹⁸. Otóż czytelnik dramatu nie jest w stanie zrozumieć tragicznej ironii tego niepozornego dialogu, kiedy Szczęśny w pewien sposób oniemiaje, zaniemówi. Bowiem dopiero ze sceny IV tegoż I aktu dowiemy się, że „hoża dziewczyna”, której ojciec jak męczennik oddał życie za ojczyznę, to prosta i jednak prymitywna Maryna, którą Szczęśny uczynił swą kochanką. Wzmianka o dzieciach („jeżeli ma...”), o sąsiedztwie pałacu i chaty rybaka („poprzeciwko pałacu”), o Wilii (Szczęśny poetyzuje Marynę na Nereidę), wreszcie o ślubie i krówce (bohater ani myśli sam się z nią żenić) mają w kontekście męczeńskiej śmierci Grzegorza, którą relacjonuje Horsztyński, nie tylko wielopiętrowo ironicznie nawarstwiający się charakter, lecz również wydzwięk tragiczny, który czyni Szczęśnego – przecież podejrzanego w tej samej scenie o romans z Salomeą, a w istocie z pewnością romansującego z Maryną – człowiekiem sparaliżowanym na chwilę: doświadcza bowiem w tym momencie gorzkiego poczucia winy.

Pamiętnik wewnętrzny tego archaicznego Sarmaty, czytującego oczami Księdza *Pamiętniki Jańczara*, wychowanego na hymnie *Święty Boże, Święty Mocny...* od-

²¹⁸ J. Maciejewski, *Kompozycja tragedii o Szczęśnym Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 416: „Można więc – jak się okazuje – spojrzeć z powodzeniem na ten dramat jako na zwartą całość, a więc inaczej, niż to robiła tradycyjna filologia. [...] Bądźmy sceptyczni w stosunku do łatwej odpowiedzi o niedokończeniu i niedopracowaniu kompozycyjnym”. W pełni podzielam to założenie badawcze.

słania – jednak! – także moralne uwikłanie Szczęsnego, jego zawinięcie; prostolinijna ufność konfrontuje się ze skrytym i niejednoznacznym światem wewnętrznym Szczęsnego; bohaterstwo i heroiczne poświęcenie konfederata-patrioty niedwuznacznie razi wrażliwość hetmańskiego syna, którego cechuje swoisty improduktywizm.²¹⁹

Czytelnik z kolei, jeśli rozpozna większość przygotowanych dlań ironicznymi szyfrów, musi raz jeszcze, o dziwo, wrócić do II sceny pierwszego aktu w momencie, gdy w scenie IV rozpozna naturę związku łączącego panicza i chłopkę. Anachroniczny i archaiczny świat epiki wojennej i kościelnych hymnów, w jakim żyje Horsztyński, jaki symbolizują *Pamiętniki Jańczara*, odchodzi w przeszłość, najwyraźniej traktowany jest w dramacie z pewną rezerwą. Jednak, co też wymowne, na jego tle, na tle bohatersko-martyrologicznych narracji Horsztyńskiego, ów świat wieku światła, nowoczesnego wieku filozofów, całe uniwersum Szczęsnego odsłania się jako świat pusty i wydrążony, nie pozbawiony elementów paraliżu woli przez heterotelię²²⁰, a także tragicznych aspektów, które uświadamia bohaterowi starzec pozbawiony wzroku, lecz nie pozbawiony pamięci. W tej pamięci zaś nie brak „skarbow”²²¹.

Tymczasem ten trzeci: „pamiętnik wewnętrzny” Szczęsnego-indywidualisty tym się w ogóle cechuje, że żadne jego treści jasno i bezpośrednio nie mogą nam być przedstawione. Treści heroicznych wspomnień w nim brak, a intymna prawda życia wewnętrznego ma charakter przekroczenia, blasfemicznej transgresji wobec wszelkich, także rodzinnych, wartości, jakie reprezentuje przedstawiciel Polski, która się właśnie skończyła, „spróchniała”, rozpadła: Horsztyński.

²¹⁹ W tym wymiarze bohater ma wiele cech Lambra z powieści poetyckiej ogłoszonej w maju 1833 roku. Por. J. Słowacki, *Lambro*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, opr. M. Ursel, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1986, s. 236. Opis narkotycznego uzależnienia:

A choć twarz bladła – żrennica świetniejsza,
W ciemności wlepiona, krwawa – potem biała,
W krainę duchów biegła – i wracała
W krainę myśli ... wtenczas cierpiał – szalał –
Żebrał u pazia trucizny nad miarę;
Lecz paż jak dziecku groził, nie pozwalał,
I nieraz w morze ciskał zgubną czarę.

(*Pieśń II*, w. 72-78)

²²⁰ Odwołują się do klasycznego rozpoznania „choroby woli” w *Balladynie*. Zob. M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: tejsze, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 138: „Balladyna podlega działaniu tragicznej heterotelii – »innocelowości«, rozbieżności, rozmijaniu się czynów i celów, zamiarów i wyników. Jest to istota »ironii losu«, której działanie kreśli przed nami Słowacki”.

²²¹ Egzystencję Szczęsnego wolno z wielu punktów widzenia rozpatrywać jako przenikniętą świadomością przewiny czy zawinięcia: wobec ojca, Maryny, Grzegorza, Salomei, Horsztyńskiego, Amelii, także wobec zbiorowości i narodu. Także wolno ją rozumieć jako „walkę”. Por. K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 234: [słowa doskonale pasujące do biernej postawy Szczęsnego]: „W mojej sytuacji ponoszę odpowiedzialność za to, co się stanie, gdy nie będę interweniował; jeżeli mogąc coś uczynić, nie uczynię tego, ponoszę winę za skutki mej bezczynności. Czy zatem działam, czy też nie działam, istnieją zawsze skutki mej postawy, nieuniknienie zawsze staję się winny”. Oto – rzec wolno – *casus* Szczęsnego.

8. Ironiczne parafrazy Biblii. Prowidencjalizm

A. Rytuał, obrzęd – cytat i parafraza

Fakt, iż historyczną podstawą działań bohaterów uczynił Słowacki, brzemien-ny także w wydarzenia ruinujące sarmacko-prowidencjalistyczną wizję świata, ale i wolnomyślicielski wiek XVIII, ma bardzo specyficzne konsekwencje w dziedzinie wyobrażeń, języka i symboli religijnych. Poddał je wszystkie poeta głębokiemu, najczęściej ironicznemu przeobrażeniu, idącemu tak daleko, iż nastroiło badacza, formułującego tezę, że „motywy i wątki religijne” nie „przesądają o toczących się w nim [dramacie] wydarzeniach”²²², do wyrażenia odważnej sugestii, jakoby służyły one „niekiedy” – „celom żartobliwym, humorystycznym”²²³. Wyraźnie chyba tak właśnie tutaj nie jest. Nawet nie godzi się w tym (i z takiego) dramacie śmiać. Tym bardziej ze sposobu, w jaki ukształtował Słowacki symboliczny, arcyironiczny kosmos religijny. Zwróćmy najpierw uwagę na to, czego w dramacie nie ma. Otóż brak skrajności – zarówno obrzędów religijnych, jak i jakichś form wolnomyślicielstwa: ateizmu, sekt iluminackich, deistów, masonów, reformatorów religijnych i wszelkich odmian tej postawy, którą można by nazwać ostentacyjnym byciem osobistym nieprzyjacielem Pana Boga.

Powiedzmy najpierw, że na okres szwajcarski przypada spotkanie Słowackiego z Biblią: najpierw otrzymuje być może francuski Stary i Nowy Testament od pastora Wolffa (X 1833), a następnie Biblię w tłumaczeniu księdza Wujka od Emeryka Staniewicza (II 1834). Oba te dary odcisną swe piętno na *Horsztyńskim*.

Jakiegokolwiek, niezwykle śmiałe, często blasfemiczne przywołania języka i symboliki chrystianizmu mają tu bardzo głęboką motywację immanentną. Nie są dowodem na ateizm, lecz świadectwem wewnętrznego – prawda że ironicznie skwitowanego w tekście – przeżycia już nie dziecięcych, lecz przetrawionych przez „zło-wieszczą” myśl prawd religijnych, rytuałów, tekstu Biblii. Siła negatywnej, ironicznej dykcji, jaką słyszymy, gdy mowa o religii, nie ma nic wspólnego z indyferentyzmem religijnym, tym bardziej z jakoby proklamowaną apriorycznie niewiarą w Boga. Paradoksalna żarliwość, rzekłbym: protestanckie wprost wejrzenie na religię²²⁴, posuwa się tu aż do krańcowych konsekwencji, tak jakby Słowacki prowadził w *Horsztyńskim* własną demitologizację wiary ojców i wiary swego dzieciństwa. Lecz – prowadził ją z wprost religijnym zapamiętaniem.

²²² K. Biliński, *Motywy i wątki religijne...*, dz. cyt., s. 197.

²²³ Tamże. Por. na innym biegunie ocenę M. Janion i M. Żmigrodzkiej (dz. cyt., s. 122): „Słowacki romantycznie wyostrzył bezlitosnie funkcjonowanie ironicznego mechanizmu kłęski człowieka.” W takim świecie żaden humor nie jest możliwy, a każdy śmiech ulega przemianie w bolesny grymas, zakrzywieniu deformującemu jakiegokolwiek jego sens.

²²⁴ M. Hintz, *Protestancka koncepcja człowieka i kultury*, w: *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy* (dz. cyt., s. 90) zwraca uwagę na śmiałość tez Karla Bartha, które w osobliwy sposób mogłyby odpowiadać (to już nasza opinia) romantykowi poszukującym doświadczenia religijnego, ale nie zawsze pragnącym doświadczenia kościelnego: „Barth rozpoczął nowy etap dyskusji na temat stosunku wiary chrześcijańskiej do świata, jego radykalizm wyrażający się w tezie, że **wiara jest sprzeczna z religią, bo ta ze swej natury jest produktem ludzkim**, ustanowił nową relację pomiędzy chrześcijaństwem a cywilizacją” [podkr. – J. Ł].

Tak jak w świecie Mickiewiczowskiej opozycji pomiędzy niewiarą (pustką) i obojętnością mężczyzn a intuicją metafizyczną kobiet (zob. *Widzenie Ewy*, *Do M. Ł. W dzień przyjęcia komunii św.*), zachodzi u Słowackiego diametralna różnica pomiędzy sposobem percepcji sfery sakrum przez męskich bohaterów (nie dowierzają) i przez kobiety (Sally, Amelia i modląca się za Sforkę Małgorzata). Ci pierwsi reprezentują: podcięty przez doświadczenie osobiste sarmacki, providencjalistyczny typ religijności (Horsztyński), religijność zewnętrzno-rytualną, zastygłą jako (ukazywany karykaturalnie) nawyk (Hetman) lub egzystencjalnie motywowaną pozę antyreligijnego buntu, który ma też znamiona realizacji owego toposu poszukiwania metafizycznego gruntu bytu i „ja” (Szczęsny). Tymczasem zarówno Amelia, jak i Salomea reprezentują religijną świadomość oraz wrażliwość wcale nie ludową czy bezmyślną, lecz samoświadomą, pewną (Sally śmieje się z ksiązek Księdza, Amelia potrafi się żarliwie modlić własnymi słowami), lecz równocześnie poddaną moralnej próbie, znajdującą się w opresji.

Mówienie o „języku religijnym” w *Horsztyńskim* nie może być ograniczone do wąskiego pola aluzji biblijnych, parafraz Ewangelii, których, owszem, bardzo dużo znajdziemy w tekście. To cały kompleks skomplikowanych gestów, rytuałów, a wreszcie słów, cytatów i aluzji, posiadających dodatkowo intertekstualne zapośredniczenie w innych relacjach literackich. Innymi słowy: na tekst Biblii spogląda czasem Słowacki nie „czystym” okiem jej pierwszego czytelnika, ale jeszcze przez pryzmat jej języka, symboliki, strawestowanych w dziełach Szekspira, Goethego, Byrona, Mickiewicza, Chateaubrianda. To prawda więc, iż „poeta rozwinął już skrzydła do samodzielnego lotu”, ale tylko w specyficznym sensie „opuścił szlaki bardziej przyziemnych towarzyszy”²²⁵. *Horsztyński* zachowuje cały krytycyzm wobec kultu, kleru, wyobrażeń religijnych, który był obecny w powieściach poetyckich i w lekturach młodości, lecz przesuwa akcent z ironicznej negacji, z ich odrzucenia na tragiczne, wprost lamentacyjne rozstanie z wiarą naiwną. Niemniej jednak także, ironicznie parafrazując ten szeroko pojęty język religijny, wytycza kierunek poszukiwania. Otóż siła oraz rozległość przywołań tego właśnie wymiaru kultury świadczą, że jest to poszukiwanie skierowane nie tyle ku eklezjalnej, wspólnotowej czy międzyludzkiej formie doświadczenia religijnego, co było dominujące u Mickiewicza, lecz ku sakrum doświadczanemu podmiotowo, indywidualnie.

Tekst ten stanowi zatem ostateczne rozliczenie złudzenia religii, ale jest zarazem оголошением z zewnętrznego pozoru, blichtru wiary, a dzięki temu wprowadzeniem podmiotu w zrazu negatywne, a później wiodące ku odrodzeniu sfery pełnej głębi niewiedzy, jaką znają mistycy²²⁶. Katabaza wyobraźni, której narzę-

²²⁵ Z. Markiewicz, *Teatr Juliusza Słowackiego w latach 1832–42 a wpływy francuskie*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, Londyn 1951, s. 273.

²²⁶ Chcę przez to powiedzieć, iż cała droga Słowackiego aż do podróży na Wschód przypomina próbę całkowitego odcięcia najpierw podmiotu od doświadczenia eklezjalno-wspólnotowego, potem zaś próbę wewnętrznego przenicowania intuicji religijnych, ich zastąpienia substytutami takimi jak: idea bohatera, wielkie „Ja”, „myśl wielka”. Wreszcie okazuje się, iż jest to podmiot ogłoszony z zewnętrznej wiary, ale gotowy na przyjęcie już głęboko uwewnętrznionej wizji Boskości.

dziem może być ironia, staje się tu jednak głębokim zakwestionowaniem wszystkiego, co oczywiste, co wyrasta nie z egzystencjalnego przeżycia, lecz z rutyny i bezmyślnego powtórzenia wiary ojców, która zbankrutowała w konfrontacji z Historią.

Antyklerykał? Oczywiście, w tekście znajdziemy wcale liczne wypowiedzi i aluzje, które nie tylko budują sztafaż XVIII-wiecznego, wolnomyślicielskiego antyklerykalizmu, ale też wskazują na osobistą niechęć Słowackiego do takich zjawisk, jak rozpolitykowany kler, jego moralny upadek, którego przykładem jest w opowieści brat Szymona Kossakowskiego – biskup Józef Kossakowski (1738–94), wybitny zresztą także pisarz, ale przede wszystkim zdrajca, serwilista, powieszony przez lud warszawski. Hetman, jak ironicznie mówi Szczęsny, jest „[...] lepszy od brata swego – a nam stryja Biskupa... bo nie włożył fioletowej sukni –” (258)²²⁷. Równie znaczące są jednak sygnały krytycyzmu, które wpisuje Słowacki w postać Horsztyńskiego. Kiedy Książd chce, by Salomea wysłuchała okropnej opowieści o wypaleniu oczu starcowi, ten replikuje z oburzeniem, obnażającym bezwartościowość, deklaratywność roszczeń i postaw, jakie Kościół proponuje: „Wy, księża, zawsze chcecie, aby ludzie cierpieli dla niczego... dosyć, niech umieją cierpieć, kiedy potrzeba...” (269). Jak wiemy – Horsztyński doda, że świat nie przypomina „[...] moskiewskiego obrazu w cerkwi... gdzie Abraham ze strzelby mierzy do syna Izaaka – a zaś anioł z nieba leje dzbankiem wody na panewkę, aby nie spaliło...” (269). Po zjadliwie ukazanym katolickim biskupie-labusiu otrzymujemy więc negację ludowego wyobrażenia Opatrzności przez odwołanie do wyobrażeń z naiwnej, prawosławnej ikony.

Krytycyzm Słowackiego powinien być tu ponadwyznaniowy i wszechobejmujący, dlatego Sforca proponuje Hetmanowi jeszcze „zbudować osadę braci morawskich – poczciwi ludzie... sto chat przyniesie czynszu na rok... dwadzieścia tysięcy złotych polskich... Drzewa handlowego...” (275)²²⁸. Jak widać, zalety protestanckiego ethosu pracy są znane w tym ironicznym świecie, tak by poczciwość morawskich braci przełożyć na bogactwo wyrażone w polskich złotych. Braci czeskich i arian wcale często przedstawiano w ówczesnej literaturze, jak świadczą badania: w *Szwedach w Krakowie* (1835) Franciszka Gąsiorowskiego, w powieści *Wysokie w XVII wieku, czyli arianie w Polsce* (1851) Antoniego Wieniarskiego czy powieści *Adam Śmigieński, starosta gnieźnieński* (1851) Henryka Rzewuskiego²²⁹. Były to ujęcia opowiadające się za lub przeciw arianom, jeden Słowacki – może prócz opo-

²²⁷ Charakterystyczna zdaje się replika Amelii na te słowa: „Stój...Stój!... gorzki jesteś – i obrażasz dziewczyną i czystą wiarę siostry twojej...” (258). Jaki sens ma ta wypowiedź? Ironiczny, jeśli Amelia jest naiwna tylko. Fundamentalny i dosłowny, jeśli siostra Szczęsnego to głęboko wierząca kobieta, której wiary Szczęsny może tylko zazdrościć.

²²⁸ Bracia morawscy – potomkowie ruchu husyckiego; w Polsce pojawili się w 1548 roku i osiedlili w Lesznie wraz z Janem Amosem Komenskym. Sforca wykorzystuje fakt, iż ich potomków cechował protestancki ethos pracy, wysoka organizacja i wartość obowiązku moralnego. „Poczciwi ludzie” to w tym sensie ludzie naiwni, łatwi do wyzyskiwania. (Na marginesie dodajmy, iż projekt ten rzuca Sforca, co wcale nie czyni z niego postaci tylko „szlachetnej wewnętrznie”).

²²⁹ Podają za: J. Tazbir, *Arianie w literaturze pięknej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. V, *Szkice o literaturze i sztuce*, red. S. Grzybowski, Kraków 2002, s. 257–300.

wiadania *Duch jaskini* Józefa Bohdana Dziekońskiego²³⁰ – wpisał „innowierców” w niezwykle ironiczny, wprost zjadliwy kontekst, choć przecież nie atakował samych arian, jak czynili to XIX-wieczni powieściopisarze, przedstawiający ich jako „awanturników i zdrajców”.²³¹ Religia okaże się więc w *Horsztyńskim* i sferą odrzucanych przez Słowackiego wyobrażeń, i sama bywa instrumentem cynicznych manipulacji. Nie jest to bowiem dramat-satyra, antyklerykalny pamflet, lecz dramat głębokiej refleksji nad mechanizmem świata, który równie bezwzględnie obchodzi się z wierzącymi i z tymi, którzy wiarę stracili.

Rytuály i obrzędy. Personalnie świat religii reprezentuje w dramacie ksiądz kapucyn Prokop, człowiek, jak się zdaje, dobry, ale niezbyt mądry (zostawia list Sforce). Przedstawia on sobą ten wyzbyty intelektualnych ambicji typ katolicyzmu, który jak jego książki pokrył się kurzem. Nie tylko zresztą chodzi Słowackiemu o pokazanie ruiny providencjalizmu; bardziej drażni on kwestię moralnych ocen, aksjologii, jaką reprezentuje Ksiądz. Rozmija się ona całkowicie nie z pragnieniem życia w świecie wartości, które utwierdzałyby Kościół, ale z ich, postaci dramatu, własnym doświadczeniem egzystencjalnym, z ich pragnieniem (czy nawet pożądaniami) skierowanym ku innemu człowiekowi. W tym wymiarze doświadczenie „czystej i dziewiczej” wiary Amelii, a także wiary praktycznej Sally jest nawet cięższe, niż obdarowanego nicującym wszystko umysłem Szczęsnego. Język religijny – pojmowany jako kanon wartości, dekalogiczny ład normatywny – stoi przecież w całkowitej sprzeczności z sugerowanym w dramacie układem uczuciowych relacji. *Homo desiderans* (człowiek pragnący) zderza się tu z *homo religiosus*.²³² Wyjściem z tej sytuacji, gdy oba pragnienia są równie silne, może być albo negacja jednego bieguna opozycji, albo subiektywizacja religii, doświadczenia wiary, która w istocie syntetyzowałaby to, co „pragnione”: czyli czysto ludzkie uczucia, i potrzebę Transandencji. *Tertium non datur*. Wydaje się, że taka będzie – później, oczywiście – droga genezyjskiego Słowackiego.

W *Horsztyńskim* życie rytualne człowieka religijnego zostało wywrócone, ukazane na opak przez ironię. Kiedy bohaterowie używają czasownika „komunikować się”, nie wiadomo, czy tym samym ironicznie zapowiadają spożycie zatrutego opłatka, spotkanie ze śmiercią (Horsztyński – 266) czy też owo „komunikowanie się” przewrotnie oznacza kontakt z domniemanym kochankiem (Świętosz o Salomei: „Pani wyszła o wschodzie słońca do celi księdza Prokopa... zapewne komunikować się...” – 281). Ani jedna modlitwa z tych, jakie słyszymy w drama-

²³⁰ W tym opowiadaniu znudzone, wielkomięskie towarzystwo profanuje arikański cmentarz, „bawi się” na grobach, otwierając grobowce, oglądając trumny. Zob. K. Korotkich, *Motywy antyczne w „Duchu jaskini” Józefa Bohdana Dziekońskiego*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, dz. cyt., s. 529–546.

²³¹ J. Tazbir, dz. cyt., s. 299.

²³² Nawiązuję do tekstu: *O pożądaniu. Rozkosze życia nowoczesnego – rozmowa z Zygmuntem Baumanem*, w: *Dziesięć ważnych słów. Rozmowy o Dekalogu*, rozmawia J. Makowski, Kraków 2002, s. 143: „Myślę, że człowiek to *homo desiderans* – istota pragnąca, rzadko kiedy skłonna pogodzić się z tym, co jest, wyobrażająca sobie światy inne od tego, jakiego doświadcza, wyobraźnią wybiegająca poza stan obecny, wobec stanu obecnego krytyczna... Zabierzmy pożądania – odbierzemy tej istocie jej człowieczeństwo!”

cie, nie jest wolna od doświadczenia ironii. W samą sytuację modlitwy o rozum dla Michasia wpisana została przecież ironiczna autonegacja: bezrozumność modlącego się o rozum dziecięcego podmiotu. W religijność Hetmana wpisana jest wprost karykaturalność. Gdy Karzeł zapytuje: „Czy śmieszyć pana... czy cicho siedzieć i w pięty skrobać?...” – ten wielki pan rozkazuje: „Chodź mówić litaniją... (Odcho-dzq.)” (277). We wszystkie przywołania modlitwy wkodowany będzie swoisty ironiczny mechanizm blokady, sprawiający, iż nie sposób modlić się słowami, które i n t e n c j o n a l n i e mają być samą tylko, czystą, czyli też jednoznacznie modlitwą. To się nie udaje nawet Amelii i Michasiowi²³³.

Natomiast trzeba zauważyć, że tekst realizuje w kilku miejscach taki typ modlitewnej apostrofy, wezwania do Boga, które mają charakter autentycznego, głębokiego wołania de profundis, krzyku-prośby-lamentu, obciążonego najgłębszą egzystencjalną udręką. W *Horsztyńskim* pisarz konfrontuje cały ciąg ironicznych wezwań do Boga, będących elementem kolokwialnego języka, typu: „Na Boga... to wszystko prawda...” (Szczęśny o wyczynach w ptaszarni, 270); „Jezus, Maryja, Józefie!...” (Świętosz, któremu Horsztyński rozkazuje: „Pał mu w łeb z dwu rur!...” – 282); „Nie wierzę... nie wierzę, na Boga!...” (Nieznajomy do Szczęśnego, gdy ten odmawia akcesu do „rewolucyi” – 347); „Nie, na Boga nie!” (Nieznajomy utwierdza Szczęśnego w przekonaniu, że nie mógł obronić ojca – 358). Ten sam mechanizm ironicznego stosowania powiedzeń, wezwań, frazeologizmów religijnych aż do krańców wyostrzy Słowacki w *Balladynie*.

W dramacie, który analizujemy, szczególnie bolesny wydzźwięk może mieć sposób przedstawienia kultu maryjnego. Ironia Słowackiego celuje bowiem bezpośrednio w hipostazy boskości, ale poniekąd oszczędza – jako akt bezpośrednio zwrócony przeciw – symbolikę maryjną. Natomiast tak Słowacki kształtuje tekst, by to sami „praktykanci” tego kultu ukazali go jako pozbawiony treści. Sforka i Karzeł mówią oto cynicznie, że Najświętsza Panna Ostrobramska nie dopuści do kłęski Hetmana (299), a tego ostatniego magnata cały plan zdobycia Wilna zbudowany jest wokół symbolicznej przestrzeni: „jechać zbrojno pod Wilno od strony ostrobramskiej...” (317), „a ty z resztą będziesz się uwijał koło Ostrej Bramy” (318). Opowieść o egzekucji Hetmana Nieznajomy rozpoczyna od detalu symbolicznego, od wieści, iż „Jasiński z trzystu ludźmi przeszedł wyłomem muru koło Ostrej Bramy... księżycy jeszcze nie było... przed Ostrą Bramą świeciła lampa...” (356). Można by nawet pomyśleć, że to Maryja z Ostrej Bramy jednak reprezentuje tu jakąś groźną, lunarną sprawiedliwość, zastępując księżyc (który na Jej obrazie jest!)²³⁴. Słowacki zsymbolizował, udratyzował więc wydarzenia w Wilnie, a samemu pojmaniu Hetmana Kossakowskiego przydał wzniosłości:

²³³ Istotna dla tych westchnień Szczęśnego do Boga wydaje się formuła „modlitwy egocentrycznej”, indywidualistycznej, nawet narcystycznej (zob. J. Kułakowska, *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego od „Hymnu” do „Zachwycenia”*, Kraków 1996, s. 39–54).

²³⁴ Por. M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990. Tu bogata dokumentacja kultu w XVIII wieku. Autorka dowodzi, iż obraz ostrobramski należy uważać „za wizerunek uwielbionej *Immaculaty*, przez swe zasługi wyniesionej do godności porównywalnej z wielkością Salwatora” (s. 107).

„W kilka chwil potem wyprowadzono..... blady był.... ale spokojny.....” (357). Jakże to inne od historycznych realiów, gdy wyciągano wzbraniającego się Kossakowskiego z za komina...²³⁵

A jednak Słowackiemu chodzi nie o tę obecność sakrum w języku, która zużywa się i ironicznie kompromituje w codziennym użyciu. Koncentruje się on na takim wydobyciu z ust bohatera słowa „Bóg”, choćby raz jedyny w wezwaniu, posiadającym rangę aktu w pełni świadomego transcendowania własnej podmiotowości w dziedzinę Boskości, która wszakże pozostaje w dramacie – i to też stały moment wyobraźni u poety – głucha na ludzkie wołanie. Całe ogromne partie *Króla-Ducha* pokazują mechanizm prowokacji metafizycznej, mającej przez spotęgowanie okrucieństwa zmusić niebo do dania jakiegokolwiek znaku. Ale to niebo będzie już wtedy w podmiotowości, którą ponadto pochłonie wyobraźnia. W *Horsztyńskim* modlitwa jest czymś poddanym ironicznemu badaniu, ale częstotliwość przywołań tego motywu wskazuje, że musi być ona istotnym tematem czy nawet projektem (wprawdzie przez negację) tutaj realizowanym. Dlatego modlitwę słychać w tych scenach, gdzie tragizm jednak równowazy się z ironią, jak wtedy, gdy Horsztyński monologuje przed samobójstwem („Mój Boże! Mój Boże... Chryste Panie...” – 324), kiedy Szczęsnemu wymyka się odważna deklaracja, po czym ukazuje cień Hetmana („W imię Boga... idę skonać...”, „Na Boga... taki cichy i biały...” – 353), kiedy każe się modlić Amelii i Sługom („Módlcie się za duszę Pana waszego...” – 359)²³⁶.

Wreszcie – ten tekst pełen zironizowanych aktów modlitewnych zawiera w zachowanym formacie końcowym arcyreligijne, choć pogrążone w najczarniejszej rozpacz, wydobyte z dna doświadczenia egzystencjalnego dotknięcia obolałej świadomości, kierującej się ku sakrum: „Ja nie mogę – mówi do Nieznajomego Szczęsny – do nieba zanieść pamiątkę tej nocy...” (361). I choć zaraz powraca wątpliwość co do tego, „czem byłem”/„czem będę”, to przecież są to deklaracje świadomości religijnej (361), która jeszcze raz daje o sobie znać, przyzywając – ale z największą, w przeciwieństwie do Michasia, samowiedzą – słowa modlitwy dziecka, czyli mające może biblijny adres intertekstualny wezwanie: „Boże, daj zdrowie...” (361)²³⁷. Jezus powiada przecież: „Nie trzeba zdrowym lekarza, ale źle się mającym” (Mt 9, 12). Czy i do tych słów nawiązuje – niechby na najdalszym planie – Słowacki?

²³⁵ Por. B. Szyndler, *Powstanie kościuszkowskie 1794*, Warszawa 2001, s. 128: „Kossakowski ukrył się w jednej z komnat na pierwszym piętrze. Podczas przeszukiwania domu drogę do dalszych pokoi zastąpił powstańcom adiutant hetmana por. Rudziński z pistoletem w ręku, wówczas jeden z oficerów wystrzelił do niego, raniąc adiutanta śmiertelnie w głowę. Hetmana odnaleziono na strychu, ukrytego za kominiem. Kossakowski w czasie pojmania stawał opór i wypalił nawet z pistoletu, ale go szybko obezwładniono i związano mu ręce, a następnie zaprowadzono w szlafroku do arsenału.” [podkr. – J. Ł.]

²³⁶ W II scenie aktu V, nim postrzeże widmo Hetmana, Szczęsny woła: „Boże wielki! ja się dawno nie modliłem do Ciebie, a teraz czuję serce moje wołające z głębi wnętrza o litość nad nami... Nad nami... Czemu ja jestem – ja nie powstałem... krzyczę między czterema murami wtenczas, kiedy inni umierają w milczeniu...” (s. 353).

²³⁷ Zdaje się, iż pobrzmiewa tu echo wezwania Chrystusa, by stać się „jak dzieci”. *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 roku*. Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI wieku i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000, s. 1985: „A Jezus wezwawszy dziecięcia, postawił je w pośrodku ich, i rzekł: Zaprawdę powiadam wam, jeśli się nie nawrócicie i nie zstaniecie się jako dziatki, nie wnidziecie do Królestwa Niebieskiego” (Mt XVIII, 2–3).

Niewątpliwie jednak „poetyka negatywna” *Horsztyńskiego* zostaje w tym momencie paradoksalnie przekroczone, choć jest to przekroczenie, które zawisa, zastęga w przestrzeni między modlitewną intencją bohatera a brakiem odzewu.

Inny jeszcze motyw, mający zresztą szerokie literackie koligacje, otrzymał w dramacie niesłychanie ironiczną formę, ale... właśnie: wskazuje też na istotę interpersonalnego, językowego dramatu. Chodzi o spowiedź. Spowiada się Hetman przed haniebną śmiercią, poniekąd spowiada się – ale nie w porę – *Horsztyński* w liście Księdzu, który ten ostatni przeczyta już po samobójstwie patrioty. Cały dramat można nawet potraktować jako rodzaj spowiedzi z ... grzechu niemożności spowiedzi, wyznania, wyjawienia tych tajemnic, tej jednej Tajemnicy, leżącej u źródeł dramatu: tajemnicy samoidentyfikacji podmiotu. Poetyka tekstu, owo mnożenie ironicznych gestów destrukcyjnych dialog, list, lekturę, pisanie i modlitwę wskazuje jednak jeszcze na niemożność wyjścia poza solilokwialną perspektywę wyznania prawdy przed samym sobą: w głębi myśli. Skomplikowane, barokowo zawikłane relacje *Szczęsnego* ze światem zarazem skrywają i zdradzają, lecz zdradzają tak, by jak najwięcej ukryć, zaciemnić, zamazać.

Salomea, która udaje się (może!?) do ojca *Prokopa*, by się spowiadać, nie odbywa spowiedzi, co w świadomości jej męża staje się dowodem cudzołóstwa. Spowiedź pociąga za sobą silne implikacje aksjologiczne, łączy się z pojęciem grzechu, grzech wiąże zaś z sądem, karą, zatraceniem lub łaską odpuszczenia win. W tym miejscu znów rozchodzą się drogi eklezjalnej kwalifikacji doświadczeń egzystencjalnych człowieka i postrzegania ich przez *Słowackiego*. Chodzi o takie doświadczenia, jak uczucia – wrzucone w *Horsztyńskim* w nieprawdopodobną siatkę uwikłań. Ksiądz żegnając się z *Sally* może powiedzieć do siebie: „Ta kobieta zgubiona.....” (273)²³⁸, ale oczywiście zguba może mieć tylko charakter „kary” w oczach innych, w ich pełnej hipokryzji perspektywie, a nie z punktu widzenia uczestników dramatu czy, na wyższym poziomie, samego *Słowackiego*. Cały *Horsztyński* powstaje, jak pisał *Słowacki* do matki, niejako dla siebie²³⁹, jest tekstową, dramatyczną spowiedzią. I traktatem o niemożności wypowiedzenia istoty swej tożsamości. Może być ona zwerbalizowana i intencjonalnie odniesiona tylko wobec takiej podmiotowości, która dalece przekracza (ale jej nie unieważnia) perspektywę mówiącego. To Bóg. Wszakże nie taki Bóg, nie tej kultury, która każe się spowiadać w *Horsztyńskim* w opresji infernalnej sankcji: potępienia czy wybawienia.

²³⁸ Podkreślmy, iż Ksiądz nie ujawnia żadnych przesłanek, pozwalających mu tak mówić o zgubie *Salomei*. Nie chodzi zapewne o to, że po przekazaniu papierów *Horsztyńskiego* o zdradzie *Hetmana* także *Salomea* będzie zgubiona (ale jak? czy przez to, że *Hetman* zniszczy *Horsztyńskiego*, czy przez to, że *Horsztyński* zniszczy w ten sposób także *Szczęsnego*, którego miałaby kochać *Salomea*?). Wydaje się, iż *Słowacki* celowo rozwiewa czy zaciera kontury intrygi, że jest ona drugorzędna. Że im bardziej nieprawdopodobna i niejasna – tym sposób mówi: o Tajemnicy życia głębokiego, duchowego, w której pogrążone są główne postaci. Nim Ksiądz wyjdzie, *Salomea* rzecze: „Księżę, oto jest twoja latarnia... zapalona.... Chodź mężul... Dobrej nocy, ojczel!... (*Odcodzi z Horsztyńskim.*)” (273). Co znaczy tutaj ta „latarnia”?

²³⁹ Chodzi o list z 24 maja 1835 roku z *Genewy*, adresowany do matki, który stanie się przedmiotem analizy w dalszej części pracy.

Jak celnie pisze o piekle człowiek współczesny, zna ono chwile wytchnienia:

Ruch dopuszcza możliwość zmiany, a więc z filozoficznego punktu widzenia potępieni nie przebywają w wieczności, lecz doświadczają czegoś, co nazwałbym „wiecznym czasem”. W przerwie między jedną a drugą torturą otrzymują być może chwilę wytchnienia.²⁴⁰

Ta ostatnia obserwacja odnosi się także do piekła wewnętrznego postaci dramatu, mówiących do nas, gdy na chwilę los umożliwi im spotkanie, wytchnienie od udręki. Dlatego na nice Słowacki wywraca wszystkie wyobrażenia tego świata, przyzwyczajenia religijne, czyniąc tym samym miejsce dla takiej wizji Boga, która włączy podmiotowość oranta w horyzont idącej przez świat Boskości, przeobrażającego się Ducha. Która dychotomiczne, zeschematyzowane moralne kwalifikacje życia duchowego (nie odpowiada im zresztą immoralny porządek Historii i Natury) zastąpi dialektyczną moralnością genezyjskiego ewolucjonisty. Dla niego zaś „małżeństwo” będzie duchowym związkim, z kolei zaś na przykład okrucieństwo formą progresji Ducha.

Ironiczne cytaty i parafrazy. Tak głęboko przepatrując świat chrześcijańskiej moralności i teologii, poeta posługiwał się w sposób niezwykle wyrafinowany językiem cytatów biblijnych. Otóż wydaje się, że intencją Słowackiego było nie tylko jawne poddanie ich działaniu ironii, lecz także wydobycie z tych samych fraz, pytań biblijnych nowych znaczeń. Wiodła ku temu dwojako zastosowana metoda ironiczna: albo Słowacki ostentacyjnie przetwarzał, wprost cytował tekst biblijny, albo tak go kolokwializował, tak upodabniał do języka codziennego, że stawał się on kryptocytatem, właściwie niemalże nierozpoznawalnym w strukturze zwykłej mowy postaci. Przypatrzmy się kilku różnym użyciom kodu Biblii:

[Szczęśny] „Biada kobietom, które słuchają nadto długo szumu płaczącej brzozy albo śpiewu słowika...” (272).

[Szczęśny] „Mam wielkie długi do zapłacenia” (310).

[Horsztyński] „Słuchaj ... Między mną a ojcem twoim jest wielka nienawiść – i wiele do nienawiści powodów – zdaje mi się, że Bóg wybrał rodzinę twoją – aby była ogniem strzechy mojej – trucizną studeń moich – wichrem obrywającym sady moje...” (313).

Celowo wybieramy zdania o różnym natężeniu intertekstualnych „podejrzeń” wobec nich. Pierwsze może okazać się jednym z szeregu napomnień, jakie Szczęśny wobec kobiet formułuje i zdaje się nie zawierać odniesień biblijnych. A jednak, czyż tego „biada kobietom ...” nie można skojarzyć z mizogyniczną dykcją niektórych ustępów, na przykład listów św. Pawła?²⁴¹ Czy w cytacie drugim nie można się do-

²⁴⁰ J. Tomkowski, *Infernus*, w: tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000, s. 14.

²⁴¹ Z pracy badaczy niemieckich, zestawiających wszystkie głosy św. Pawła o kobiecie i małżeństwie (G. Rotter, E. Rotter, *Wenus. Maria. Fatima*, przeł. E. Cieślak, Gdynia 1997, s. 85) wybieram trzy myśli:

patrzyć aluzji do Biblii, która tyle mówi o długach i dłużnikach?²⁴² Czemu Słowacki wkłada w usta Szczęsnego właśnie tę wymówkę? Czyżbyśmy nie pamiętali biblijnego przysłowia: „mieć długów jak włosów na głowie” (patrz: Ps 39, 13)? Wreszcie – wniosła perora Horsztyńskiego, czyż nie wydaje się parafrazą biblijnego tekstu Ewangelii św. Mateusza:

Nie mniemajcie, żebym przyszedł puszczać pokój na ziemię; nie przyszedłem puszczać pokoju, ale miecz. Bom przyszedł rozłączyć człowieka przeciw ojcowi jego i córkę przeciw matce jej, i niewiastkę przeciw świekrze jej, i będą nieprzyjaciele człowieka domownicy jego (Mat 7, 6).²⁴³

I jeszcze pomyślmy o tym ogniu, zatrutych studniach, oberwanych sadach. Jeśli nawet Słowacki bezpośrednio tych wypowiedzi nie odnosi do znanych mu fragmentów Biblii (co uważam za mało prawdopodobne), to naśladuje wniosły język Biblii, imituje tę jej wysoką dykcję i symbolikę, przetwarza je ironicznie. Można by wskazać kilkadziesiąt miejsc w tekście dramatu, gdzie słycać tonację biblijną, ale symboliczne nawiązanie jest trudne do zidentyfikowania. Praktyka Słowackiego okazuje się tu, jak się wydaje, zupełnie odmienna od tej, jaką stosował Mickiewicz w *Dziadach* czy szczególnie w *Księgach narodu*, gdzie figuralny wykład historii obficie posługuje się poetyką przypowieści i biblijną parataksą²⁴⁴. Autor *Beniowskiego* wtapia tymczasem ogromną ilość aluzji biblijnych w język bohaterów, niemal całkowicie zacierając źródło nawiązania, lecz – na przeciwnym biegunie – pozostawia też takie, których ewangeliczne pochodzenie sam wskazuje. Pomiedzy skrajnościami mieści się cała gama typów pośrednich w zastosowaniu aluzji, cytatu, parafrazy biblijnej.

Oto niepozorna rozmowa o sadzie i jabłkach na początku sceny II aktu I traktowana być powinna jako nawiązanie do Księgi Genenezis. Słowacki jednak i tym razem rozgrywa ten poziom akcji w sposób całkowicie mistrzowski – rozmowa toczy się po kolei: o pięknych owocach ze szkółki, potem nagle nawraca ku „nie tak wesołej jak dawniej” Salomei, następnie Książd kieruje ją w stronę opowieści o sytuacji w burzącym się Wilnie. W końcu otrzymujemy pointę. Wokół opowieści o sadzie toczy się więc historia podobna do tej, jaka rozegrała się tuż obok rajskiego drzewa poznania dobrego i złego. Tam konsekwencją stał się Upadek. Tu wszystko toczy się wokół myśli o upadku Sally (cudzołożnica), Hetmana (zdrajca) i wokół śmierci (Książd

1o. „Lecz ta, która żyje rozpustnie, [za życia] umarła” [1 Tm 5,6]; 2o. „Dążność bowiem ciała prowadzi do śmierci, dążność zaś Ducha – do życia i pokoju”. [Rz 8,6]; 3o. „Jest zas rzeczą wiadomą, jakie uczynki rodzą się z ciała: nierząd, nieczystość, wyuzdanie” [Ga 5, 19]. Na innym biegunie sytuuje się perykopa z Ewangelii św. Jana (8,1nn.) o cudzołożnej kobiecie, zakończona słowami Chrystusa „I ja ciebie nie potępię. Idź a już więcej nie grzesz”.

²⁴² Dług, wykupienie długu, zapis dłużny to motywy częste w Nowym Testamencie (choćby – Kol 2,14). Nie chce się wierzyć, by Słowacki mówiąc o tym długu, miał na myśli tylko karciane długi...

²⁴³ *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka...*, dz. cyt., s. 1970.

²⁴⁴ Por. Z. Stefanowska, *Historia i profecja...*, dz. cyt., *Figuralny wykład historii w „Księgach narodu”*, s. 34–60.

i Horsztyński). Teologiczna kategoria *natura corrupta* zyskuje w owym miejscu swoje symboliczne miejsce spełnienia²⁴⁵. Zepsute drzewo natury, zepsute przez Upadek Adama i Ewy, to w *Horsztyńskim* motyw spróchniałego drzewa, spróchniałego świata i tronu. Rozmowa, którą inaugurowała pogawędka o „renetach” i „berach szarych”, kończy się taką oto myślą Horsztyńskiego:

HORSZTYŃSKI

Księżę – nie masz nadziei, że będziemy jedli czerwone renety z mojej szkółki
– a spodziewasz się owoców na spróchniałym drzewie.... Słyszysz, ktoś nadjeżdża
konno....

KSIĄDZ

Młody hrabia....

(266).

Przybywa Szczęśny i historia o upadku sarmackiego świata może się rozwijać tuż po tej zawołanej introdukcji mitycznej o upadku pierwszych ludzi w rajskim ogrodzie. W 1835 roku nie można już było tej historii ot tak sobie, bez troski powtarzać. Trzeba więc było także tego subtelnego wyrafinowania, które w dramacie polega na wtopieniu symbolicznego szyfru Biblii w język sztuki czy też po prostu w świat codzienności. Czasem zresztą, jakby nie ukrywając, jak dalece upadł świat, który poeta kreuje, Słowacki stosował też cytaty, odniesienia biblijne w sposób nie ironiczny, lecz jak najbardziej dosłowny. Czynił tak na przykład – to jego ulubiony potem krąg wyobrażeń – nazywając zamek Hetmana ustami jego syna: „Ach te ściany – to prawdziwa Sodoma!...” (261).

Słowacki nie tylko więc ironicznie odsłania mechanizmy rzeczywistości, ale ironicznie kompromituje także ten krąg wyobrażeń, które miały wobec świata spełniać funkcję regulatywną; chodzi o biblijną wizję stworzenia, upadku i zbawienia. Takie śmiałe, wielopoziomowe włączenie w tekst języka biblijnego, ale już od razu zironizowanego, świadczy jednak znowu nie o antyklerykalnej pasji poety, lecz raczej o jego emocjonalnym i „wyobraźniowym” zaangażowaniu w przeżycie tej lektury, która była mu wtedy bliska i daleka zarazem: Biblii.

B. Egzystencja i biblijne imię Boga

Odnajdujemy też w całym tekście przewijający się motyw, którego korzenie są zarówno biblijne (tylko częściowo), jak i filozoficzne. Wielokrotnie bowiem Szczę-

²⁴⁵ Kiedy tak każe Słowacki deliberować Księdzu i Horsztyńskiemu o sadzie, jabłoniach i gruszach, na myśl przychodzą wszystkie te sławne wyobrażenia malarskie Adama i Ewy, ogrodu rajskiego, lecz także Miltonowski *Raj utracony* i cała jego wspaniała ekwilibrystyka kuszenia, skupiona wokół tego jednego drzewa, którego owoców spożywać nie wolno:

Na to Kusiciel odparł jej podstępnie:
Czyżby! Więc rzekł Bóg, że żadnych owoców
Z drzew w tym ogrodzie wszystkich jeść nie wolno,
A jednak uznał was panami tego,
Co się znajduje w ziemi i w powietrzu? –

J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 287 (*Księga dziewiąta*).

sny powtarza kwestię brzmiącą jak parafraza Boskiego samookreślenia z Księgi Wyjścia:

Rzekł Mojżesz do Boga: Oto ja pójde do synów Izraelowych i rzekę im: Bóg ojców waszych posłał mię do was. Jeśli mi rzeką: Które jest imię jego? Cóż im powiem? Rzekł Bóg do Mojżesza: JAM JEST, KTÓRYM JEST. Rzekł: Tak powiesz synom Izraelowym: KTÓRY JEST posłał mię do was (Wj 3, 13–14)²⁴⁶.

Porównajmy teraz przekaz biblijny w tłumaczeniu księdza Jakuba Wujka z regularnie powtarzającym się w całym tekście – dotyczącym owej Tajemnicy tożsamości podmiotu – ciągiem prób samorozpoznania Szczęsnego:

- [do Amelii] „Jestem niczym” (259);
- [do Horsztyńskiego] „Chciałem żebyś dziś uwierzył, że ja jestem.... czem jestem....” (270);
- [do Amelii] „Zaczynam być, czem jestem....” (309);
- [Horsztyński do Szczęsnego] „To mi bardzo obojętne – czem ty będziesz....” (314);
- [Szczęsny, monolog] „Boże wielki! Ja się dawno nie modliłem do Ciebie, a teraz czuję serce moje wołające z głębi wnętrzości o litość nad nami.... Nad nami... Czem ja jestem – ja nie powstałem....” (353);
- [Szczęsny z Nieznajomym] „A jeżeli nie będę pamiętać o tem, czem byłem... cóż znaczy to słowo: będę?...” (361);
- [Odpowiedź na słowa Nieznajomego: „O jakże ty złamany nieszczęściem....”] „I owszem, myślę.... więc żyję....” (361).

Tekstowe przywołania wyszczególnionego tropu symbolicznego są bardzo liczne. Cały tekst zbudowany został wokół tego pytania, które karykaturalnym echem odzywa się w kwestiach błaznów: „Co to ja?”²⁴⁷ Słowacki drąży wszędzie istotę „ja”, nicuje je przez odwołania do trzech kręgów tematycznych: właśnie biblijnego imienia, kręgu literackich projektów podmiotowości w tekstach wczesnoromantycznych (postaci F. Schillera Werter, René, Manfred); wreszcie kręgu filozoficznych określeń podmiotowej tożsamości, gdzie myśl jego krąży między egzystencjalistycznie sparafrazowanym Kartezjuszem (myślę więc żyję, ale nie... „jestem”) a o wiele chyba istotniejszym dla poety Platonem (problem nieśmiertelności)²⁴⁸.

²⁴⁶ Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka..., dz. cyt., s. 114.

²⁴⁷ Por. rozprawę: M. Kuziak, *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w twórczości poety*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 42–64. Szczególnie s. 46: „Przed wszystkim okazuje się, iż pytanie: »Co to – ja?«, jest pytaniem bardzo niebezpiecznym. Sforaka, uwikłany w paradoksy zagadek, trafia do szpitala dla wariatów, powtarzając wciąż: »Co to – ja?«. Staje się ofiarą już nie tylko sztyrdstwa, ale i sztyrdstwa losu.”

²⁴⁸ Por. D. Ratajczak, *Wóz dwukonny. Rozważania o jednym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, w: *Antyk romantyków...*, dz. cyt., s. 314–327; s. 326: „Sens dramatu – niezwykle celnie pisze badaczka – kryje się w zachowaniu przesłony, w niepewności rozwiązania zagadki, odpowiadającej nieokreśloności życia, kryje się w zwątpieniu w wywód myślowy, w dyskurs, w znaczenie ratio, odłączonego teraz od duszy, wyobraźni i Boga. Co jest Szczęsne, a co nie-Szczęsne w egzystencji? Czy istnieje granica między wzniesieniem się (rozumieniem) a kresem wszystkiego, która zarazem stanowi kres indywidualnej pamięci istnienia? Człowiek umiera dla niczego? – czy dla czego?”

Kwestia tożsamości ma w *Horsztyńskim* najbardziej rozległy horyzont oglądu: 1. Co jest istotą „ja”: myśl? pamięć? uczucie?; 2. Co określa tożsamość człowieka: jakaś niezmienna zasada czy raczej stawianie się kimś; 3. Jak istnieć może w jednej podmiotowości jasno rozpoznawalna świadomość istnienia i zarazem pewność, że – w sensie nie historycznym, ale ontologicznym – „ja nie powstałem”; 4. Czy istnieje jakiś horyzont nieśmiertelności, który od „jestem” i „byłem” pozwalałby podmiotowości przejść do eternalnego, istotowo wyższego sposobu istnienia, takiego, który jest nawet wyższy od – wyrażanego także przez bohatera – pragnienia zrealizowania się w sławie, co zachowa jego imię u potomnych? 5. Czy indywidualność, podmiotowość spełnia się w „sferach metafizycznych” w zjednoczeniu z tymi, z którymi nie mogła zjednoczyć się w dziedzinie ziemskiej, gdzie ograniczały ją historia, kultura, religia? 6. Jak, czy w ogóle istnieć może nieśmiertelność zbiorowości: rodzin, narodów? 7. Czy może istnieć wieczne, metafizyczne piekło? 8. Czy samounicestwiająca się z powodu nieznośnego cierpienia „ja” znajduje „usprawiedliwienie” w świecie i w wymiarze metafizycznym?

Słowacki przeświatla jednak, odnosząc się wciąż do Boskiego „Jestem, Który Jestem” i równoległe do Chateaubriandowskiego „Nic, którym jesteście”, właśnie najgłębsze znaczenie „jestem”. Nie staje się ono jednak uchwytnie ani jako „byłem, więc jestem...”, ani „myślę, więc jestem”, ani jako „czuję, więc jestem”, ani jako „zmieniam się, więc jestem”. Być może – i taka jest sugestia zachowanego finału – zyskuje ono właściwy sens dopiero w świetle „będę”, które nadaje sens, znaczenie i owemu „byłem”, i „jestem” tylko wtedy, gdy transcenduje horyzont czasu, całe temporalne, więc zmienne i skazane na śmierć „ja”, w dziedzinę wieczności czy szerzej: Boskości.

Równie znamienna okazuje się parafraza Kartezjańskiego *cogito ergo sum* u Słowackiego. Zwróćmy uwagę, iż charakter światu nadaje w dziele poety podmiot. Że jego wizja rzeczywistości jest całkowicie ku-podmiotowa, a rzeczywistość jakby rozgrywa się między skrytymi podmiotami, skrytymi przed sobą nawzajem i... ma się wrażenie, iż skrytymi także przed samymi sobą. Poeta draży głębię „ja”, lecz najwyraźniej pozostaje jeszcze daleko i od biblijnego „*Jestem, Który Jestem*”, i od pewników Kartezjusza:

O czym jednak można myśleć, jeżeli wszystko zostało podane w wątpliwość co do swego istnienia? Oczywiście, można myśleć tylko o własnym myśleniu i Kartezjusz wyraził to wprost, mówiąc, iż *in intellectione mens se sola utitur*, czyli w „poznawaniu umysłowym umysł posługuje się sam sobą”. Myślenie jest więc procesem całkowicie immanentnym, co przesądza o jego całkowitej samowystarczalności, albowiem jakiegokolwiek nakierowanie na rzeczywistość zewnętrzną byłoby sprzeczne z immanencją. Mówiąc inaczej: przedmiotem poznania jest wewnętrzna zawartość umysłu.²⁴⁹

²⁴⁹ J. Kopania, *O poznaniu Boga według Kartezjusza*, w: tegoż, *Boski sen o stworzeniu świata. Szkice filozoficzno-teologiczne*, Białystok 2003, s. 28.

Lecz przypatrzmy się teraz słowom Szczęsnego. Nie mówi on: „*Żyję, więc myślę*”, co byłoby stwierdzeniem trywialnym. Odwraca porządek zdania i formuluje je tak: „*myślę... więc żyję...*”. Można rzec: ależ to znaczy to samo. Złamany nie-szczęściem, jak mówi Nieznajomy, Szczęsny potwierdza po prostu swą tożsamość, ba, umysłową sprawność. Oto wciąż żyję i myślę! Wszelako nie o to chodzi Słowackiemu, lecz o ową odyseję wewnętrznego samopoznania.

Słowacki nie „upodmiotawia” świata, nie nadaje mu w całym tekście jakiejś samoistnej wartości jako zbiorowi realnie istniejących, namacalnych rzeczy, miejsc, barw, smaków. Ma się wrażenie, że postaci to „podmioty”, które żyją pośród idei, z których najważniejsze to „miłość” i „Historia”. Jakby istniały tu tylko „ja” i zbiory rekwizytów. „Okazuje się więc – powie współczesny filozof – że od odpowiedzi na pytanie o naturę bytu zależy odpowiedź na pytanie o moralny wymiar filozofii”²⁵⁰ U Słowackiego należy to stwierdzenie przeformułować: wszystko zależy od odpowiedzi na pytanie o „naturę »ja«”!

„*Myślę... więc żyję...*” wyraża tę fundamentalną dążność całego *Horsztyńskiego*, którą – nieco paradoksalnie – nazwalibyśmy *upodmiotowieniem podmiotu*, wysiłkiem odkrycia jego istoty, a nie natury bytu, który ma tu fantasmagoryczny charakter. Jest to dążenie z gruntu antyarystotelesowskie, z natury platońskie, ale i wpatrzone w biblijne imię Boga: „*Jestem, Który Jestem*.” Gdyby mógł to o sobie już teraz powiedzieć Szczęsny...

Biblijny archewzór imienia (*Jestem, Który Jestem*) podlega tu nie tylko ironicznej konfrontacji – z egzystencjalną tożsamością podmiotu, która okazuje się niepewna, sparaliżowana, krucha i otwarta na bezsens śmierci, nie przynoszącej ani sławy, ani uspokojenia, lecz w końcu odsłania się on, ów archetyp, jako możliwy, ale jeszcze nie całkiem uwewnętrzniony projekt istnienia. Takiego, które tłumaczy się nie przez „nic”, „nicość”, ale przez wiecznotrwałe trwanie. Znaczące jest w tym kontekście zastąpienie w tekście eschatologii chrześcijańskiej przez perspektywę stoickiego uspokojenia, wygaszenia cierpień (*Horsztyński*), jak i przez inspirację Platona²⁵¹. Wskazuje to na nieortodoksyjność eschatologicznych intuicji poety, a także, jak wolno się domyślać, na pragnienie zbudowania jakiegoś innego wyobrażenia Boskiej czy tylko wiecznej, eschatologicznej rzeczywistości, niż ta, którą oferowała wiara dziecka: obcowania z Bogiem zbawionych dusz w wieczności nieba lub symetrycznej wobec niej przestrzeni wiecznej kary. Jak sądzimy, statyka tych wyobrażeń stała w sprzeczności z dynamiką wyobraźni poetyckiej Słowackiego i niezwykle aktywnością jego „ja”, podmiotu aktywnie nakierowanego wobec świata, ludzi, a również kreowanych na kartach dzieł postaci, którym niczego poeta-pankreator nie oszczędza. W tym najtrudniejszego pytania o „ja”.

²⁵⁰ W. Słomski, *Pojęcie bytu i jego funkcja w kształtowaniu kultury duchowej i cywilizacji europejskiej*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, t. XV, red. J. Usakiewicz, S. Raube, Białystok 2003, s. 13.

²⁵¹ Por. T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925, s. 206 nn. Badacz niezwykle inspirująco wskazuje, iż nie od razu Platon jest tym impulsem, który pozwala przełamać impas myślowy poety: „W greckiej gospodzie [Słowacki] nie widzi okien, »którędy – dusza by mogła wyjść za zmysłów błędy«” (s. 207).

Ojciec i syn. Nie ma chyba artykułu o *Horsztyńskim*²⁵², którego autor nie odnotowałby, że Słowacki wprowadził do dramatu słynny dialog, parafrazujący słowa określające relację Osób Boskich w Trójcy św. (Syna i Ojca):

SALOMEA

Gdzie pan jedzie...

SZCZĘSNY

Do domu... idę do ojca mojego...

SALOMEA

Ale czy pan wie, co znaczą te słowa w Piśmie świętym?

SZCZĘSNY

Słowa mają różne znaczenia – podług księgi, na której je znajdują. Te same słowa, które są świętymi w Piśmie świętym, są bezbożne w księdze bezbożnej – a nieszczęścia mają dźwięk – w księdze pełnej nieszczęśliwych wypadków – ...
Bądźcie zdrowi!...

(Szczęśny odchodzi.)

(316)

Rozpoznamy konteksty ironiczne tego jawnego intertekstualnego „zagrania” cytatem z Ewangelii św. Jana, gdzie te relacje Osób Boskich zostały kilkakrotnie dookreślone²⁵³. Najpierw zauważmy, że to nie Salomea, lecz Szczęśny staje się kreatorem głębokich znaczeń tej z pozoru trywialnej rozmowy. Salomea tylko wkracza ze swym naiwnym pytaniem w tę solilokwialną, skrytą przestrzeń wewnętrznego dyskursu, symbolicznego samorozpoznania bohatera jako figury synowskiej, stojącej w relacji wobec Ojca. W Szczęśnym toczy się od początku wewnętrzny monolog na temat relacji „syn – ojciec”. Salomea pyta „Gdzie pan jedzie...”, wszakże interlokutor przestawia z pełną samowiedzą akcent z „jadę” na „idę” tak, ażeby donośnie mógł wybrzmieć ewangeliczny cytat. Wybrzmieć ironicznie, bowiem wyrażenie „wejść do domu” ojca ma tu bliźniaczy sens: to wkroczenie nie w sferę święto-

²⁵² Zob.: M. Kuziak, dz. cyt., s. 80; K. Biliński, dz. cyt., s. 191–192.

²⁵³ Przywołajmy fragmenty według wydania Biblii tłumaczonej przez księdza Wujka:

- I. Ewangelia św. Jana (20, 17): „Rzekł jej [Marii Magdalenie] Jezus: Nie tykaj się mnie, bom jeszcze nie wstąpił do Ojca mego. Ale idź do braciej mojej a powiedz im: Wstępuję do Ojca mojego i Ojca waszego, Boga mego i Boga naszego”. Podkreślmy, iż Słowacki nawiązuje do opowieści o **Chrystusie zmarłychwstałym**. W kontekście postaci Amelii istotne jest to, że przywołuje ona fragment z Marią Magdaleną, którą tradycja utożsamiała z **grzesznicą nawróconą i pokutującą** (Łk 7, 35–50).
- II. Tamże (14, 28): „Słyszeliście, żem ja wam powiedział: Odchodzę i przychodzę do was. Gdybyście mię miłowali, wzdobyście się radowali, że idę do Ojca, bo Ojciec więtszy niżli ja”.
- III. Tamże (14, 10–11): „Jakoż ty mówisz: Ukaż nam Ojca? Nie wierzycie, że ja w Ojcu, a Ociec jest we mnie? Słowa, które ja do was mówię, nie od samego siebie mówię. Lecz Ociec we mnie mieszkający, on czyni uczynki. Nie wierzycie, iżem ja w Ojcu, a Ociec we mnie jest?”.
- IV. Tamże (14, 13): „Bo ja do Ojca idę, a oczkolwiek będziecie prosić Ojca w imię moje, to uczynię, aby był uwielbion Ociec w Synu”.
- V. Tamże (16, 28): „Wyszedłem od Ojca, a przyszedłem na świat, zaś opuszczam świat, a idę do Ojca” [– wszystkie cytaty za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 roku*, dz. cyt., s. 2145 (I), 2135 (II), 2134 (III i IV), 2138 (V)].

ści, boskości, lecz raczej zejście do piekieł, w przestrzeń narodowej zdrady i ludzkiej podłości Hetmana. Wszelako to zaakcentowanie relacji „syn – ojciec” na tle fundamentalnej relacji „Ojciec – Syn” ma także inny aspekt: wskazuje na głęboką, symboliczną tożsamość ojca (Hetmana) i syna (Szczęsnego), na tajemnicę przenikania się w dziecku tych różnych tożsamości. Od ojca, od jego symbolicznej obecności we mnie nie sposób się uwolnić. Wydaje się, iż motyw ten wybrzmiewa w *Horsztyńskim* jak ledwie skryte echo autobiograficznego dramatu samego poety, który w tym czasie wiele myśli o swym ojcu Euzebiuszu Słowackim, czyta jego pisma, lecz pewno też frasuje się postacią i postawą Augusta Becú, spotwarzonego w III cz. *Dziadów* jako zdrajca, nieszczęśliwie zabity w domu, w centrum Wilna „boskim” piorunem.

Pytanie Salomei jest w istocie ironiczne również wobec niej samej: to Szczęsny naprowadza ją na nie i to on wygłasza krótką mowę o zależności znaczenia od kontekstu. Syn – ojciec – dom – to kompleks znaczeń i relacji zyskujący, podług jego wykładni, znaczenie w odpowiednim kontekście: święte w świętym świecie Księgi, bezbożne w bezbożnym świecie jego ojca. Przecież nie o rozróżnienie, ale o konfrontację, o bolesne zderzenie biblijnego archetypu relacji „Ojciec – Syn” i domowego splątania tragicznych sprzeczności na linii „Hetman – Szczęsny” tu chodzi. Dlatego końcowa wypowiedź Szczęsnego ma i głęboki, egzystencjalny wydźwięk świadomości bycia uwikłanym w „księdze pełnej nieszczęśliwych wypadków”, i ironiczną kodę owego „Bądźcie zdrowi!...” Z pewnością także w tym pożegnalnym pozdrowieniu dopatrzeć się bowiem można aluzji do języka religijnego: wzniesłego tonu owego „bądźcie”, a nawet przewrotnej parafrazy słów „zdrowaś Mario...” (?).

Zadajmy z kolei oczywiste pytanie: dlaczego ten fragment pojawił się w centrum dramatu (akt III, sc II) i dlaczego w ogóle znalazł się on w tekście *Horsztyńskiego*? Odpowiedź została złożona w dziele. Otóż przez cały dramat – od pierwszych do ostatnich scen – przewija się z niezwykłą intensywnością jako jeden z fundamentalnych problemów wątek relacji „syn – ojciec” (*et vice versa*), prowadzony przez Słowackiego z brawurą odważną na symboliczno-ewangelicznym fundamencie relacji „Syn – Ojciec” w Ewangeliach. I nie tylko o intertekstualną relację, o grę, w istocie o blasfemiczny wydźwięk, chodzi poecie. Przede wszystkim zaś o kwestię tożsamości Szczęsnego, o jej racjonalne i irracjonalne elementy, bo do tych drugich należy przecież uczuciowa więź syna z choćby szalonym czy zdrajcą się oddającym ojcem. To tyleż problem niezniszczalności tej relacji, co konieczności jej – w jakimś tylko wymiarze – przerwania.

Psychoanaliza ma tu wciąż, mimo książki o „duszy Słowackiego”²⁵⁴, wielkie pole do popisu. Analizując ten kompleks relacji poeta podążał tropem, który wiódł od *Dziadów*, od skandalu uczynienia przez Mickiewicza z ojczyzną Słowackiego,

²⁵⁴ Zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i opr. D. Danek, Kraków 2002, s. 191: „W Salomei, jako drugiej kobiecie, przy której zatrzymało się serce Szczęsnego, łatwo upatrzeć odbicie matki, a wtedy stary Horsztyński byłby odbłaskiem obrazu ojca, odbłaskiem dodatnim, podobnie jak Hetman stanowi obraz ojca negatywnego, obraz ojczyzną. Hetman, który zabrał był Horsz-

Augusta Bécu, zdrajcy narodowego. Wiódł także od *Kordiana*, będącego „walką z Adamem” i zemstą na Joachimie Lelewelu²⁵⁵. Z tym, że w dramacie pisany do szuflady mógł sobie Słowacki pozwolić na bolesną szczerą rozmowę o ojcach bez zbrotliwej ironii kreacyjnej, w którą przyodziewał się do walki z Mickiewiczem. Dlatego ironia zabrzmiała tu najbardziej dojmującym tonem tragicznym i przy tym pełnym intymności.

Porzuciwszy trop biograficzny, wskażmy na niektóre z bardzo licznych uwikłań relacji „syn – ojciec” w kontekście teologicznego wyobrażenia Syna, który jest wcieleniem Trójcy, czyli także... Ojca:

Moment inicjalny dramatu: dialog Amelii i Szczęsnego dotyczy od razu ich relacji z ojcem. Kończy go ironiczne, ale zarazem mające rangę wskazania kontekstu wezwanie Szczęsnego: „Idź siostró i czytaj bibliję... moja świętoszko...” (259). W chwilę potem naiwny Michaś porównuje Hetmana do figury biblijnego Ojca: „Tata nasz z piórem bryllantowém, piękny jak w książce obrazek Pana Boga...” (260). Szczęsny dokonuje reinterpretacji tego, co dziecko widziało, w scenę podpatrzoną z obrazka (261), tak by dziecko uwierzyło, że to nie „tata”, lecz postać z obrazu ponieważ sędziwego starca. Zaraz potem pojawia się ciąg słów, które z całą pewnością mają znaczenie i dosłowne, i intertekstualne – odnoszą się do symboliki figur „syna”, „ojca” i „uczty”, lecz pojawiają się w całkowicie sprofanowanej formie. Dlatego ucztą na zamku, na którą ojciec zaprasza syna, to ucztą w Sodomie, jak mówi Szczęsny, a nie „uczta”, na którą Ojciec (Bóg) zaprosi wiernych²⁵⁶. Słowacki być może dokonuje – w ówczesnych warunkach – niezwykle odważnej trawestacji obrazu Ostatniej Wieczerzy. Oto ojciec ponieważ starca, po czym zaprasza syna na ucztę: „Ojciec twój każe, abyś przyszedł na ucztę...” (Ksiński, 261), tymczasem urażony Szczęsny pragnie dać honor starcu, by ten mógł się pomścić. Ksiński zapytuje: „Nad ojcem?...” (261, mścić się), na co odpowiadając, Szczęsny deklaruje:

tyńskiemu jego pierwszą żonę, jeszcze wyraźniej symbolizuje ojczyzną, który »zabrał« matkę poety – żonę jego »dobrego« ojca”. Oczywiście, stawiam nad tymi inspirującymi konstatacjami znak wyrażający niepewność: ?

²⁵⁵ Joachim Lelewel, jak pamiętamy, był autorem broszury *Nowosilcow w Wilnie*, w której przedstawił Augusta Bécu jako renegata. Odpowiedź Słowackiego znajdziemy w *Przygotowaniu do Kordiana* (w. 246–262).

²⁵⁶ Porównaj w kontekście uczty w *Horsztyńskim* jedną z wielu przypowieściowych uczt ewangelicznych: „A on mu powiedział: Człowiek niektóry sprawił wieczerzą wielką i wezwał wielu. I posłał sługę swego w godzinę wieczerzy, aby powiedział zaproszonym, żeby przyszli, boć już wszystko gotowe. I poczęli się wszyscy społecznie wymawiać” (Łk 14, 16–19nn). Owym sługą w dramacie jest Ksiński, zapraszającym Hetman, wymawiającym się – Szczęsny. Analogii jest tu aż nadto. Tę samą sytuację odnajdziemy w *Przypowieści o wezwaniu na gody*: „A odpowiadając Jezus, mówił im zasię przez przypowieści, rzekąc: Podobne się zstało Królestwo Niebieskie człowiekowi królowi, który sprawił gody małżeńskie synowi swemu. I posłał sługi swoje wzywać zaproszonych na gody, a nie chcieli przyjść. Zasię posłał insze sługi, mówiąc: Powiedzcie zaproszonym: Otom obiad swój nagotowałem, woły moje i karmne rzeczy są pobite i wszystko gotowe, pódźcie na gody. A oni zaniedbali i odeszli: jeden do wsi swojej, a drugi do kupiectwa swego, a drudzy poimali sługi jego i zelżywość im uczyniwszy, pobili.” (Mt 22, 1–14). Cyt. za *Biblia w przekładzie...* dz. cyt., s. 2081 (cytat I) i s. 1993 (cytat II).

Syn za ojca... stanie... Powiedz mu: zrobię się starym, jak on... że będę miał drżącą rękę... jak starzec... że... idź, powiedz mu, jeżeli ma dzieci, niech się o dzieci nie lęka... (261).

Jednak propozycja ofiary syna²⁵⁷, który stanąłby do pojedynku za ojca, zyskuje tylko ironiczne echo w wyjaśnieniach Ksińskiego, wskazującego już wyraźnie, że cały język podszyty jest ewangelicznym odniesieniem: „Pomyślałem sobie, że [starzec] czytał Ewangelię... i śpiąc śniło mu się, że był świętym Piotrem...” (262), co z kolei Szczęsny kwituje słowami znów podkreślającymi symboliczną odwrotność ewangelicznej uczyty u Ojca i sodomskiej uczyty u Hetmana-ojca: „Wróć na ucztę... i pij za mnie i za siebie...” (262)²⁵⁸. Przez cały dramat rozgrywa się konsekwentnie ta gra między ojcem i synem, której znakiem są wyrażenia „mój ojciec”, „mój syn”. Wszystkie miejsca tekstu, gdzie używa się tych słów, mają więc intertekstualne i teologiczne (nawet jakby archetypiczne) zakończenie w relacji Ojca i Syna w Ewangeliach, co sam Szczęsny, pytany przez Salomeę, objaśnia. Ta gra „syn – ucztę – ojciec – Ewangelia” wskazuje już na wstępie dramatu, iż Słowacki miał od początku bardzo jasny zarys nie tylko przebiegu akcji, która skończy się śmiercią Hetmana (jak w rzeczywistości historycznej), ale i właśnie zamiar zbudowania tego wątku między innymi na gruncie słów Ewangelii św. Jana: „Jako mię zna Ociec i ja znam Ojca, a duszę moję kładę za owce moje” (10, 15 – 16)²⁵⁹.

Także XVIII wiek bardzo śmiało poczynił sobie z tajemnicą Trójcy św., z jej symboliką, już to wskazując na nieracjonalny charakter tajemniczego dogmatu, już to wzbogacając symboliczną Trójcę o jeszcze jeden, na przykład żeński element, czyli Maryję²⁶⁰. Oderwane od pierwotnych znaczeń konstrukcje intelektualne tworzył na symbolu chrześcijańskim Hegel, choć przecież i Zygmunt Krasiński jest autorem traktatu *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów*, którego rozdziały pierwszy i drugi noszą tytuły: *O Trójcy w Bogu i o trójcy w człowieku* oraz *O Trójcy w czasie i przestrzeni*²⁶¹. Treści, jakie z symboliki trójcy, z teologicznych

²⁵⁷ Jest to, jak sądzę, kolejna, ironiczna parafraza motywu biblijnego. Porównaj rozdział Ewangelii św. Jana o relacjach Ojca i Syna (J 10, 19–42), a tu słowa Jezusa: lo „Ja i Ociec jedno jesteśmy” (10,30); 2o „Jeśliż nie czynię spraw Ojca mego, nie wierzcie mi. A jeśli czynię, chociażbyście mnie wierzyć nie chcieli, wierzcież uczynom, abyście poznali i wierzyli, że Ociec jest we mnie, a ja w Ojcu” (10, 37–38). Cyt. za: *Biblia w przekładzie...*, dz. cyt., s. 2126. Należy dodać, iż istnieje tu zapewne nawiązanie przede wszystkim do Ostatniej Wieczerzy (Mk 14, 18–26).

²⁵⁸ Słowa te także jasno nawiązują do Ewangelii, i to do jej kluczowego momentu: ustanowienia Eucharystii. Akcja ma u Słowackiego wyraźnie bluźnierczy charakter. Por. *Biblia w przekładzie...*, dz. cyt., s. 2039: „A wzięwszy kielich, dzięki uczyniwszy, dał im i pili z niego wszyscy. I rzekł im: Ta jest krew moja Nowego Testamentu, która za wielu będzie wylana” (Mk 14, 23–24). Niewątpliwie nie mógł Słowacki wyraźniej zaakcentować nawiązania ewangelicznego ze względu na śmiałość blasfemicznej parafrazy.

²⁵⁹ *Biblia w przekładzie...*, dz. cyt., s. 2125.

²⁶⁰ Tak było na przykład w sekcje iluminatów awiniońskich. Zob. J. Ujejski, *Król Nowego Izraela. Karta z dziejów mistyki wieku oświeconego*, Warszawa 1924, s. 110–115.

²⁶¹ Zob. Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, wydał i notami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1999, s. 5–65. Tu por.: „Byt, czyli ciało, kłóci się w piersiach naszych z myślą, czyli duszą – duch, długo uśpion, niedokształcon, choć wciąż się przez tę walkę kształci, podobny do akordu, który musi z tych dwóch nut powstać, a nie może. Jednak i w trójcy ludzkiej nigdy i nigdzie ciała bez duszy lub duszy bez ciała, lub duszy i ciała, które by zupełnie nie kształciły już jaźni osobistej, czyli ducha, nie masz” [podkr. – J. Ł.]. Zob. G. W. F. Hegel, *Życie Jezusa*, przeł. M. J. Siemek; Z. Freud, *Mojżesz i monoteizm*, przeł. J. Doktor, przedmowa Z. Rysińska, Warszawa 1995.

relacji Osób Boskich wyciągano, nie miały często nic wspólnego ze znaczeniem religijnym. Tymczasem Słowacki w *Horsztyńskim* dokonał tyleż bluźnierczego, co rewolucyjnego przełożenia na język egzystencji treści symbolu, mówiącego o największej z tajemnic chrześcijaństwa, wierzącego w Trójjedynego Boga, który przez Syna wcielił się i umarł dla zbawienia świata.

Dokonała się tu **internalizacja i subiektywizacja symbolicznego szyfru**, który posłużył dla opisu międzyludzkich relacji. Z tym, iż ów opis zdaje się całkowitym odwróceniem wzorca ewangelicznej relacji, gdzie Ojciec posyła swego umiłowanego Syna, by umarł za stworzony i upadły świat. W *Horsztyńskim* subiektywna metamorfoza „mitu”, ewangelicznego prototypu narracyjnego wiedzie do ironicznej antyopowieści. Jest historią pasji ojca, który niewart jest wcielenia się syna w zbawicielską rolę.

C. Dwie antypasje

W dramacie umierają ojcowie: Horsztyński (ojciec Amelii) i Hetman (ojciec Szczęsnego). Wraz z nimi odchodzi epoka staropolska. Ale też coś więcej: obie śmierci zostały ewangelicznie wystylizowane, choć w obu przypadkach sens tej stylizacji jest bluźnierczo-ironiczno-tragiczny. Śmierć samobójcza dobrego, bohaterskiego, choć zawziętego starca zostaje niejako zadana przez cudzego syna. Także w tym momencie, gdy Hetman rozmawia z Horsztyńskim, powraca w gorzkich wcieleniach motyw domu, syna i ojca:

HETMAN

Podła szlehcziuro!

HORSZTYŃSKI

Co?... Jesteś w moim domu... Miłościwy Panie...

HETMAN

I syn mój bywa w domu twoim..... dlaczego?...

HORSZTYŃSKI

Bo.... bo mi przypomina głos twojej żony, Miłościwy Panie!...

HETMAN

[*dobywając szabli*]

Ha!.... powtórz!...

(284–285)

Wzajemne pomnożenie cierpień psychicznych, jakie uwikłani w fatalne relacje ojcowie przeżywają (niegdyś ich reżyserzy i aktorzy...), prowadzi do spotęgowania okrucieństwa. Syn Hetmana duchowo zabija ojca swej ukochanej Amelii, a w końcu także swą bezczynnością uśmierca własnego ojca. Obie śmierci inaczej realizują ironiczno-buźnierczą ofiarę. Horsztyński postanawia „**czynić, jak Jezus Chrystus nakazał**” (287), to jest zejść z tego świata, złożyć życie w ofierze, ale tak, by tym samym zakwestionować cały ludzki wymiar doświadczenia świata, w tym religię,

przykazania²⁶². Starzec nie kwestionuje wiary w Boga, ale całkowicie odrzuca wiarę w świat. Ginie jak ojciec dla dziecka. W tym jakimś ironiczo-strasznym stwierdzeniu jest pewna symetria wobec śmierci Hetmana. Horsztyński traktuje Salomeę jak córkę: „[...] a ja przysięgałem, że będę ją prowadził kwiecistą drogą życia – że będę jej ojcem. I byłem jej ojcem....” (287). Dzieci zabijają więc ojców. Cała śmierć starca przesycona jest odniesieniami pasywnymi czy – szerzej to ujmując – religijnymi:

- „O! Boże mój, Boże! niech się ziemia zapadnie pode mną....” (287)²⁶³;
- „Boże, wszak Ty bez cudu mógłbyś [m]ię zatrzymać na ziemi....” (324)²⁶⁴;
- „Ślepy, a przecież znalazłem opłatek – kto rękę moję prowadził?...” (324);
- „Czuję te drżące listki chleba w moich dłoniach. – Jak ja lubiłem niegdyś dzień Bożego Narodzenia –” (324)²⁶⁵.

Przewrotność pasji samobójczej Horsztyńskiego polega na ironiczo-tragicznym regresie do czasu inauguracyjnego misję zbawczą: czasu Bożego Narodzenia. Przy wtórze chóru żniwiarzy bohater zażywa opłatek z trucizną. Nieznany wcześniej sens opłatkowych inskrypcji i przedstawień zostaje ironicznym rozpoznaniem: oto świat dzieli się z człowiekiem zatrutym chlebem, uśmiercającym symbolem egzystencji²⁶⁶. Wszystko, co Horsztyński czyni i wypowiada, ma wielostopniowy, blasfemiczny wobec Księgi oraz wobec tradycji charakter. Czyni on, „jak uczył Jezus Chrystus” – a więc... zabija się; zażywa opłatek z trucizną – profanuje obrzęd

²⁶² W słowach starca-ślepcy-samobójcy wolno doszukać się: a) ironicznej parafrazy Kazania na Górze (Mt 5, 11): „Błogosławieni jesteście, gdy wam zlorzeczyc będą i prześladować was będą, i mówić wszystko złe przeciwko wam, kłamiąc dla mnie”; b) być może jakiegoś dalekiego echa idei *imitatio Christi*, potraktowanej ironicznym. Najpewniej słowa „trzeba czynić, jak Jezus Chrystus nakazał” mają związek z pełną już nie sarkazmu, lecz wściekłości wypowiedzią następującą dalej: „Zostawmy ludzi w pokoju... niech jęczą – śmieją się – szaleją [...]” (287). Dlatego porównajmy:

I. List do Rzymian (8, 6–7): „Bo mądrość ciała jest śmierć, a mądrość Ducha – żywot i pokój”.

II. Ewangelia św. Jana (20, 21): „Rzekł im tedy zasię: Pokój wam. Jako mię posłał Ociec i ja was posyłam”.

[– cytaty za: *Biblia w przekładzie...*, dz. cyt., s. 2222 (I) i 2145 (II)].

Jeszcze wyraźniej słowa o zostawieniu ludzi w pokoju zdają się nawiązywać do słów – eksponowanych

w dramacie – Jezusa, mówiącego, że idzie do domu Ojca (J, 20, 17).

²⁶³ Zdanie to brzmi, jak kontaminacja agonalnego wołania Chrystusa: *Eloi, Eloi, lemma sabachthani* i opowieści o trzęsieniu ziemi, o karze, spadającej na Sodomę. Por. także trzęsienie ziemi w chwili śmierci Jezusa (Mt 27, 50–53).

²⁶⁴ Słowa te wydają się wyraźną parafrazą słów Chrystusa wypowiedzianych na Górze Oliwnej: „I mówił: Abba, Ojcze, wszystko tobie jest podobno, przeniesi ode mnie ten kielich! Ale nie to, co ja chcę, ale co ty” (Mk 14, 36). [*Biblia w przekładzie...*, dz. cyt., s. 2039].

²⁶⁵ Obrazowanie zdaje się nawiązywać blasfemicznie do Eucharystii (ustanowienie i przyjmowanie komunii), a także do rozdziału VI Ewangelii św. Jana, gdzie mówi się o „Jezusie Chlebie Życia” (J 6, 26–59). Oczywiście jest tu też istotny rytuał bożonarodzeniowy: dzielenie się opłatkami. Zatruty chleb spożywa też w *Balladynie* otruty przez tytułową bohaterkę Kostryn.

²⁶⁶ Jest wielce charakterystyczne także to, że w *Horsztyńskim* – inaczej niż w *Dziadach* czy w *Panu Tadeuszu*, a może wobec nich polemicznie – nie pojawia się w muzycznej, śpiewnej oprawie żadna pieśń religijna: kolęda na przykład (w III cz. *Dziadów* kolęda *Angelus pastoribus* w momencie duchowego przełomu Konrada, w eposie *Pieśń poranna* F. Karpińskiego: „Kiedy ranne wstają zorze...”). Słowacki zbudował tak ironicznym środkiem znaczeniowym, iż w istocie nabierałyby one ironicznego sensu. Zwroty do Boga mają charakter skrajnie indywidualistyczny (tak modlą się Szczęsny i Horsztyński) bądź mechaniczny i dlatego również sarkastyczny (tak Hetman modli się z Karłem, Michaś z kolei z Amelią).

bożonarodzeniowy, ale i poniekąd znieważa, bo wspominał o komunikowaniu się, sakrament „ciała i krwi” Chrystusa, Eucharystię. Przeżywa ostatnie chwile jak Jezus w Ogrójcu, który mówił „oddal ode mnie ten kielich”, gdy tymczasem Horsztyński zarówno chciałby się zapaść literalnie pod ziemię, jak mieszkaniec Sodomy i Gomory, jak i pragnąłby może cudu otrzymania wiary w sens życia, który oddaliłby pokusę samounicestwienia.

Antymisteryjność tego aktu polega na tym, że towarzyszą mu prastare zwyczaje żniwne: oto ziarno wydało plon, z niego powstanie opłatkowa „hostia”, którą zażyje nieustępliwy i honorowy aż do szaleństwa starzec. Zamiast obrzędu życia, płodności, odnowienia – rytuał zbioru staje się zaczątkiem doświadczenia śmierci. Antypasyjność aktu starca wyraża się w tym osobliwym doświadczeniu naśladowania Mesjasza: bluźnierczym, grzesznym, choć zachowującym chrześcijańską frazeologię. Trudno jednak nie spostrzec, iż Słowacki przeprowadził na Horsztyńskim eksperyment wyobraźni w egzystencjalnym (wprost Kierkegaardowskim) sensie²⁶⁷. Jakby mówił: zobaczcie, co to znaczy doświadczyć Krzyża aż do końca. Czym staje się chrystianizm pojęty wewnątrznie poprzez absolutne wyniszczenie i uniżenie. Jakby chciał Słowacki rzec: pojmijcie, jaki jest ten świat i dlaczego wymaga nie kary i sądu, bowiem tym już w okrutnym świecie jest samo istnienie, lecz jakiejś innej, nowej perspektywy eschatologicznej. Takiej, która nie retuszowałaby tego wszystkiego, tej ohydy istnienia, gdzie tragizm i ironia bytu łączą się i zarazem unieważniają w nieskończoność.

Lecz w takim projekcie antypasji i antymisterium, jaki realizuje śmierć Horsztyńskiego, gdy w kolejnym akcie, w pierwszej jego scenie, rozlega się błazeński i szaleńczy gwar Sforki i Trombonisty, więcej odślania się jednak negatywności, złych uczuć i niszczycielskich intencji. Także wobec epoki, którą mąż Salomei reprezentował, wobec jej naiwnej, a może nawet zdzieciniałej świadomości religijnej. Dopiero w ślepych Horsztyńskim doświadcza ona infernalno-egzystencjalnego dramatu. Musi pojąć, czym jest zbawienie rozumiane nie jako kolorowy fresk raju czy obrazkowa wizja piekła z ksiąg Księdza, lecz jako pragnienie uspokojenia, śmierci przynoszącej wyciszenie i wygaszenie uczuć, cierpień i w ogóle wszelkiej świadomości.

Ta ostatnia rozpadła się, tak jak runęły wszystkie pojęcia starego świata: honor, ojczyzna, religia, rodzina. Ta zagłada nie przyszła tylko z zewnątrz, a nawet jeśli, to czekał na nią skorumpowany moralnie i duchowo, pusty, wydrążony aksjologicznie sarmacki świat, który rozminął się z „nowożytnością”. Ale, jak tu rzekliśmy, pytania Słowackiego idą dalej, ponad horyzont „przeklętych polskich problemów”, wkraczając w dziedzinę pytań o kształt takiej a nie innej ludzkiej kultury, która żyje

²⁶⁷ E. Kasperski, *Język egzystencji. Juliusz Słowacki i Soren Kierkegaard* (w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, dz. cyt., s. 217) zwraca uwagę na rys swoistego zapamiętania w eksploracji sytuacji granicznych u obu twórców: „Tworzyli w każdym calu osobowości graniczne, świadomie sterujące ku sytuacjom progowym, ku egzystencjom w zwiewnej dwurzeczywistości. Psychicznie pragnęli wydosłać się z cuchnącej mazi tego świata, a przecież wyżniony tamten na razie nie istniał” [podkr. –]: Ł.]

w niezgodzie z człowieczą naturą; takiego paternalistycznego, patriarchalnego i autorytarnego obrazu Stwórcy, który okazuje się głuchy i bezsilny w oczach wyznawców w momencie dziejowej próby. Nieskończona odległość dzieli ostrą i bezkompromisową świadomość Słowackiego od postaw pisarzy takich jak Józef Morelowski czy Jan Paweł Woronicz, którzy przeżyli wstrząs rozbiorów jako ostateczną katastrofę, lecz potrafili się z niego otrząsnąć, podnieść i moralnie, i intelektualnie, tworząc pierwsze formy myśli mesjanistycznej. Nic dziwnego, że spróbuje Słowacki, po genezyjskiej teofanii, napisać tej kulturze nową Księgę, nowe *Credo* i nowy jej projekt (jak w zapiskach *Raptularza* i *Świątach przyszłych narodowych*). Antypasja śmierci Horsztyńskiego to radykalne, może wyjaskrawione przecięcie wężła niesamowitych okoliczności, które tę kulturę XVIII- i XIX-wiecznej duchowej Sarmacji stawia w nowym świetle. Ani Polska, ani starzec nie doczekali cudu. Poetyka mirakli²⁶⁸ zastąpiona została przez mroczną symbolikę egzystencjalnej indywiduacji postaci i narodu przez najczarniejsze doświadczenia. Był w tym załazek odrodzenia – ale już nie dla starca i nie dla dawnej Rzeczypospolitej, którzy tego dotknięcia absurdu nie byli w stanie przeżyć. Giną więc, marząc o stoickiej spokojności, popełniają najcięższy grzech samounicestwienia z imieniem Zbawiciela na ustach, którego pokolenia ojców naśladowały tylko zewnętrznym słowem, a gdy teraz przyszło im uwe wnętrzyć *logos* egzystencjalnej męki, okazały się za słabe.

Toż samo doświadczenie – ale już w innej konfiguracji – powtórzą Hetman i może Szczęsny. Jak sugerujemy, połączył Słowacki w relacji obu bohaterów dwa wątki: religijny i egzystencjalny. Co to znaczy w tym dramacie: przeprowadzić bohatera przez doświadczenie haniebnej śmierci ojca? Nie oznacza to jeszcze uśmiercenia synów! Przeciwnie niż w archenarracji ewangelicznej, którą poddaje Słowacki blasfemicznej metamorfozie, chodzi tu również o to, ażeby to ojciec umarł, pozostawiony swemu losowi przez syna, który nie umrze za ojca. Zegzystencjalizowana, przewrotnie uwewnętrzniona relacja Ojca i Syna, kluczowa w myśleniu soteriologicznym chrześcijan, zostaje przez poetę odwrócona. Słowacki – wbrew wszelkim gestom i słowom, które wprost oczerniały Hetmana – wydobywa w finale tę archetypiczną więź Kossakowskiego-syna i Kossakowskiego-ojca. Ale czyni to po to, by ostatecznie syn nie poświęcił się dla zbawienia, ocalenia ojca, by ich więzy ostatecznie się rozprężyły. Ojciec umiera jak łotr na krzyżu szubienicy, choć zabija go żądny krwi „lud-hyjena”.

²⁶⁸ W pewnym wymiarze tekst ten stanowi bezkompromisową polemikę z takim spojrzeniem na Historię, w którym obecna jest obietnica cudu, boskiej interwencji, zbawczego działania, a więc z mesjanistyczną percepcją dziejów, wykorzystującą elementy misterium, mirakle, topikę wskrzeszenia (św. Piotr z Piotrawina popularny już u Brodzińskiego, figura Łazarza i zmartwychwstałego Jezusa). Por. A. Dąbrowska, *Mirakl*, w: tegoż, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, s. 436: „Zgodnie z koncepcją Perpeeta (1977) krzewieniu świadomości czuwania Boga (a zwłaszcza Jego świętych) służy gatunek miraculum dramatycznego (mirakla), opartego na naocznej ingerencji cudu w codzienną rzeczywistość”. Otóż można powiedzieć, iż Słowacki kreuje świat antymirakularny, oczyszczony z (obecnych przecież w świadomości szlachty XVIII-wiecznej) elementów providencjalistyczno-cudownych, za to w pełni autonomiczny, ale wydany wprost we władzę przypadku. W *Horsztyńskim* zdarzają się więc nie cuda, lecz *sui generis* „a n t y c u d a”, jak wtedy gdy kula z pistoletu wystrzelona na osłep trafia w krucyfiks.

Słowo „ojciec” powraca w ostatnich wypowiedziach Szczęsnego z nadzwyczajną intensywnością. I zawsze z zaimkiem dzierżawczym „mój”²⁶⁹. Ma to podkreślić kontekst związku „syn – ojciec”, ale przecież czytelne jest także w świetle słów z Ewangelii: „idę do Ojca mego”, jak mówił Chrystus. Szczęsny nie idzie do ojca swego, nie ocala go. Pozwala, by zawisł na szubienicy.

Być może haniebna śmierć Kossakowskiego, którego na początku dramatu Michaś porównał do figury Boga Ojca z obrazką, ma też bluźnierczy aspekt „bogobójstwa”. Jest rozstaniem – jakże radykalnym – ze światem ojców-bogów w magickim świecie i ze sferą ojców na niebie. I jednym, i drugim Szczęsny wymawia posłuszeństwo, choć zarazem taki kształt dramatu wskazuje wyraźnie na pragnienie nowego zrozumienia, rozpoznania w kosmosie jakiegokolwiek, nie tyle rządzącej despotycznie, co nadającej „wyższy” sens światu – nazwijmy ją tak – „Zasady Regulującej”. Opłakiwanie Hetmana będzie więc opłakiwaniem końca tego świata, w którym syn wzrastał, gdzie ojciec-pan zamku i ojciec na niebie gwarantowali stabilność. Powrót Szczęsnego do dzieciństwa (symetryczny wobec powrotu Horsztyńskiego do Bożego Narodzenia) oznacza więc chwilową pokusę ucieczki, a nawet infantylizującego regresu. Już – jednak! – niemożliwego: „Zaklinam ciebie, nie patrzaj na mnie – woła do Nieznajomego Szczęsny – ja chcę być dzieckiem.....” (358). Lecz wcześniej Szczęsny wybucha istną pasją czułości i wspomnień:

SZCZĘSNY

Patrz.... na tabakierce... mój portret.... kiedy byłem dzieckiem... widzisz, miałem taką różową twarz.... taki uśmiech.... ojciec mnie takim całował i pieścił na kolanach.... Biedny mój ojczu! biedny mój ojczu.... Idź... bo ty płakać nie możesz.... Zaklinam ciebie, nie patrzaj na mnie – ja chcę być dzieckiem.....

(*Wchodzi*) SŁUGA.)

(358)

Antypasja ojca, Hetmana, okazuje się więc także swego rodzaju pasją syna, Szczęsnego: traumą bolesnego zerwania, prowadzącą do egzekucji ojca, a z nim całego świata przeszłości. Być może jednak wina oraz konieczność po raz pierwszy w twórczości Słowackiego okazują się tworzyć „całość”. Zaniechanie Szczęsnego wobec Hetmana uwalnia syna, wyzwala go z okowów relacji, które były paraliżujące. Nie wiemy jednak jeszcze, ku czemu ten syn, wolny syn, skieruje swe pierwsze kroki. Wyzwolenie od ojca przez przewrotną antypasję Hetmana, jak też bluźniercze konanie Horsztyńskiego, wskazują, iż Słowacki nie tylko ironicznie niszczył więzy świata, starej kultury, wyobrażeń religijnych, które organizowały kulturę staropolską.

Kiedy przywoływał słowa św. Jana o tym, że Jezus idzie do domu Ojca, być może odwoływał się do tegoż samego motywu z *Cierpień młodego Wertera* Goethe-

²⁶⁹ Ojczu „mój” przeciwstawia się więc jakoś zbiorowemu „ojczu nasz”, obecnemu w modlitwie. Relacja z ziemskim ojcem jest dla Szczęsnego źródłem najgłębszej udręki, indywidualistycznym doznaniem, choć, jak sugerujemy, kreowana jest na tle biblijnej relacji Ojca i Syna, mającej zupełnie inny, pełen ufności sens (o tej drugiej por. teologiczne rozważania: W. Słomka, *Ojczu nasz*, Częstochowa 2001, s. 21–30, a także: H. Kúng, *Credo*, przeł. I. Bokwa, Warszawa 1995, s. 48–51).

go. Tam właśnie zdesperowany bohater, odwołując się do tych samych fragmentów Ewangelii, oświadczył, że jest jak syn, przerywający podróż życia, w którą wypra-
wił go Ojciec-Bóg:

Ojczel! którego nie znam! Ojczel, któryś dawniej przepelniał całe me serce, a teraz odwróciłeś ode mnie oblicze! Wezwij mnie do siebie. Nie milcz dłużej. Milczenie Twe nie powstrzyma tej spragnionej duszy. I czyż mógłby gniewać się człowiek, ojciec, któremu niespodziewanie powracający syn rzuciłby się na szyję i zawołał: Powracam ojczel! Nie gniewaj się, że przerywam podróż, w której wedle twej woli miałem wytrwać dłużej. Świat jest wszędzie jednaki dla trudu i pracy, nagrody i radości. Ale cóż mi to! Mnie jest tam dobrze, gdzie ty jesteś. I przed Twym obliczem chcę cierpieć i radować się. – A Ty, drogi Ojczel Niebieski, miałbyś odtrącić go od siebie?²⁷⁰

Słowacki te relacje ojców i synów z niebiańskim Ojcem i Synem niepomrotnie skomplikował, zawikłał do niemożliwości, prowadząc w tekście dramatu złożoną grę, która miała go ostatecznie uwolnić od piętna ojca w sobie: od widma ojca-zdrajcy, od widma ojca jako obowiązku, od symbolicznego ojcostwa, polegającego na podleganiu autorytetowi kultury, religii, patriarchalnym presjom rodziny i domu. Dotychczasowe – aż nazbyt śmiałe – bogo- i ojobójcze ekscesy bohaterów jego powieści poetyckich i dramatów miały, jak się wydaje, zbyt literacki, a tym samym niezbyt głęboki i mało intymny, również nieostateczny charakter. Akt zerwania, jaki przez ironicznie przenicowany świat dramatu, przez jego samodestrujący się język dokonał się w *Horsztyńskim*, uwalniał poetę ku poszukiwaniom, które przyniosą wizję nie bardziej niemożliwą, niż wizja skorumpowanej Sarmacji, rozpadającej się na naszych oczach od podstaw: od fundamentu relacji syn – ojciec, mąż – żona, jednostka – zbiorowość.

Niemniej jeszcze jeden aspekt owych antypasji należy tu wydobyć. Słowacki w powieściach poetyckich pozwalał swoim bohaterom na istne szaleństwo zabijania i okrucieństwa. Oto tytułowy Arab wyznawał, że zatrueł studnię, z której czerpały wodę karawany. I tym razem poeta opisał relację ojca i synów. Z tym, iż synów – wszystkich pięciu – uśmiercał, gdy tymczasem ojca, by zazał sroższych od fizycznych, duchowych męczarni, „puścił cało”:

²⁷⁰ J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wstęp M. Ursel, Wrocław 1991, s. 110. Jest to motyw, ów tak słynny motyw w *Horsztyńskim*, kilkakrotnie pojawiający się w *Cierpieniach*:

1. „ Idę pierwszy! Idę do mego Ojca, do twego Ojca. Jam się chcę poskarżyć i On mnie pocieszy, dopóki ty nie przyjdiesz, dopóki nie polecę na twe spotkanie i nie pochwyć cię, i nie zostaną przy tobie przed obliczem Nieskończonego w wiecznym uścisku” (tamże, s. 130–131).

2. „Czyliż sam Syn Boży nie powiada, że wkoło Niego będą ci, których Mu Ojciec dał? A jeśli Mu nie jest dany? Jeśli mnie ojciec zachować chciał dla siebie, jak mówi mi serce moje?” (tamże, s. 106; w tejże mowie Werter nawiązuje też do monologu Hamleta: „I czemuż miałbym się wstydić w tej strasznej chwili, gdy cała ma istota drży między bytem i niebytem”).

Równie „religijnie” nacechowany jest język bohatera włoskiej werteriady Ugo Foscolo: *Ostatnie listy Jacopa Ortis* (przeł. B. Sieroszevska, posłowie K. Morawski, Warszawa 1979, s. 158): „Boże mój, Boże mój, ześlij mi i dzisiaj ulgę też” [podkr. – J. Ł.].

Kontaminacja motywów hamletycznych i werterycznych z ewangelicznymi nie jest więc w *Horsztyńskim* czymś nowym; oryginalne jest jej skrajnie ironiczne przetworzenie.

Ale śmierć była w tej wody przyprawie.
Była trucizna... Ha! po co się śmieli?...
Już piją! piją! jedna twarz pobladła,
Tam upadł drugi – tam bracia skościli,
I drżąca czara z martwych rąk wypadła.
Rzekłbyś! że Diwy, że ciemni Anieli
Na świat zarazy wyrzucili tchnienie.

Ani tak liczne na brzegu kamienie,
Jak były trupy!... Z całej karawany
Pozostał starzec, młodszy go ubiegli,
Pięciu miał synów – wszyscy trupem legli...²⁷¹

Zwraca uwagę mechaniczność tej zbrodni, jej bezrefleksyjny automatyzm i zarazem ogromna skala. Ten typ, sposób zadawania śmierci na wielką skalę powróci w *Królu-Duchu*. Z nieporównanie większą ukazywany jednak finezją. W *Horsztyńskim* dokonują się dwa procesy – właśnie w tych antypasyjnych obrazach konania – które mają przełomowy dla wyobraźni poety charakter. Po pierwsze – poeta odchodzi od „automatycznego”, jakby „bezproblemowego” powiększania skali, liczby zadawanych śmierci (patrz: kolejne studium o *Balladynie*, gdzie uruchomiony jest cały mechanizm zabijania) na rzecz kontemplacji (*delectatio morosa*), w stronę przydania egzystencjalnej rangi pojedynczej śmierci, którą ogląda z wszystkich możliwych stron i która – właśnie w swej jednostkowości – staje się prawdziwą katastrofą. Nie musi już umierać pięciu synów, by śmierć „mówiła”, przemawiała, znaczyła.

Z drugiej strony jednak – i w tym aspekcie dramat wychyla się w stronę okresu genezyjskiego – Słowacki głęboko przeżywa i w końcu realizuje w tekście coś, co można by nazwać „przyzwoleniem na śmierć”. Przez swą bierność Szczęsny poniekąd godzi się na uśmiercenie ojca. Lecz nie jest to zdawkowa decyzja, ale konstruowany w całym *Horsztyńskim* tragiczny proces. Można w nim zobaczyć zaczątek przyzwolenia na śmierć w skali już nie indywidualnego dramatu bohatera, lecz w wymiarze kosmicznym, co spełni się w dziełach, pracach mistycznych, w *Królu-Duchu*. Paradoksalnie: hiperioniczny mechanizm świata skonstruowanego w tym dramacie umożliwi później wyobraźni poety transgresję tej etycznej granicy, która mówiła doń: nie zabijaj. W pewnym sensie myśl genezyjska okaże się ironiczną antyfrazą tego wołania.

²⁷¹ J. Słowacki, *Arab*, w . 78–88, w: *Powieści poetyckie*, dz. cyt., s. 112–113. Znakomicie sprawiedliwość językowi dramatu oddał natomiast T. Grabowski: *Juljusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle epoki*, t. I, Poznań 1920, s. 214: „Prawda prosta, powszednia, przerażająca wygląda z każdej karty obrazu; realizm jest tem bardziej przejmującym, że nie kryje go wiersz, że przemawia prozą nieznaną u nas dotąd nikomu.” I konkluzja: „Słowacki dał prozę poetyczną w pełni. I był to jeden z wielkich triumfów nie już tylko jego psychologii, ale i formy” [podkr. – J. Ł.].

Część III.

Wiersz czy proza?

W utworze napisanym z tak wielką samoświadomością, wprost z premedytacją, w dziele, gdzie akty pisania i czytania, myślenia i mówienia podlegają ironicznemu oglądowi, nie mogło zabraknąć autotematycznej refleksji na temat tego, w jaki sposób – wierszem czy prozą – powinno się mówić. Dramat tworzył Słowacki, co jest u niego wyjątkiem, prozą i dlatego ów fragment tekstu, w którym zderzenie wiersza z prozą się zjawilo, nabiera szczególnego znaczenia: staje się jakby autotematycznym kluczem, metatekstem objaśniającym reguły całego dzieła. Nie wszyscy (szczególnie pierwsi) czytelnicy *Horsztyńskiego* godzili się na język prozy. Stanisław Tarnowski niewątpliwie wyraźnie formułował pewien typ zarzutów wobec języka dzieła, który choć piękny, to jednak, jego zdaniem, pomniejszał bohaterów:

I gdyby był napisany wierszem [„byłby tagedyą pierwszego rzędu”]. Prawda że ta proza piękna; prosta, potoczna, a nigdy niska, prawda, że kontrast pomiędzy tą codzienną powszedniością rozmowy a wyjątkową tragicznością zdarzeń, może sprawia dziwne, rzadkie wrażenie; przecież dramat z tak wysoko tragicznym charakterem, postacie tych rozmiarów godne były stać na tem podniesieniu, jakie daje poetycznym kreacyom wiersz, język bogów i herosów; a Horsztyński i Szczęsny przemawiający cudownym wierszem *Mazepy*, wyglądałoby o wiele piękniejsi, o wiele smutniejsi, o wiele więksi niż teraz²⁷².

Co straciło zatem to dzieło z powodu napisania go prozą? Zdaniem historyka literatury, proza obniżyła wzniosły nastrój dzieła, a tym samym zniweczyła szansę na wydobywanie z postaci i sytuacji waloru tragiczności. Sprozaizowany *Horsztyński* stawał się za bardzo podobny do życia, a za mało zbliżał się do tej dawki wzniosłej sztuczności, która imitowałaby tragiczność. Wydaje się, iż ostry zarzut Tarnowskiego skierowane było w inną stronę: poeta za mało upoetyzował ów kosmos dramatyczny, a to znaczyłoby, że za wiele powiedział wprost. Język „bogów i herosów” – czyżby nie widział tego Tarnowski – zupełnie nie przylegał do rzeczywistości, gdzie przypadkowa kula trafia w krucyfik, truciznę zażywa się w opłatku, a o życiu takim czy innym decyduje gra w karty z pijaną kompanią. Zniszczenie tragicznej wzniosłości przez trywialność było jednak z pełnym rozmysłem zastosowanym chwytym poety, poszukującego (jeśli w ogóle tak miało być) nowej, innej tragiczności.

Motywacje Słowackiego, jak wiadomo, zdradza list do matki z 24 maja 1835 roku. Przeczytajmy raz jeszcze fragment odnoszący się do *Horsztyńskiego*:

Piszę teraz więcej niż kiedykolwiek, a co dziwniejsza, że piszę prozą. Aby Ci dowiódł, Mamo, jak Ty jesteś przytomna zawsze moim myślom, jak chciałbym wspomnienie Twoje ze wszystkimi marzeniami, nawet poetycznymi, połączyć, muszę Ci donieść, że jedna z heroin mojej nowej tragedii nazywa się Salomeą. Zo-

²⁷² S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. V, dz. cyt., s. 325.

baczysz kiedyś, że piękna jak lilia... i nieszczęśliwa prawie jak Ty... tylko z innych przyczyn ... Bóg wie, dla kogo piszę i kiedy wydruk[uję. Zdaje] mi się, że piszę zupełnie dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności – i bardziej rozwiane zarysy ... Kiedyś to wszystko – ktoś – wyda na świat – może mały Stasio, jak do- rośnie²⁷³.

Co Słowacki tu mówi i (!) czego nie dopowiada:

1. Będzie to list do matki, a więc trzeba wziąć pod uwagę również jego autokreatorski charakter. Niewątpliwie Słowacki chce się zaprezentować jako wprowadzie oderwany od matki, ale aktywny twórczo, pamiętający o szczęśliwym dzieciństwie przy matce syn²⁷⁴. Poeta używa, co znamienne, konstrukcji „muszę ci donieść”, a nie na przykład „pragnę...”, „chcę...” Brzmi to tak, jakby zdawał sobie jasno sprawę z tego, że Salomea z dramatu i matka-Salomea to zupełnie różne postaci, że matka nie byłaby zadowolona z takiego hołdu syna.

2. Znamienne jest zaakcentowanie momentu kreacyjnej erupcji: „piszę teraz więcej niż kiedykolwiek”. *Horsztyński* nie rodzi się więc, bo i zrodzić by nie mógł, w momencie apatii, acedii, niemocy, wypalenia – czyli tych stanów, które Słowacki przypisał Szczęsnemu czy Horsztyńskiemu. Ten tekst powstaje w momencie przewzięcia jakiegos „kryzysu”, okazuje się jego przeniesieniem w tekst, a tym samym pokonaniem.

3. Poeta okazuje się zdziwiony tym, że „pisze prozą”. Wydaje się, iż mamy tu do czynienia zarówno z autokreacją, bo pisanie prozą jest konsekwentnie przeprowadzonym gestem, jak też z jakimś, ale głęboko skrytym, typem wynurzenia, bowiem rzeczywiście pojawienie się prozaicznej artykulacji mogło stanowić zaskakujące doświadczenie, które na początku zaakceptowawszy, poprowadził poeta niemal do końca z rozmachem.

4. Pisanie dramatu, a więc i autokomentarz w liście, zostają podporządkowane uczuciowej perswazji syna, starającego się dowieść matce, że o niej pamięta: „Abym Ci dowiódł, Mamo...” Słowacki niewątpliwie w pewnym sensie donosi matce nieprawdę i to z pełną tego świadomością. Otóż nazywając bohaterkę imieniem matki, Salomea, przydaje jej kreacji takie rodzaje tragicznych doznań, o których z całą pewnością nie chciałaby słyszeć pani Salomea Bécu: Salomea z dramatu kocha się (może) w Szczęsnym, jest córką kobiety, która utonęła w szaleństwie w błotnistym stawie. Tymczasem Słowacki donosi matce, że Salomea „piękna jak lilia” i „nie-

²⁷³ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990, s. 204. Dalej dodaje poeta: „Teofilowie powieźli z sobą kronikę Kromera i dzieła mego Ojca. Nie wiedząc prawdziwie, czy się z nimi zobaczę, nie wiem, kiedy i jak dojdą mię te książki”. Zatem Ojciec był obecny w czasie tworzenia *Horsztyńskiego* także jako autor tragedii.

²⁷⁴ Por. K. Cysewski, *Listy Słowackiego do matki. Problem obrazu autora*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 150–156. Badacz rozpatruje relację „syn – matka” w następujących ujęciach: 1. Brak języka; 2. Koncepcja miłości; 3. [relacja] Między życiem a literaturą; 4. Dramat komunikacyjny: a) Etap egocentryczności i egocentryczności totalnej (do okresu mistycznego); b) Etap sakralizacji kontaktu i zadań tego kontaktu; c) Etap zwątpienia w możliwość idealnej komunikacji, pojawiający się u samego kresu życia; 5. Autoprezentacja i obraz autora. *Horsztyński* – zważymy – należałby do okresu „egocentryczności” autora.

szczęśliwa prawie jak Ty”. Enigmatyczne uzupełnienie: „tylko z innych przyczyn” to jakby przyznanie się poety przed samym sobą do tego, iż pisze matce komplement bardzo dwuznaczny (o czym ona wiedzieć nie może).²⁷⁵

5. Tekst zawiera pewną, gdyby odczytać go dosłownie, wskazówkę, gdy idzie o interpretację postaci i zachowań Sally: to „heroina” i do tego „czysta”, zatem jej relacje ze Szczęśnym miałyby czysto platoniczny charakter, zaś samobójstwo Horsztyńskiego zapewne byłoby tragiczną pomyłką (przynajmniej w części dotyczącej cudzołóstwa).

6. *Horsztyński* to, jak oczywiście odczytujemy z listu: „najnowsza tragedia”. Świadczy to generalnie o upodobaniu autora do tego gatunku. Istotniejszy wydaje się domysł inny. Pisząc o kreacji Sally (czyli Salomei-matki), wspomina Słowacki o łączeniu wspomnień z „marzeniami, nawet poetycznymi”. Znaczy to zapewne, iż dramat, choć pisany prozą, traktuje jako rodzaj poezji, kolejne, choć nowatorskie wcielenie imaginalności i poezji. Dointerpretujemy: byłby to nowy rodzaj wcielenia marzeń poetyckich w poezję-prozę.

7. Tekst dramatu nie został przeznaczony do szybkiego druku – przeciwnie, to dzieło, które wyda Stasio, gdy dorośnie, i dopiero „kiedyś”. Zatem perspektywa tekstu wobec odbiorcy musi być tu specyficzna: może autobiograficzna, może „szczerą”, a może dotyczy spraw, które, jak kazirodcza miłość, bez otoczki poetyckiej, bez konwencji zaakceptowanej przez epokę, nie mogą ujrzeć światła dziennego. Nawet można by w tym miejscu założyć, iż tekst pisany jest dla czytelnika żyjącego po Słowackim. To *opus* pośmiertne.

8. Adresat dzieła. Jak zwykle u Słowackiego mamy tu przekaz dość złożony. Zwykle wezwanie „Bóg wie...”, dotyczące przecież tekstu pełnego blasfemicznych gestów, zdaje się konwencjonalnym westchnieniem syna piszącego do pobożnej matki. Ale może też rzeczywiście ujawnia się w tym pierwiastek szczerzej niewiedzy, odwołanie do Opatrzności, która zna przyszłe losy także czytelników tego tekstu? Nie jest pewne nawet to, czy poeta pisze dla siebie tylko, „zupełnie”, czy może jednak pisze tak, że mógłby ów tekst czytać ktoś z zewnątrz²⁷⁶. W każdym razie *Horsztyński* sprawia wrażenie utworu z jednej strony zbyt szczerego, by go już publikować, z drugiej na tyle zamazanego, niejasnego, pełnego kamuflażu, ażeby odbiorca przyszłości mógł się z nim zapoznać.

9. Co rodzi się w tej nowej perspektywie, która nie narzuca piszącemu wyobrażenia hipotetycznego czytelnika, tego, co już za chwilę będzie czytać o tajemnicach duszy Słowackiego? Po pierwsze: kategoria „naturalności”. „Stąd

²⁷⁵ Może jednak być w tym fragmencie Słowacki „szczerzy” i „prawdomówny” zarazem, jeśli przyjmując, iż w *Horsztyńskiego* wpisał całe nieszczęście matki, jakiego doświadczyła ona w związkach z Euzebiuszem Słowackim i Augustem Bécu. Niemniej jednak, jeśli tak jest, to forma dramatycznego przetworzenia daleka jest od sentymentalnych wyobrażeń matki poety o swym losie i zapewne głęboko by ją uraziła.

²⁷⁶ Dramat okazuje się z tego punktu widzenia zawieszony pomiędzy pełną szczerością a adresatem przyszłości, którego obraz jest jakby nieskrystalizowany do końca, co, jak się wydaje, narzuca też pewne ograniczenia owej otwartości, której pragnął Słowacki. Dlatego krąży, kluczy wokół Tajemnicy. W dramacie niemożliwa przecież była poetyka „falsyfikatu”, na przykład listów znalezionych po śmierci przyjaciela, za które wydawca nie bierze odpowiedzialności.

więcej może będzie naturalności” – pisze poeta, zauważając, że po pierwsze nie jest to tekst w pełni naturalny. A zatem i tu dominuje poetyczność, maska, wzniosłość. Naturalność zaś wolno pojmować jako przybliżenie języka do życia, nieskrępowanie rymem, jako obniżenie wzniosłej tonacji na rzecz języka albo ściszonego, milkliwego, gasnącego, albo na rzecz głośnej mowy władzy, jakże niepoetycznej. Po wtóre, pojawia się znaczący obraz (właściwie metafora), odnoszący się do kształtu: „– i bardziej rozwiane zarysy...” Lecz czego „zarysy”? Myślę, że należy w tym miejscu czytać tekst listu wielopoziomowo: chodzi o zarysy języka, zdania, dźwięku, ale i o zarysy postaci, akcji, intrygi dramatycznej²⁷⁷. To, jak przypuszczamy, fundamentalna wskazówka. Oto Słowacki pisze tekst prozą, która może ma być naturalna i którą cechuje to, że posiada „rozwiane zarysy...” Istotnie – zdania sprawiają wrażenie, jakby przed wypowiedzeniem rozwał je, rozrzucił wiatr, odsłaniając szczeliny milczenia i tajemnicy. Akcja i konstrukcja postaci sprawiają wrażenie niejasnych, pisanych sugestią, zapisywanych cienkim ołówkiem niedopowiedzeń i aluzji. „Rozwiany tekst” – właśnie ta metafora oddaje świetnie nawet sam kształt dramatu, którego całkiem spore partie uległy zniszczeniu czy zagubieniu, a może nie powstały²⁷⁸.

10. I jeszcze uwaga rzucająca światło na *Horsztyńskiego*: ów list z 25 maja zawiera bardzo znaczące uwagi o temacie, który był bardzo bolesny dla Słowackiego: o jego ojcu, czyli Euzebiuszu Słowackim. *Horsztyński* to poniekąd dramat o końcu epoki ojców, stawiający ich w strasznym świetle, ale przecież nie unieważniający, lecz wznoszący na poziom podszyty blasfemią relację „syn – ojciec”, kreowaną na Janowym kontekście słów Chrystusa. Pisząc *Horsztyńskiego*, Słowacki dumiał zapewne o Euzebiuszu Słowackim, ale pewnie z goryczą myślał też o skandalu przedstawienia Augusta Bécu w *Dziadach* jako zdrajcy. Tymczasem w liście donoszącym o pisaniu dramatu prozą ojciec Słowackiego powraca w pełnej chwale: uśmiecha się do Juliusza z kart swych dzieł, „przyszedł do mnie pytać się o moje życie – i zostawić mi naukę spokojności – jeżeli nie szczęścia...”²⁷⁹ Oto i komentarz,

²⁷⁷ Słowackiemu – szczególnie jako młodemu dramaturgowi – stawiano zarzut nieudolności w konstrukcji akcji, nieszanowania realiów historycznych, nieprawdopodobieństwa sytuacji. Wydaje się, iż słowa o „rozwianych zarysach” świadczą o tym, iż nigdy mu nie zależało na tych wartościach dzieła dramatycznego, jakie chcieliby u niego widzieć badacze sztuk klasycystycznych czy dramatów Wiktora Hugo. Zmierział w inną stronę: dramatu takiego jak *Samuel Zborowski czy Agezylausz*.

²⁷⁸ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 433: „Dramatycznie utwór ten jest próbą połączenia w jednej zwartej wizji scenicznej kilku par tradycyjnie wykluczających się konwencji: akcji klasycznej, skondensowanej pod względem czasu i miejsca, z szekspirowskim łańcuchem luźnych obrazów; intrygi opartej o skomplikowaną konstrukcję wielu dramatycznych węzłów z wysunięciem na plan pierwszy jednej postaci [...]; scen opartych o założenie kameralności [...] ze scenami widowiskowo-tłumnymi, inscenizującymi działanie się historii wprost przed oczyma widzów; motywacji realistycznej z motywacją fantastyczną”.

²⁷⁹ J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 202: „Miałem bardzo przyjemną scenę. Oto damy miały tu u siebie dzieła mego Ojca – i raz położyły je na stoliku otwarte na portret mego Ojca. Nie mogę Ci opisać, Mamo, jakiego doznałem wrażenia, spostrzegłszy nagle jego wesołą, pogodną i uśmiechającą się twarz. Zdawało mi się, że przyszedł do mnie pytać się o moje życie – i zostawić mi naukę spokojności – jeżeli nie szczęścia... Mamo! droga moja Mamo, On Cię z taką przyjmie twarzą w drugiej krainie duszy, bo Ty byłaś dobrą dla jego syna – nie opuściłaś go – i nie zapomniałaś o nim... i jeszcze raz poświęciłaś się dla niego, skazując siebie dobrowolnie na samotne życie – na kłopoty interesowe”. Zauważmy – Ojciec jest tu stale obecny, wyobrażany, natomiast Słowacki w liście do Matki daje, choć szczęśliwą, to jednak przecież wizję jej... śmierci. Żadnej matki jako *dramatis personae* nie ma w *Horsztyńskim*.

bardzo przewrotny, do losów Szczęsnego: śmierć ojców otwiera życie synów, nie zostawiają ich jednak oni samych w tym strasznym świecie.

Dlaczego pisze Słowacki prozą? Można, oczywiście, pomyśleć o inspiracjach dramatu francuskiego, często opisywanych. Wolno też wskazać, przywołując tak chętnie inspiracje *Hamleta*, i na ten autotematyczny dyskurs dzieła Szekspira, gdzie przecież wiersz przeplata się z prozą, a bohaterowie toczą dyskusje o tym, czym jest „wiersz bez rymu”²⁸⁰, jak deklamować, czym jest teatr. Metafora teatru w teatrze jednak się w *Horsztyńskim* bezpośrednio, w rozbudowanych tak jak u Szekspira partiach, nie pojawi. Świat *Horsztyńskiego* zachowuje inny niż Szekspirowski porządek „transcendencji”: nie w metaforę metafor, lecz w kierunku błazeńskiej destrukcji, „waryjactwa”. Dlatego rym, wiersz, jego melodia byłyby tu zgryzem. Pojawiają się tylko w funkcji ironicznych cytatów: w pieśniach żniwiarzy, w przywołanym wierszu Ignacego Krasickiego, w zadanej, absurdalnej zagadce (rym: „zadania – rozwiązania”).

Ironiczne konteksty przywołań wiersza okazują się bardzo znaczące. Wydaje się, iż poeta wyjątkowo odczuwał właśnie przy tym tekście potrzebę rozluźnienia rygorów narzucanych przez wiersz. Można nawet wysnuć hipotezę, że we wszystkich miejscach, gdzie mielibyśmy rym, pojawia się owa znacząca pauza, tak właśnie wyglądająca, jakby ktoś „rozwiął” sztywną konstrukcję wiersza. Wiersz jest zbudowany przecież na supozycji ładu, porządku. Także kosmicznego²⁸¹. Wierszem mówi podmiot, który choć znajduje się w tragicznych okolicznościach, to jednak ma pełną wiedzę o sobie, lecz już niekoniecznie o swym ostatecznym losie. Tymczasem Słowacki, kiedy tak tropi, jak rodzi się, kształtuje, werbalizuje i we fragmentach objawia na zewnątrz podmiotu myśl (słowo), schodzi do tych poziomów, które w wierszu byłyby chyba niewyraźne. Kordian potrafił monologować o nicości, ale czy możliwe byłyby monologi o tym, czego wyznać nie można, co jest ową straszną i zarazem będącą źródłem wielkości Tajemnicą „ja”, jego najgłębszą samoidentyfikacją, której nie można wyznać światu? Przecież nosi ją w sobie nie tylko Szczęsny: także Amelia, Salomea.

Być może właśnie w tym tekście, nie przeznaczonym do druku, pragnął Słowacki, jeśli nie zupełnie szczerze, to chociaż częściowo rozmówić się z sobą, tak zresztą, ażeby w jakimś stopniu było to zrozumiałe „kiedys”, gdy dorosły, jak pisał do matki, Staś Januszewski wyda jego dramat. Pozbawienie dramatu struktury

²⁸⁰ W. Szekspir, *Hamlet*, dz. cyt., s. 76, Hamlet: „Ten, co gra króla, godnie będzie przyjęty: jego królewska moc otrzyma ode mnie pamiątkę; awanturiczny rycerz będzie mógł do woli użyć tarczy i miecza; kochanek nie będzie darmo wzdychał; melancholik spokojnie odegra swoją rolę; błazen pobudzi do śmiechu tych, co mają łechczywe płuca; a piękna dama swobodnie wynętrzy swe uczucia, jeśli nie będzie miała wstrętu do wiersza bez rymu. Cóż to za aktorowie?” Rozenkranc wyjaśnia, iż będą to „aktorowie tragiczni ze stolicy” (tamże, akt II, scena II).

²⁸¹ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 69: „Z wyjątkowym uporem [klasycyzm] zaczął przestrzegać, aby wiersz, że ograniczyć się do tego przykładu, zbudowany był zgodnie z zasadami symetrii osiowej. Jako wartości formotwórcze, a w ostatecznej konsekwencji semantyczne, wprowadził więc do »mowy bogów« liczbę i pojęcie osi. Rytm wiersza zawdzięcza wszystko liczbie, ale w końcu nic w tym dziwnego, ponieważ muzyka – jak pisał Leibniz – to podświadome liczenie”.

wierszowej było zapewne motywowane potrzebą „naturalności”. Czy oznaczało zupełne wyrugowanie poezji jako wewnętrznej idei tekstu? Chyba nie. Ten tekst okaże się jednak poezją inną, niż poezja rymu, wersu, strofy. Poetyckie będzie tu źródło wszystkiego, co się dzieje. Poezją i teatrem jest cały tekst, funkcjonujący jak fragment, w którym poginęły sceny oraz zakończenia całych wersów (stale stosowane pauzy). Dlatego – użyjmy metafory – do tragiczno-poetycznego losu Szczęsnego nie znamy zestrojenia rymowego. Wiemy mniej więcej, na czym polega tragiczno-ironiczno-melancholiczna wymowa jego losów, a przecież nie wiemy, jak to wszystko skończyłoby się ostatecznie.

Proza lepiej oddaje w *Horsztyńskim* absurdalność i pełną grozę świata, którą wiersz wzniosłby – mimo wszystko – w wysoki poziom estetyzacji, jakiegoś jednak nadbudowanego konstruktury językowego. Tymczasem Słowacki pragnął dotknąć tego, co niewypowiadalne, tego głównego nurtu egzystencji: ten zaś w słowie ledwie przebija się, ledwie błyska raz po raz w niedopowiedzeniach i w pauzach, ale nie da się wyrazić wprost. Można go zamaskować, przebrać w słowo cudzej formy: w wiersz. Wtedy będzie jednak już „mój” i „nie mój”, bowiem, jeśli rację ma XX-wieczny poeta:

Słowa nie mówią już tego samego, co w prozie: wiersz w ogóle nie zamierza mówić, lecz tylko być. Poezja ujmuje w nawias komunikację, tak jak erotyzm czynił to z reprodukcją²⁸².

A Słowacki, jak nam się wydaje, jednak pragnął się w tym tekście skomunikować – sam ze sobą; mimo że przecież wiele rzeczy zamazał, rozdmuchał, rozwiął.

Trudno natomiast jednoznacznie stwierdzić, jak oceniłby zamysł pisania *Horsztyńskiego* prozą Euzebiusz Słowacki, ojciec poety, tak żywo wraz z matką obecny w jego pamięci w 1835 roku. Wywodził on bowiem, iż „nie masz wątpliwości, że poezja poprzedziła inne sztuki”:

Jak tylko człowiek nauczył się tłumaczyć myśli swoje za pomocą pewnych głosów, tak zaraz chciał malować żywe uczucia serca i uniesienia namiętności. Głos pierwszy tego iestestwa, zdumionego cudami przyrodzenia, upoionego rozkoszą swojego bytu, głos podziwienia i wdzięczności, był poetycznym pieniem.²⁸³

Apologia poezji, jaką kreował przed młodą publicznością w Wilnie i w Krzemieńcu Euzebiusz Słowacki, jeszcze wyraźniej kontrastuje z postawą syna, piszącego dramat prozą, gdy przywołamy teoretyczne rozważania ojca dotyczące różnic między prozą i poezją, mową i poetą:

Piszący prozą dopełnia swego zamiaru, jeśli nas nauczył i przekonał. Od poety wymagamy więcej: chcemy aby wystawiał umysłowi naszemu obrazy przyjemne i nowe, aby zatrudniał ustawicznie imaginację, lub wchodząc w głębią naszego serca, wzbudzał w nim te uczucia, któremi lubimy być wzruszeni.²⁸⁴

²⁸² O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 12.

²⁸³ E. Słowacki, *Mowa miana r. 1811. przed rozpoczęciem lekcyy wymowy i poezyi w uniwersytecie wileńskim*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. III, Wilno 1826, s. 427.

²⁸⁴ E. Słowacki, *Teorya wymowy*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych...*, dz. cyt., t. II, s. 58.

Problem stosunku syna do estetycznych koncepcji ojca wydaje się jednak nie-pierwszorzędny. Słowacki bowiem w okresie pisania dramatu o Szczęsnym żyje imaginacyjną obecnością ojca, a nie jego pismami. To sam ojciec uśmiecha się doń z kart swych pism, a nie jego myśli, sądy, oceny. Po wtóre, należy pamiętać o tym, że Słowacki dysponował typem osobowości twórczej, która była wyjątkowo niepodatna na teoretyczne bodźce, estetyczne aksjomaty etc.²⁸⁵ Inspirowały jego imaginację obrazy poetyckie, lecz tylko w mniejszym stopniu suche tezy estetyków: nawet ojca, którego oficjalnie nie wynosił też jako poety i dramaturga. Nieoficjalnie jednak czerpał także z *Mendoga* Euzebiusza Słowackiego, pisząc choćby *Mindowego*.

Odrzucając teorię *mimesis* klasycyzmu, którą forsował jego ojciec przed młodzieżą, mógł się Juliusz Słowacki podpisać pod sądem ojca, iż: „Zasadą Poetycznego geniuszu szukać należy w wielkiéy czułości serca, złączonéy z nadzwyczajnie żywą imaginacją”²⁸⁶. Zapewne nie poparłby ojcowskich wyobrażeń o tragedii, w której: „Nałóg myślenia szlachetnie nadaie wyniosłość stylowi (Corneille)”²⁸⁷, lecz doceniłby samo myślenie o dramacie w kategoriach tragizmu. *Horsztyński* – z tego punktu widzenia – jawi się jako dzieło będące zaprzeczeniem fundamentalnych wyobrażeń estetycznych Euzebiusza Słowackiego, lecz zarazem spełniające synowskie marzenie o tragedii prawdziwej, czyli wolnej od wpływów francuskich, „szczerej” i osobistej.

Za rozróżnieniem epiki i liryki, prozy i poezji stały od dawna całe szeregi wyobrażeń, które poeta starał się, o ile był ich świadom, wykorzystać. Jeśli więc na jednej stronie mamy lirykę, to łączy się z nią: a) perspektywa subiektywno-podmiotowa; b) to, co żeńskie (*Anima*); c) wzniosłość; d) temat wysoki; e) sztuczność, konstrukcja; f) perspektywa intymna i liryczna; g) wyobrażenia i natchnienie; h) idea, czyli to, co idealne; i) iluzja, wrażenie, impresja; j) metafora, symbol; k) zerwanie z linearnością komunikatu; l) ograniczenia czasowe, gęstość słowa, semantyczny nadmiar.

Analogicznie po stronie prozy znaleźlibyśmy: a) perspektywę przedmiotową (nakierowanie na byt); b) to, co męskie (*Animus*); c) zwyczajność, przyziemność, zwykłość; d) tematy „prozaiczne”; e) naturalność, proste odtwarzanie rzeczywistości; f) perspektywę zbiorową (społeczną); g) prymat rozumu i rozsądku, konstruujących świadomie wypowiedź; h) to, co materialne, zmysłowe; i) predylekcję, ambicję mówienia prawdy, tego, co pewne i trwałe; j) język literalnych znaczeń; k) linearność komunikatu²⁸⁸; l) nieograniczoność epickiej narracji (czasowa), roz-

²⁸⁵ Wyrażam nieco inny pogląd niż M. Stanisławski, dowodzący na podstawie [Zyciorysu ojca] pióra Słowackiego z 1832 roku, iż „Juliusz znacznie wyżej cenił prace teoretyczne swego ojca niż jego osiągnięcia poetyckie, które traktował z pewną rezerwą” (M. Stanisławski, *Poglądy literackie młodego Słowackiego*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, dz. cyt., s. 283).

²⁸⁶ E. Słowacki, *Teoria wymowy*, dz. cyt., s. 56.

²⁸⁷ E. Słowacki, *Poezja*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych...*, dz. cyt., t. II, s. 136.

²⁸⁸ Tamże, s. 11–12: „Podstawową cechą języka jest porządek linearny; słowa kolejno łączą się ze sobą i mowę da się przyrównać do strumienia wody. W wierszu owa linearność ulega wykrzywieniu, staje się falista, niekiedy zawraca. Wzorem już nie jest linia prosta, lecz koło lub spirala”.

rzedzenie gęstości semantycznej słowa. Te uproszczone dystynkcje, gdy przy-
mierzyć je do *Horsztyńskiego*, który przecież jest dramatem, okazują się dosyć
zawodne.

1. Subiektywna ↔ obiektywna perspektywa

Jak już zauważyliśmy wcześniej, dominuje w *Horsztyńskim* subiektywna i pod-
miotowa perspektywa oglądu świata. Również pytanie o „ja”, jego naturę i przemi-
jalność lub wiecznotrwałość wpisane zostało zarówno w ironicznej, jak i najbardziej
poważnej tonacji w dramat (Sforka ↔ Szczęśny). Tekstowym znakiem takiego
ujęcia okazuje się frekwencja zaimka osobowego „ja”: pojawia się on dość często,
lecz najwyraźniej także w takich miejscach, gdzie Słowacki z rozmysłem wydobywa
jego znaczenia bądź kondensuje jego obecność i tajemniczą, bo „ja” jest tu przede
wszystkim tajemnicą, wymowę czy nieodgadnioną naturę. Tuż po pełnej furii iro-
nicznej opowieści o tym, że Francuz utrwalił szaleństwa Szczęśnego w ptaszarni
w swym opisie wojażu po Polsce, rozbrzmiewa jedna z najbardziej fundamental-
nych kwestii dramatu:

HORSZTYŃSKI

Młodzieńcze, rozumiem ciebie.... dajesz mi wieniec laurowy na moje siwe
włosy....

SZCZĘŚNY

Ja? ja? ja?... Powiem ci szczerze, że gdybym nie był mną, chciałbym być tobą,
panie Horsztyński. – Ludzie tak dziwnie stworzeni są od Boga, że zawsze przywią-
zują się do tego słowa ja – oprócz kobiet, które przywiązują się czasem do słowa
mój.... Ale źle robią – źle robią....

KSIĄDZ

Salomeo.... idź przygotuj dla męża szarą polewkę.

SALOMEA

Zaraz.... O, nie teraz....

SZCZĘŚNY

Kobiety biorą nas za aniołów, a potem musimy z największym wysileniem grać
komedią, aby się utrzymać na jednej nodze na wysokiej kolumnie, na której nas
postawiły... Każde słowo rzucamy z bojażnią – aż nareszcie znudzeni rzucamy się
z kolumny w błoto.... Od razu trzeba zakończyć z miłością własną... i być sobą....
niczem....

HORSZTYŃSKI

Do czego zmierzasz ironiją taką?...

(270 – 271)

XX-wieczny czytelnik miał prawo kojarzenia tej trzykrotnej repetycji „ja”
z *Dziennikiem Gombrowicza*²⁸⁹. Oczywiście – ironiczne nicowanie czy odrzuce-

²⁸⁹ Zob. M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 11–12. Pisząc o *Operetce* w roz-
dziale *Gombrowiczowska nadliteratura*, badacz odwraca kierunek analogii, spostrzegając iż: „Gombro-

nie „ja”, a także kompromitacja prawa kobiet do „posiadania” mężczyzny, skrywają tylko fakt, że to właśnie podmiot jest w centrum uwagi²⁹⁰: alternatywą dla prawdziwego „ja” będzie bowiem albo „ja” komedianta, histriona, odgrywającego komedię przed kobietami, albo – czego właśnie Słowacki tu nie chce zaakceptować – czyste „ja”-nic, „ja”-pustka, jakaś zupełna bezosobowość („Trzeba mieć charakter, panie Horsztyński...” – woła Szczęsny, 271) lub reneistyczna osoba-nic²⁹¹.

Ta intensyfikacja obecności „ja”, które w pierwszym rozpoznaniu odsłania się jako „nic” („i być sobą.... niczem....”)²⁹², prowadzi do paradoksalnego spiętrzenia obecności czegoś, czego nie ma, a najwyraźniej też owo „coś” ma samoświadomość swego istnienia i zarazem nieistnienia. Posiada to istotne konsekwencje dla ontologii świata przedstawionego dramatu. Czytelnik odnosi bowiem wrażenie, iż dialogiczne manifestacje „ja” to: a) głosy czegoś/kogoś na przykład, gdy mówi Szczęsny, nierzeczywistego, że słowa wypływają z owego „nic” i ku „niczemu” dążą, a jeszcze ich przekaz maści wszechobecna ironia; b) głosy kogoś, kto z ostentacją podważa swą własną strukturę bytową; c) uprawia pozorny dialog, którego istotą jest jednak autoanaliza, introspekcja.

Kolejna konsekwencja staje się jeszcze bardziej doniosła: subiektywizm w tej skrajnej postaci zawiesza lub anuluje etyczną wartość wyborów, okazuje się drogą ku nihilizmowi, wydziedziczeniu aksjologicznemu. Równoległe język utworu – kreowany z tak radykalnie podmiotowej perspektywy – właściwy punkt odniesienia odnajduje sam w sobie, bowiem jego problemem, tym problemem, który wyraża, okaże się jego źródło: „ja”, ewentualnie inne „ja”. Ma to następstwa w zakresie kreacji świata dramatu: wyjątkowo skąpa jest w nim ilość rzeczy, rekwizytów, przedmiotów. Odnosi się wrażenie, że czasami to abstrakcyjne podmioty, owe „ja” (dokonujące refleksyjnej autoanihilacji) poruszają się i mówią w świecie fantasmagorycznym, odrealnionym lub w najlepszym przypadku „domyślnym”, o którym jednak niewiele mówią i który ich w swej prozaicznej konstrukcji nie interesuje. Punkt wyjścia mógłby być u Słowackiego pozornie kartezyjański lub *quasi*-kartezyjański. Słowacki zgodziłby się zapewne ze stwierdzeniem, stanowiącym punkt dojścia refleksji Kartezjusza:

Możemy także domniemywać, iż poszukiwany przez siebie punkt wyjścia wszelkiej wiedzy umieszczał w człowieku – to bowiem, co wyznacza nasze poznanie świata, musi także wyznaczać nasze człowieczeństwo.

wicz bawi się Shakespearom, tak jak Słowacki w *Balladynie* bawił się nim wiek wcześniej – i zabawa ta (w obydwu przypadkach) cel ma jeden: uzyskać oryginalne rezultaty [...]”.

²⁹⁰ Zob. M. Kuziak, *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w twórczości poety*, dz. cyt., s. 56: „Rozstrojenie instrumentu „Ja” bohatera wiąże się z doświadczeniem przez niego zła i w konsekwencji z cierpieniem (warto odnotować, że w ten sposób poeta podejmuje również kwestię teodycei)” [podkr. – J. Ł.].

²⁹¹ Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: od utraty do zatraty*, dz. cyt., s. 17: „Nad wszystkim góruje śmierć pojęta jako zaproszenie, niknięcie, zatracenie się.”

²⁹² Tamże: „René reaguje gwałtownie: »Nic lepiej mi nie ujawniło istotnej miary wydarzeń, i tego Nic, którym jesteśmy«”.

W tym kierunku idą rozważania Kartezjusza. Stało się dla niego jasne, że rozumność jest tylko uzdolnieniem do myślenia, istota człowieczeństwa zaś zasadza się na samym akcie myślenia. *Teraz znalazłem! Tak: to myślenie! Ono jedno nie daje się ode mnie oddzielić. Ja jestem, ja istnieję; to jedno jest pewne. Jak długo jednak? Oczywiście, jak długo myślę; bo może mogłoby się zdarzyć, że gdybym zaprzestał w ogóle myśleć, to natychmiast bym cały przestał istnieć.* Istnienie człowieka jest tożsame z jego świadomością. Istota samego siebie, istota człowieczeństwa sprowadza się do samoświadomości. Istnieję tak długo, jak długo wiem, że istnieję. Gdy tracę poczucie samego siebie, przestaję istnieć.²⁹³

Wybór prozy, która równocześnie ma charakter języka skrajnie subiektywnego, wolno więc motywować u Słowackiego dążeniem do podjęcia istotnego zadania poznawczego: postawienia pytania o „ja”. Ale entuzjazm z odkrycia pełni podmiotowej samoświadomości przeobraża się już od początku tekstu (bowiem wcześniej musiała być pre-refleksja o „ja” i pre-konstrukcja dramatu) w proklamację o istotnej bezwartościowości owego „ja”-nic. Akt myślenia o myśleniu staje się udręką, lecz nigdy nie źródłem Kartezjańskiej pewności, nie fundamentem godności; Słowacki właśnie wtedy, gdy „wie, że istnieje”, traci w pełni poczucie własnej realności, „przestaje istnieć”, jak może powiedziała by filozof²⁹⁴. Tych antynomii nie można było wyartykułować wierszem bez zdwojenia kłamstwa: nie dość, że „nic” myśli i mówi, to jeszcze miałyby mówić wierszem i rymem!

Istota intencji kreacyjnej, z jakiej zrodził się *Horsztyński*, jest nie tyle poetycka, co poznawcza (epistemologiczna) i zarazem konfesyjna, wyznawcza. Dlatego pisze go poeta tą oryginalną prozą. Antykartezjański punkt dojścia Słowackiego w tekście to przez żadne względy nie powstrzymywane dążenie do stworzenia subczy ponadpodmiotowej metafizyki, lecz takiej, która jako swój punkt źródłowy miałyby przeobrażone „ja”. Tym podmiotem podmiotów okaże się Duch, „ja”-wyobraźni boskiej, do którego droga wiedzie nie przez kruchy ontologicznie, śmiertelny kosmos, świat, ale przez doznające swoistego zstąpienia do otchłani wnętrza (jakiś rodzaj *descensus ad infernos*), do podstawy samego siebie – „ja”. Ironiczna katabaza ma tu jak najbardziej poważny, „filozoficzny” wymiar. Dlatego zwycięża proza. Niemniej proza, którą zapisuje wrażliwy poeta. Użycie prozy okazuje się swoistym samoprzewyciężeniem poety-magika słowa, pozwalającemu przemó-

²⁹³ J. Kopania, *Bezsilne piękno rozumu. Szkice filozoficzno-literackie*, Białystok 2002, s. 101, z rozdziału: *Refleksja na zakończenie*. Wątki te z niesłychaną wprost intensywnością powrócą w literaturze polskiej w XX wieku: u Iwaszkiewicza czy Gombrowicza. Por. K. Termińska, *Tragizm „Sławy i chwały” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2004, s. 732: „... ja nie jestem symbolem matematycznym, mnie nie można porachować. Ja jestem. ... Helena wrzuciła ramionami. – Za chwilę można przestać być” [cytaty ze *Sławy i chwały* z wydania: Warszawa 1968, t. II, s. 318].

²⁹⁴ J. Kopania, dz. cyt., s. 102: „Piękny jest ludzki rozum, a kształtem jego piękna jest świadomość. Nie wiemy, dlaczego piękno ludzkiej świadomości przejawia się zarówno w radości czynów dobrych, jak i w grozie czynów złych. Widać bardzo słaby jest ludzki rozum, skoro nie potrafi zamknąć nas w bezpiecznej sferze dobra.” Słowacki chyba nie zgodziłby się z pierwszym zdaniem, ale zapewne przystał na ostatnie.

wić bez skrępowania poecie-filozofowi i poecie-nadwrażliwemu introspekcjoniście (lub jeśli chcemy: egotyście, narcyzowi)²⁹⁵.

2. *Anima* – *Animus*. Kobiecte – męskie

Język poezji kojarzony bywa powszechnie z tym, co można by określić jako „pierwiastek żeński” w poecie, czego zresztą potwierdzeniem stają się personifikacje natchnienia, twórczości: muzy i inne duchy opiekuńcze poezji. W *Horsztyńskim* – z tego punktu widzenia – wykreowana sytuacja ma charakter paradoksalny: istotne pytania o „ja”, nieśmiertelność etc. mają swe źródło w poetyckiej wrażliwości, lecz ich stawianie, analiza ma charakter nierzadko agresywny i radykalny, a narzędziem okazuje się często natarczywa, jak gdyby nawet nadużywana przez bohaterów ironia, którą, jak pisaliśmy, wszyscy „kodują”, tworzą i niemal wszyscy bezbłędnie rozpoznają. Jest ona manifestacją „męskiej” siły rozumu, tak jak język Hetmana należy uznać za dominium patriarchalnych i stanowych (magnackich) ewokacji przymusu, gwałtu, siły. W dramacie dochodzi do starcia języka mężczyzn, który oznacza swe panowanie nad innymi językami ekspresją „ja”, z językiem kobiet, które pogrążają się w opresywnej, defensywnej strategii ucieczki od ironii. Dlatego dwukrotnie Amelia prosi brata, by poniechał ironizowania²⁹⁶, a nawet Horsztyński reaguje zdumieniem na wprost impertynentką ironię Szczęsnego, zadając pytanie, które stało się tytułem tej rozprawy: „Do czego zmierzasz ironiją taką?...” (271). Nawet wątek miłości do siostry może być tu odczytany jako wersja mitu androgynicznego, sprowadzająca się nie do poszukiwania utraconej części swej istoty, lecz do perwersyjnego związku z samym sobą, odrzucającego wszystko, co rzeczywiście inne i zewnętrzne²⁹⁷.

W centrum jednak dramatu odnajdujemy marzenie o szczęściu, które uosabiają zidealizowane postaci kobiece. Reprezentują one bowiem nie historycznie prawdziwy obraz kobiet XVIII wieku, które bywały nie tylko ofiarami, lecz nade wszystkim współtwórczyniami świata stanowych nierówności²⁹⁸; reprezentują kobiecość podniesioną do rangi *des Ewig-Weibliche*, którą to właśnie cechuje, iż ma nieiro-

²⁹⁵ Wydobywa te wątki Gustaw Bychowski (*Słowacki i jego dusza...*, s. 235–240, 316–328) w rozdziałach XXXVI (tu o: *Upojeniu narcystycznym*), XLVIII (tu o: *Wszecpółdze pierwotnego narcyzmu*).

²⁹⁶ Por. Z. Kloch, *Język i płęć: różne podejścia badawcze*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 153: „Mówienie kobiece [...] jest na ogół grzeczniejsze, łagodniejsze niż męskie, panie skłonne są w wypowiedziach używać więcej słownych operatorów, budujących między rozmówcami poczucie wspólnoty z osobą, do której się zwracają.” Ta obserwacja aż nazbyt doskonale potwierdza się w języku kobiecym Amelii i Salomei, nazbyt może z dzisiejszej perspektywy sentymentalnym.

²⁹⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: od utraty do zatraty*, dz. cyt., s. 16.

²⁹⁸ Tę wizję kobiety z klasy magnaterii, która wyniosłe dystansuje się wobec szlachcianek i szlachciców, ani myśląc o „równości”, ukazuje świetnie B. Popiołek: *Dumne, pyszne i pokorne – kobiety wobec problemu równości stanowej w czasach saskich*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, współudział E. Dubas-Urwanowicz, P. Guzowski, Białystok 2003, s. 617–629 (tu między innymi s. 620: „Elżbieta Sieniawska, spadkobierczyni Opalińskich, Lubomirskich i Sieniawskich wynosiła się nad innych nawet w grupie senatorów, a siostrę własnego męża Joannę Potocką traktowała jak uboższą i uciążliwą krewną.”).

niczny charakter, a także pozostaje niedostępna dla „ja” ironisty. Miłości owe – jeśli istnieją – do Salomei i Amelii okażą się dla Szczęsnego sferą pożądania ideału. To świat przyobleka czyste uczucia w nieczyste okoliczności, nadając im potępieńczy wymiar moralnej zbrodni, cudzołóstwa i kazirodztwa.

Prawda miłości wyraża się w dystansie i niemożliwości, esencją uczucia staje się przekraczanie nieprzekraczalnego dystansu, który zbudowała chora kultura. Samo zaś spełnienie oznaczałoby kres platonicznego związku, a w konsekwencji kres pragnienia, co unaocznia relacja Szczęsnego z Maryną, której nie ocala poetyzowanie kochanki przez wyobraźnię, owa Stendhalowska krystalizacja, przeobrażająca szarą gałązkę w błyszczący kryształ²⁹⁹. Szaleństwu ironii kładzie kres spojrzenie na obiekty pragnienia: Salomeę i Amelię, otwierając przestrzenie wymownego milczenia. Język Szczęsnego jest ironiczną antyfrazą wszystkich innych języków, prócz języka błaznów, którzy i ironiczną antyfrazę przekształcają w antyfrazę groteskową. Lecz można to myślenie odwrócić: odpowiedzią na ironię Szczęsnego staje się sentymentalna, czuło-cikliwa fraza kobiet. Wobec niej i on bywa bezsilny.

Słowacki pisze swój dramat prozą/poezją w pewnym wymiarze jako dzieło paradoksalne. Romantyk, poeta, wyznawca *Animy* i poznawczej mocy serca, czucia wycofuje się w epokę, która schlebiała Rozumowi, *Animusowi*, tej męskiej części ludzkiej psyche. Co więcej – w imię owej rozumności epoka ta przypisała kobiecie, kobiecości, władzom *Animy* znamię histeryczności, konwulsyjnego szaleństwa jako piętna oznaczającego to, co wykluczone z dyskursu *Animusa*, Rozumu, mężczyzn. Nawet uczeni encyklopedyści tacy jak Diderot hołdują teoriom o histerycznej naturze kobiety, ba, nieomal wszystkiego, co kobiece³⁰⁰, przed czym czuje się w obowiązku bronić kobiety nawet ów „niecny” Casanova (w broszurze: *Funt kłaków, czyli Epistoła wilkołaka*)³⁰¹.

Słowacki-romantyk buduje więc antyromantyczny świat, w którym z jednej strony dominuje proza, konkret, obniżony ton wzniosłości, co przejawia się w języku dzieła, z drugiej zaś kreuje postaci, które całkowicie żyją podług nie XVIII-wiecznych, lecz romantycznych i właściwych tylko Słowackiemu relacji między kobietą i mężczyzną, *Animą* i *Animusem*. Ten spór między nimi toczy się w samym poecie. „Spór”? Czy na pewno? Raczej doprecyzowalibyśmy: „rozdźwięk”. Pęknięcie przebiega tu wewnątrz dzieła już od momentu, gdy poeta wybiera XVIII-te stulecie jako scenę i bohatera (-ów) o podzielonym sercu. W wyborze Słowackiego nie ma nic z prób harmonizowania w naturze ludzkiej tego, co żeńskie i męskie, które kulture romantycznej przypisywali XX-wieczni jej badacze:

²⁹⁹ Zob. Stendhal, *O miłości*, wstęp i przekład T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957, s. 371–383, rozdział: *Gałęż salzburska*.

³⁰⁰ Por. dysputy o „waporach” jako „rodzaju anarchii, właściwej naszej płci” [czyli: kobietom], w: D. Diderot, *Sen d'Alemberta*, przeł. J. Kott, w: tegoż, *Mistyfikacja. Sen d'Alemberta*, Warszawa 1962, s. 156.

³⁰¹ R. Gervaso, dz. cyt., s. 215. Autor nazywa Casanovę: „feministą *ante litteram*” (sic!).

Gemüt w przeciwieństwie do władz, dzięki którym jest możliwa budowa systemów rozsądku, wprawia w ruch władzę pragnienia, wrażliwości uczuciowej, sentymentu, innych niż racjonalne źródła egzystencji i poznania. Mobilizuje impulsy męskiej wspaniałomyślności, charakterystycznej dla animus, jak również aktywnej i pasywnej czułości, charakterystycznej dla anima – drugiego żeńskiego głosu ludzkiej rzeczywistości, siły i słabości sentymentów i miłości.³⁰²

Aktywności *Animusa* i czułości *Animy* nie zharmonizuje tu ani doświadczenie miłosne, ani ethos bycia poetą (nikt nim nie jest), ani doświadczenie „Ty”, innego człowieka. Przeciwnie. Dramat egzemplifikuje raczej obiekcje wysuwane wobec koncepcji miłości w XIX-wiecznej kulturze, gdzie: „»Romantyczny« kochanek jest w zasadzie jedynie czymś w rodzaju »czułego przyjaciela«”³⁰³. Ale i tego ten dramat nie dozwala. Buduje Słowacki swego rodzaju paradoksalny świat napięcia między dominium *Animy* i królestwem *Animusa*: to napięcie wzajemnego pragnienia i niemożności spełnienia, fizycznego kontaktu i nieodmiennie nadzorowanego przez kulturę cielesnego dystansu; to rozpadlina między zjadającym siebie samego w ironicznych grach *Animusem* a kruchą aż do samozatrącenia i bierną *Animą*. Pochodną tych opozycji musiał być język *Horsztyńskiego*: pęknięty w miejscu, które odsłania, iż chciałby być poezją, ekspresją czulej, stabilizującej *Animy*, musi zaś pozostać prozą bez adresata, werbalizacją nieszczęścia *Animusa*.

Nie znajdziemy w nim uwodzicielskiego *entourage'u* symboliczno-obrazowego, charakterystycznego dla romantyki niemieckiej, gdzie dusza staje się „boskim pierwiastkiem żyjącego tworu, »Idea« zindywidualizowanej istoty”³⁰⁴, włączoną w rytm kosmicznego życia. Samoistna wartość eksperymentu poznawczego, jakim jawi się *Horsztyński*, polega także na odsłonięciu przeciwstawieństwa owej psychiczno-duchowo-kosmicznej harmonii. I to takim, które nie kończy się zniesieniem opozycji pożądanego podmiotu i pożądanego, żeńskiego „ja”, *Animusa* i *Animy*, rozumu i czucia. Przeciwnie – opozycja rozcina tu konsekwentnie świadomość poety, co pisze prozą, oraz jego bohaterów: samotnych mężczyzn i bezbronnych, bezsilnych kobiet. Bezsilni okazują się jednakowoż wszyscy.

³⁰² G. Gusdorf, *L'homme romantique*, Paris 1984, cyt. za: J. Tischner, *O sumieniu romantycznym słów kilka*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 22, s. 25. Tamże zmyślnie wyrażony sąd Tischnera: „Myślenie jest nie tylko „czymś” myśleniem, lecz również »myśleniem komuś, dla kogoś«. Podstawą myślenia jest nie tylko ten, kto myśli, ale i ten, komu myśli. U Kanta podmiotem myślenia racjonalnego jest »czysty podmiot świadomości«, »apercpcja transcendentalna«, o której nie możemy powiedzieć nic oprócz tego, że jest »formą«, która »musi móc« towarzyszyć przedstawieniom. Romantyzm nie niszczy tego. Umiejscawia go jednak w innym kontekście, zakorzenia w nową »podstawę«. W wyniku tej zmiany – mówiąc obrazowo – podstawa znalazła się na dachu. *Gemüt* jest świadomością podstawy.” Tej wolty poznawczej, zakorzeniającej myślenie i podmiot w „innym” niż myśl i dla innego człowieka zbudowanym myśleniu nie ma w *Horsztyńskim*. Zupelnie.

³⁰³ M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, wstęp i przekład A. Węgrzecki, Warszawa 1986, s. 187.

³⁰⁴ A. Béguin, *Romantycy niemieccy i nieświadomość*, przeł. J. Żurowska, w: *Szkoła Genewska w krytyce*, przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 111.

3. Wzniosłe – niewzniosłe

W dramacie Słowackiego zderza się w skomplikowany sposób kilka wzajemnie sprzecznych tendencji. Po pierwsze można rzec, iż jest to świat, w którym istnieje pragnienie wzniosłości, transcendencji prozaicznego statusu i egzystencjalnego marazmu. Z drugiej strony trzeba zauważyć, że dostrzegamy tutaj świat, będący zaprzeczeniem wzniosłości, taki, gdzie jest ona niemożliwa. Nie sposób również w tym świecie postawić pytań o „ontologiczną transcendencję przedmiotu wzniosłości”³⁰⁵, bowiem sparaliżowany jest tu podmiotowy warunek percepcji wzniosłości: „ja”. Trudno powiedzieć coś o przedmiocie wzniosłości, skoro nie można nic orzec o pragnącym wzniosłości. Ewokacja pragnienia okazuje się jedynym – to może zabrzmieć paradoksalnie – aktem wzniosłości, choć ułomnym, zawieszonym w pustce między tym, kto jak Szczęśny woła: „Ja? ja? ja?”, a nieskrystalizowanym „numinosum czy Absolutem”³⁰⁶. Na tym drugim biegunie przedmiotu wzniosłości zarysowuje się wprawdzie kształt Platońskiego uczucia³⁰⁷ (relacja z Salomeą i Amelią), wszakże ironia nie może tu przekroczyć dystansu, a jeszcze go zwiększa poprzez ten mechanizm hiaticznej mowy czy antykomunikacji przypominającej afazję.

Jeśli wzniosłości towarzyszy „intensywność afektów”, a nawet „ekstaza i entuzjazm”³⁰⁸, to oczywiście niczego takiego w *Horsztyńskim* nie znajdziemy. Lecz także powołanie się na konstytutywne dla doświadczenia wzniosłości: „zachwycenie” i „wstrząs”, na „grozę” czy „trwogę”, na „zdumienie” i „cześć, podziw, respekt” nie pozwala mówić o pełnym doświadczeniu wzniosłości. Nawet finałowa, zachowana II scena piątego aktu z trudem dałaby się pomieścić w poetyce wzniosłej trwogi, wywołanej przez wieść o egzekucji ojca, którego nie ocalił syn sparaliżowany przez swą wolę. Wprawdzie, jak pisze badacz wzniosłości:

... wzniosłe są wszystkie bodźce, posiadające własności przytłaczające percepcyjnie, wyobrażeniowo bądź emocjonalnie i sprawiające, iż podmiot doznaje zmysłowego ożywienia (intensyfikacji) spostrzeganej rzeczywistości.³⁰⁹

– niemniej jednak na wieść o powieszeniu ojca Szczęśny doznaje nie intensyfikacji wrażliwości, lecz regresu do fazy dzieciństwa: płacze, drży, a nawet – to powiadamy z pewną przesadą – ma świadomość, iż jest nie wzniosły, lecz żaloszny, gdy pragnie, by Nieznajomy nie patrzył na niego w chwili, gdy płacze: „... Nie patrzaj na mnie

³⁰⁵ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 167: „I tak długo, jak długo będziemy przekonani, że przedmiot wzniosłości jest ontologicznie transcendentny, to znaczy, iż mamy tu do czynienia z numinosum czy Absolutem, prawdziwa teoria wzniosłości nie będzie możliwa”.

³⁰⁶ Tamże.

³⁰⁷ Por. w tym kontekście rozważania o małżeństwie i cudzołóstwie M. Foucaulta, *Mądrość małżeńska*, w: tegoż, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 2000, s. 276–283.

³⁰⁸ J. Płuciennik, dz. cyt., s. 163–164.

³⁰⁹ Tamże, s. 162. Jest to parafraza tez P. Crowthera: *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford 1989, s. 162.

– ja chcę być dzieckiem.....” (358). Przestrzeń między pragnieniem wzniosłości a niemożnością jej osiągnięcia zapełnia rozpacz, raz ironia.

Wzniosłość przysługuje zapewne Horsztyńskiemu monologującemu przed śmiercią samobójczą: lecz odsłania się przez to „wzniosłość negatywna”, przytłaczająca, ewokująca uczucia grozy i zmieszana z tragiczną ironią (czy z niej wynikająca): nie wszędzie zresztą się ujawnia. Gdy starzec monologuje ze zjadliwą ironią o tym, że „postawi im nowy sprzęt do zagrabienia – trumnę starca...” (321), trudno mówić o wzniosłości. Dopiero sytuacja przedagonalnej modlitwy samobójcy wydobywa wzniosłość w najwyższym stężeniu i ujawnia jej rudymentalne odniesienie: właśnie wobec sakrum.

HORSZTYŃSKI

Jutro jak świt... zaniesiesz ten list do celi księdza kapucyna Prokopa jak świt...
nie zapomnij... bo to rzecz bardzo ważna....

ŚWIĘTOSZ

Dobrze, panie....

HORSZTYŃSKI

Chciałem rzucić się na szyję temu człowiekowi – i lękałem się, aby się nie domyślił, że go pan żegna jak umierający... Człowiek najsamotniejszy (a ktoś samotniejszy nade mnie) tyle ma nitki do zerwania, nim wyjdzie z tego świata... Już wieczór – swierszcze zaczynają śpiewać w szczelinach mojej chaty.... Co będzie jutro ze mną o tej godzinie?.... Mój Boże! mój Boże... Chryste Panie.... Sądź mię tak, jak sądzisz ludzi nieszczęśliwych... miej litość nade mną.... Boże, wszak Ty bez cudu mógłbyś mię zatrzymać na ziemi.... powiedz sercu mojemu, niech mi powie, [że] jestem jeszcze potrzebny na ziemi – rzeczom – rzeczom – wypadkom albo ludziom; [p]owiedz mi sercem moim: żyj – a żyć będę.... Żyłbym, gdyby była choć [nadzieja] odzyskania oczu.... Jak zażyć tę truciznę... muszę zawiąć w opłatek.

(Idzie omackiem i dobywa z szafy... opłatki.)

(324)

Wzniosłość ewokowana jest więc w *Horsztyńskim* tam, gdzie zagładzie ulega świat posiadający i podmiotową tożsamość, niezburzoną przez autoanalizę, i przedmiotowy punkt odniesienia: świat, Boga (a nie tylko „myśl”) oraz świadomość tragizmu. Wydaje się, że jej niezbędnym warunkiem okazuje się także działająca wola. Znajdziemy tu nawet pierwiastek liryzmu: te swierszcze śpiewające.

W sposób oczywisty wzniosłe apogeum dramatu niedostępne może być przedstawicielowi epoki rozpasanej subiektywności, Szczęsnemu. Jego dziełem staje się natomiast niezwykła, histrioniczna parodia poetyki wzniosłości czy raczej „retoryki wzniosłości” rozumianej jako „antymimetyczna ewokacja niewyobrażalnego” lub „sztuka ewokowania różnego rodzaju emocji poprzez językowe środki reprezentacji”³¹⁰.

³¹⁰ Tamże, s. 168–169. Tu s. 169–170: „Retoryka wzniosłości jest sztuką używania języka w celach perswazji emocjonalnej zawężonej do ewokowania emocji związanych z doświadczeniem wzniosłości. Jest także zbiorem środków językowych służących temu celowi. Elementem retoryki wzniosłości nazwać można także model języka i komunikacji tkwiący implícite we wzniosłości i w jej komunikowaniu”.

Dokonuje się ów akt sprofanowania wzniosłości, manipulatorskiego jej wykorzystania w II scenie czwartego aktu, gdy Szczęsny przemawia do rozbawionej i pijącej młodzieży; zrazu przystępuje do rewolucji, potem się od niej dystansuje:

[JEDEN Z OBECNYCH]

Pan Hrabia jak Diogenes z latarnią szuka człowieka.....

SZCZĘSNY

Jak dziwnie ten głos zabrzmiał w sercu moim.... Ja go muszę odkryć, tego człowieka. – Słuchajcie mnie, Panowie.... Jest coś w atmosferze rewolucyjnej tego zamku, co zapala moje zmysły i duszę.... Konia.... i lancę!.. Dajcie mi konia i lancę... będę z wami.... Ludzie – mrówki.... robaki... kamienie... mijam w przelocie konnym.... Nic – z którego nic nic zrobić nie można, a co się nazywa narodem.... to wszystko w moich oczach przybrało dziwną błahość.... Jeżeli wy nie macie dosyć ognia na topienie koron.... dosyć brylantów na tworzenie innych – to ja wam wleję cały ogień – wysypię na was wszystkie skarby duszy mojej... Bo ja wam przysięgam, że wasza myśl nigdy nie ogarniała takich przestrzeni jak moja.... powszednia kraina marzeń...

[GŁOSY]

Vivat! Szczęsny! vivat... vivat!...

(342)

Szczęśny-Diogenes bardziej jednak kpi z zebranych, niż ich hołubi³¹¹. Żar słów osiąga tutaj tak hiperboliczny charakter, że od razu każe myśleć o ironii: „Ludzie – mrówki.... robaki... kamienie... mijam w przelocie konnym....” Bohater jest oto histrikiem, rozpalającym wyobraźnię tego „Nic – z którego nic zrobić nie można, a co się nazywa narodem....”, lecz równocześnie kimś, kto się od tej masy ironicznie dystansuje. Słowacki dokonuje w owym miejscu ironicznej autoparafrazy ironicznych gestów i słów z *Kordiana*: gdy ten monologuje na Mont Blanc, ale i gdy w szpitalu wariatów wypowiada zgoła przeciwnie słowa, niż te z *Horsztyńskiego*. Tu woła: „będę z wami”, tam z furią krzyczał:

po chwili ze wzgardą

Niech się rojami podli ludzie plenią
I niechaj płwają na matkę nieżywą,
Nie będę z nimi! – Niechaj z ludzkich stadeł
Rodzą się ludziom przeciwne istoty
I świat nicują na złą stronę cnoty,
Aż świat, jak obraz z przewrotnych zwierciadeł,
Wróci się w łono Boga, niepodobny

³¹¹ Słowacki przywołuje anegdotę o Diogenesie przekazaną przez Diogenesa Laertiosa w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* (III/IV w.). Zob. *Słownik pisarzy antycznych*, pod. red. A. Świderkówny, Warszawa 1990, hasło M. Winiarczyka *Diogenes*, s. 164: „Diogenes głosił, że najwyższym dobrem jest cnota, a wszystkie inne rzeczy są obojętne. Cnotę osiąga się przez rozum, ale przede wszystkim przez trud i pracę (*ponos*) oraz ćwiczenie (*askesis*). Ideałem Diogenesa był Herakles. Posiadanie cnoty prowadzi do samowystarczalności (*autarkeia*), daje wolność oraz niezależność od namiętności i od wszelkich rzeczy zewnętrznych”. Por. „figurę Diogenesa” w eseju: A. Nawarecki, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 9–40.

Do tworu Boga... Niechaj tłum ów drobny!
Jak mrówki drobny! ludem siebie wyzna!
Nie będę z nimi! – Niech słowo ojczyzna
Zmaleje dźwiękiem do trzech liter cara;
Niechaj w te słowo wsięgnie miłość, wiara,
I cały język ludu w te litery,
Nie będę z nimi! – Niech szubienic drzewa
W ogrodach miejskich rosną jak szpalery,
Niech się w ogrody takie tłum wylewa
Śmiechom przyjazny, a łzom nienawistny;
Niech nianki w ogród szubienic bezlistny
Prowadzą dziatki, by tam dla zabawy
Grzebały piasek krwią męczeńską rdzawy...
Nie będę z nimi! – O zmarli Polacy,
Ja idę do was!... Jam jest ów najemny,
Któremu Chrystus nie odmówi płacy.
Chociaż ostatni przyszedł sadzić grono;
A tą zapłatą jest grób cichy, ciemny;
Tak wam płacono...³¹²

Odraza do człowieka, mizantropia osiąga w tym fragmencie najszerszy wymiar. Oto woła Kordian o „przewrotnych zwierciadłach”, krzywych zwierciadłach, które zwróca-odbijają Bogu jego spotworniały, chybiony twór: świat. Krzywe zwierciadło ironicznego słowa wywołuje nie wzniosłość, lecz raczej przeżalenie, które uniemożliwia – przez swą skalę – percepcję wzniosłości. Właściwym punktem odniesienia świadomości Kordiana jest śmierć: pragnienie unicestwienia. W *Horsztyńskim* będzie już inaczej: wzniosłość okazuje się tu niemożliwa, lecz manipulujący nią Szczęsny jakby przymierzał się do roli, jaką mógłby, gdyby chciał, spełnić: wodza. Wciela się na próbę, zwodzi to „nic”-naród, którym gardzi, niemniej odnosi się wrażenie, iż intencjonalnie ironiczna karykatura wzniosłości w trzech kolejnych odsłonach (342–343), bardzo długich zresztą, to próba generalna przed jakąś inną, zgoła nieironiczną rolą.

Wzniosłość po raz kolejny ujawnia się jako to, co „pragnione”, wszelako równocześnie dopóty niemożliwe, dopóki podmiot nie ukonstytuuje się wewnętrznie, a ostateczny przedmiot wzniosłego doznania: sakrum, Absolut, Duch, Bóg – pozostaje chimerą. Gdy dokona się zjednoczenie obu biegunów „ja” rozpoznanego jako Boski Duch i przy tym wyznanie wiary w Ducha-Boga rozumianego jako źródło i cel odysei przemian, wcieleń, metempsychicznej wędrówki, wtedy zarówno wzniosłość, jak i ironia ulegną całkowitej metamorfozie w jakości, których nie potrafimy adekwatnie nazwać, które w niewielkim tylko stopniu przypomi-

³¹² J. Słowacki, *Kordian*, w: *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3, *Dramaty*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław 1989, s. 185, podkr. – J. Ł.].

nają źródłowe kategorie z *Horsztyńskiego*: pożądaną/niemożliwą wzniosłość i wszechobecną/niechcianą ironię³¹³.

W „tragedii/krotochwili” Słowackiego dzieje się tak, że nawet tragiczne i wzniosłe elementy struktury dramatycznej rezonują z elementami mającymi ironiczno-groteskowo-absurdalny charakter. „Przewrotne zwierciadło” nie zwraca tu od razu całego świata Bogu w monstrialnej, wykrzywionej formie, lecz wraz z pisarską świadomością przechadza się po świecie wymagowanego XVIII wieku i w uniwersum skonstruowanego dzieła literackiego, gdzie „agoniczna” struktura, hiatyczny język i w końcu owa ironia strukturalno-dramatyczna niweczą wszelkie usiłowania jednoznacznego, „prostoliniijnego” czy prostodusznego nazwania czegoś i kogokolwiek. Jest to świat świadomości, która już w *Kordianie* nasyciła się negatywną wiedzą o świecie, tu zaczęła „od końca”, od najbardziej pesymistycznych konstatacji, zesłała na dno, *ad infernos*, lecz zarazem wyraźniej na tym tle językowo-wyobraźniowej katabazy zmanifestowała swój wymiar „pragnieniowy”: także jako postulat doznania wzniosłości.

Utwór Słowackiego jawi się od początku jako dzieło sytuujące się – jakże wyraźnie i z autorską intencją! – na antypodach świata Mickiewiczowskich wartości, w którym z jednej strony zarysowuje się mesjanistyczna, zbiorowa wizja „wzniosłości, czyli przewyciężenia cierpienia i »objawiania władz duchowych«”³¹⁴, z drugiej zaś nie mniej wzniosły bohater zmagają się ze swą niedoskonałością. „Chryścianizacji pojęcia wzniosłości” w *Dziadach* czy *Prelekcjach paryskich*³¹⁵, a nawet *sui generis* wzniosłemu apostołstwu poetyckiemu samego Mickiewicza³¹⁶ przeciwstawił autor *Snu srebrnego Salomei* doświadczenie, które pragnęlibyśmy nazwać subiektywną *doloryzacją wzniosłości*, posuniętą aż do jej samodestrukcji, gdy to, co wzniosłe – za sprawą psychicznego cierpienia – ulega fantazmatycznej degradacji, zdeformowaniu w groteskową *quasi-wzniosłość*, przysługującą marionetkom czy lalkom, aktorom jednocześnie granej farsy i tragedii.

Stąd wcale nie zaś bliżej jest do modernistycznych eksplozji wzniosłości, niż do jej romantycznych koncepcji³¹⁷; bowiem poeta w *Horsztyńskim* nie tyle powołuje wzniosłego bohatera do życia, co syci się jego rozpadem, jego niemożnością stania się wzniosłym na dłużej niż na chwilę, wreszcie napawa się obrazami wzniosłości

³¹³ Jak zauważa W. Gutowski, powołując się na doświadczenie Słowackiego z *Genesis z Ducha* i Przybyszewskiego w *Requiem aeternam*: „Modyfikacji ulegają zarówno teksty tradycji, jak i zasady ich organizacji (np. w nowych tekstach świętych wzorowanych na *Biblii* decydującą rolę przynajmniej podmiotowi mówiącemu)”. Cyt. za: W. Gutowski, *Literatura wobec sacrum*, w: tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 19.

³¹⁴ M. Cieśla-Korytowska, *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, z. 2/3, s. 47.

³¹⁵ Tamże, s. 49.

³¹⁶ Koncepcja H. Krukowskiej, *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 104: „Mickiewicz, mówiąc jego słowami z sonetu *Czatyrdah*, słuchał, »co mówi Bóg do przyrodzenia«, i przekazywał to górne przesłanie ludziom, by pamiętali o właściwym, Boskim ukierunkowaniu ich egzystencji” [podkr. – J. Ł.].

³¹⁷ Zob. szkic: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1993, z. 3, s. 33–43.

groteskowo zdegradowanej, jak wtedy, gdy błazen szykuje odpowiedź na pytanie o naturę tego, bez czego wzniosłość nie istnieje: co to „ja”?

4. Tematy wysokie – tematy prozaiczne

Każdy czytelnik dzieła spostrzeże osobliwe wymieszanie trywialnych tematów z tymi najpoważniejszymi. Słowacki uruchamia znów ironiczny mechanizm gry nie tylko z postaciami, lecz i z potencjalnym czytelnikiem. Byłby to dramat pytań fundamentalnych, ale postawionych nie w zbiorowej, ale subiektywno-jednostkowej perspektywie Szczęsnego. Z ostrożną przesadą wolno go nazwać dramatem „wielkich dysput”. Toczą się one wokół problemów takich jak: natura „ja”, jego śmiertelność lub wieczne trwanie, istnienie Boga, relacje Boga ze światem, Historia i jej wymiar moralny bądź immoralny, sprawiedliwość, jej sens, kara, związek dzieci i rodziców, miłość, jej natura, porządek i represyjny antyporządek kultury, tłamszącej ludzką wolność, istota woli ludzkiej, rola przypadku, miejsce piękna w pełnym ohydy świecie (estetyzm Szczęsnego, kobiet).

Osobliwość rozwiązania polega w *Horsztyńskim* na totalności postawienia z pełną świadomością wszystkich pytań naraz tak – wywołując furię ironii – iż odbiją się one od głuchego dna świadomości i od wydrążonego świata. Tym bardziej nie udzieli tutaj odpowiedzi w jakiś epifaniczny czy teofaniczny sposób mocno sponsonowana Transcendencja. Rozmach pytań równoważy się z rozmachem ironicznego milczenia: nie ma kto i komu odpowiadać. Bowiernie odpowiedź znaleźć można tylko w sobie. Słynna rozmowa Ksińskiego ze Szczęsnym o czytaniu Platona znowu jest źródłem rozdźwięku; jakkolwiek zinterpretujemy opowieść o duszy, „naturze człowieka do woza zaprzęzonej dwoma końmi”³¹⁸, okazuje się ona jednak rozmową głupca z myślicielem, który wie, że nic nie wie. Ten drugi stan staje się już wszakże w *Horsztyńskim* oznaką wariactwa, „gadania od rzeczy” (304). Poeta buduje jasną do odczytania konstrukcję: Szczęsny jako zadający poważne (i nie rozumiany), fundamentalne pytania i – świat błazeński jako krzywe zwierciadło, w którym wszystkie one zostają skompromitowane... przez udzielenie absurdalnych odpowiedzi. Także jednak natura pytań sprokurowanych przez Karła jest tu w pełnym tego słowa znaczeniu absurdalna. Prócz jednego: „co to ja?”, które jest leitmotiwem całego tekstu, pytaniem ogniskującym wokół siebie wszystkie inne.

SFORKA

Chcą nas przestraszyć... Odczytajmy i zacniemy od najłatwiejszych...

(Czyta:)

³¹⁸ Por. D. Ratajczak, *Wóz dwukonny. Rozważania o jednym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekoncesans*, dz. cyt., s. 325: „Dramat Słowackiego ujęty w perspektywie platońskiej rysuje się jako tekst dialektyczny, historyczny, ale też mityczny i metafizyczny”. I dalej: „W dramatycznej opowieści romantyka brzmi Sofoklejskie czy Szekspirowskie echo czystego dramatu istnienia, w którym ironiczny w boskiej perspektywie finał tyleż zamyka, co otwiera.”

P r i m o : Dlaczego kij ma dwa końce?...

S e c u n d o : Co ja myślę?...

TROMBONISTA

Kto myśli, panie Sforka?...

SFORKA

Nic... Napisano: Co ja myślę... i basta... i punkt.... Ale posłuchaj dalej...

T e r t i o : Jak najprędzej świat objechać?...

Q u a r t o : Co Bóg pierwaj stworzył, czy jajko, czy kurę?

Q u i n t o : Co to – ja?...

TROMBONISTA

To, Mości Sforka, głupie pytanie... to głupie pytanie....

SFORKA

S e x t o : Co więcej waży... czy funt piasku... czy funt żelaza?...

S e p t i m o : Czym byłby człowiek – gdyby nie był człowiekiem?

O c t a v o :

TROMBONISTA

Zacznijmy odpisywać na pierwsze pytanie... to drugie same się odpiszą....

SFORKA

Trzeba przeczytać do końca.

O c t a v o : Dlaczego mówią: ma ćwieka we łbie?

N o n o : Dlaczego dziewięć pytań, a nie więcej zadano do rozwiązania?...

W poskrypcie jeszcze dodano wierszem:

„Jeżeli rozwiąże
Questio, quae pendent,
Sforka intendent –
To będzie książę....”

Prosiemy jeszcze, aby wynalazł sposób puszczenia baniek kwadratowych z mydła... i przysłał nam jedną bańkę do Mediolanu na próbkę, pocztą..... ballo-nem....”

Coż sądzisz Acan?...

(331 – 332)

Absurdalizacja pytań okazuje się w pewnym stopniu zastosowaniem w skali całego tekstu znanego już nam mechanizmu ironicznego echa. Poważne pytania stawiane przez Szczęsnego powracają do hipotetycznego odbiorcy w formie karykatury; o tym sam Szczęsny dowie się dopiero na końcu dramatu od Amelii (351). Dowie się także czytelnik tego, że prowadzą do szaleństwa, iż bezradne są wobec nich i myślenie, i – co może zaskakiwać – wyobraźnia. Zapraszając Trombonistę do pracy nad rozwiązywaniem wielkich pytań, Sforka mówi, że to „człowiek z *imaginacją*” (328), kiedy zaś doznaje rozczarowania, powiada gorzko: „Omyliłem się na Acana *imaginacyi*, Mości trombonisto....” (335).

Poddanie także wyobraźni ironicznemu nicowaniu świadczyłoby nie tylko o kryzysie odpowiedzi na fundamentalne pytania (tematy), nie tylko o kryzysie

języka³¹⁹, wyrażającym się w zarzuceniu wiersza, obniżeniu, jak narzekał Tarnowski, tonu tragedii, lecz również mówiłoby o kryzysie wyobraźni, rozumianej jako władza poznawcza: byłaby ona zdolna do formułowania szalonych pytań niejako zamiast udzielania śmiałych odpowiedzi. Możliwości ironii wyczerpywałyby się w groteskowym, a następnie absurdalnym przekształceniu języka i świata. Lecz właśnie na wyższym poziomie wyobraźnia ta szukałaby dopiero nowego sposobu działania, kolejnego „powołania”, „misji”, nowej tożsamości jako władzy poznawczej. Wrażenie niesamowitości czy nawet szaleństwa, jakie można wynieść z lektury *Horsztyńskiego*, rodzi się właśnie ze zderzenia wielkiej dysputy filozoficznej ze świadomością i wyobraźnią, które w dramacie „zgrzywają się” już do końca, do granic możliwości, tworząc karykaturalne pandemonium antyznaczeń, paniironiczny i groteskowy świat; nie u n i - v e r s u m, lecz rozbite m u l t i - v e r s u m, pomiędzy elementami którego – w polach napięcia semantycznego – nadproduktywnie generuje się ironia. Być może pojawiło się jej także zbyt wiele, ażeby fundamentalne pytania postawić wierszem; dlatego czytamy prozę!

To w niej możliwa jest do zarysowania (wiarygodnie!) sytuacja ukazująca wzniosłe pragnienia, najwyższe cele poznawcze przy równoczesnym odsłonięciu niemocy poznawczej rozumu, czucia, języka. Przy jednoznacznym odkryciu wobec siebie, że natura ludzka w takim zakresie, w jakim próbują ją wykorzystywać bohaterowie dramatu okazuje się niepodatna na akty epifanicznego otwarcia w stronę pozazmysłowego, ponadludzkiego Sensu. Ta natura to ugór, na którym nie wszędzie ziarno żadnej mistyki póty, póki myśl kręcić się będzie sama wokół siebie, zmysły zasypywać będą umysł danymi o nieznanym statusie, a świat będzie się jawić w konsekwencji jako iluzja ontologiczna, obrazowy pozór. Wszelkie katafaticzne, rozumowo-pojęciowe próby ugruntowania obrazu kosmosu muszą się tu kończyć co najwyżej jakimś hybrydycznym (ironicznym) skontaminowaniem egzystencjalizmu z kartezjanizmem (myślę, więc żyję; 361), indywidualizmu z mizantropią, wzniosłości z groteską albo nieśmiałą próbą afirmacji samej tylko możliwości istnienia Platońskiego świata idei lub Kantowskiej hipotezy *Ding an sich selbst*. Ale – jakże wzniosłe – i Słowacki, i jego *porte-parole* Szczęsny nie chcą pozostać na poziomie sugestii i hipotez metafizycznych.

Zanim się więc zniszczą sami – niszczą, poniżają, symbolicznie depcą „przekłętą” pytania, które sformułował ich rozum. I taka w tym wzniosłym świecie jest funkcja przyziemnej sceny z „komicznymi” badaczami tajemnicy świata: Sforką i Trombonistą. To oni muszą poprowadzić do kresu dzieło zbrukania i groteskowego przekształcania pytań o Tajemnicę w rzeczywistości, gdzie rozum jest za słaby, by tę Tajemnicę rozwikłać, lecz na tyle silny, ażeby ukazać jako mrzonkę wszelkie teofaniczne, apofaticzne czy mistyczne stany poznawcze. Ostatecznym wznio-

³¹⁹ Nawiązuję do pracy S. Treugutta: „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964. Zob. także *Wstęp* A. Kowalczykowej do: J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, opr. A. Kowalczykowa, dz. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, podrozdział: *Styl ironiczny, Romantyczna ironia w „Beniowskim”, Autotematyzm kpiarski*, s. XIX-XXV.

słym kresem myśli i wyobraźni okazuje się marzycielski lot, „wniebowpatrzenie”. Po nim nastają już tylko chwile groteskowej, ironicznej i tragicznej deziluzji.

5. Sztuczność – naturalność

Rozróżnienie wytworzonego, wykoncypowanego języka poezji, będącego dominium symbolu, metafory, tropów, i rzekomo naturalnego, mimetycznego wobec rzeczywistości języka prozy ma w *Horsztyńskim* zupełnie pozorny charakter. Nikt bowiem nie może być w tym świecie spontaniczny. Tam, gdzie milczenie, zamilknięcie, przemilczenie bądź zmiana tematu dialogu są wszechobecne, brakuje miejsca na niekontrolowaną ekspresję językową: wszyscy pogrążeni są w wewnętrznych światach swoich zamysłów, przemyśleń i pomysłów, jedynie zaś popadający w szaleństwo świat błazeński absurdalnie staje się prawdziwy. Szczęsny mówi raczej językiem, który można by określić jako nienaturalnie „naturalny”: pełen zamilknięć, zironizowany, steatralizowany. Jest on jego niemal absolutnym panem, doskonale lawirującym w dialogach z innymi, a ponadto potrafiącym z pełną samowiedzą, jak pisaliśmy, rozróżniać „ogładaną” w swym wnętrzu „myśl” od wypowiedzianego „słowa”. To nagięcie słowa do myśli, rozbicie zdania, by nie dopowiedziało całej myśli, stosuje on w całym dramacie, tracąc panowanie w nielicznych momentach: gdy Maryna okazuje się córką zamężonego Grzegorza i gdy wykonana zostaje na Hetmanie egzekucja. W pierwszym przypadku niemal zaczyna się jękać, w drugim szlocha, choć w obu sytuacjach wewnętrzna prawda z tej solilokwialnej przestrzeni szczerości nie przedostaje się w słowie (lecz w zachowaniu: tak) w świat interpersonalnej komunikacji.

Dużo mniej przywiązania wykazalibyśmy już do tezy, że język Szczęsnego nosi pewne cechy prozy poetyckiej: wprawdzie cechuje go pewna „wielowarstwowość semantyczna”³²⁰, lecz w odniesieniu do świata zewnętrznego wobec podmiotu mówiącego oznacza ona ironię, a w odniesieniu do wnętrza bohatera pozostawia czytelnika najczęściej sam na sam z tajemnicą, z poziomem znaczeń, jakich nie potrafi odkodować. Można by nawet mówić o pewnym prekursorstwie dłuższych wypowiedzi Szczęsnego wobec modernistycznych „ironicznych poematów prozą”, w których także pojawi się kwestia „kompromitacji dialogu”³²¹.

³²⁰ K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodo polskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999: „Z przyznaniem czytelnikowi roli współtwórcy wiąże się następną cechą gatunku: wielowarstwowość semantyczna, polegająca na istnieniu (oraz sugerowaniu tego istnienia) innych sensów (metaforycznych, symbolicznych) niż tylko sens wynikający z dosłownego odczytania tekstu. Poemat prozą charakteryzuje też ostentacyjna »literackość«”. Ta pierwsza cecha zbliża dłuższe wypowiedzi do poematu, ta druga już oddala (choć rozmowa o Platonie jawi się świadkowi, Ksińskiemu, jako „gadanie od rzeczy”).

³²¹ Tamże, rozdział: *Odmiana ekspresjonizująca: ironiczna*, s. 158: „Dialogi Licińskiego dobitnie ilustrują zjawisko szczególnie właściwe dla ironicznej odmiany gatunku. Dmitruk nazwał je »kompromitacją dialogu«. Toż samo zjawisko ma swe źródło w ironicznym dialogu z *Horsztyńskiego*, z tą różnicą, iż u Słowackiego występuje w ogromnej skali i natężeniu. Por. o ironii Licińskiego: P. Próchniak, *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Lublin 2001.

Na tle złożonego języka Szczęsnego wyjątkowy status zyskują języki Hetmana i Horsztyńskiego. Odsłania się on w obu przypadkach jako... „naturalny” lub zapewne naturalniejszy niż rozmyślnie uzewnętrznione słowo młodego Kossakowskiego. Konfederat mówi zresztą nawet językiem, w którym odbijają się cechy dialektu północnokresowego³²², ale również, gdy konstruuje dłuższe wypowiedzi, zaznacza się niewielka tendencja do gawędowości³²³. Ten drugi zaś, Hetman, posługuje się niejako oczywistą wobec jego statusu społecznego strategią językowego przymusu i rozkazu. Dystynkcja „naturalne – sztuczne” w odniesieniu do wypowiedzi bohaterów nabiera więc przewrotnego charakteru: ci, którzy chcieliby być „prawdziwi”, muszą udawać, co objawia się w języku, a ci, którzy na zupełnie różne sposoby są „prawdziwi”, muszą zamilknąć: popełniając samobójstwo lub ginąc w hańbie na szubienicy.

Tych wszystkich rozgraniczeń języków łatwiej było dokonać prozą. Wyraźniej ujawniała ona ich osobliwości, niż unifikujący wiersz; jakkolwiek wiele jego odmian byśmy pomysłili, wszystkie jednoczył naddatek estetyzmu, sztuczności. Dlatego właśnie napisał Słowacki w liście do matki, że skoro pisze dla siebie, „więcej może będzie naturalności – i bardziej rozwiane zarysy...” Nie pisał jednakże o „czyste” czy „same” naturalności, bo sprzeciwiało się to i tematowi, który podjął, i jego strategii twórczej, gdzie na naturalność, a nawet logikę intryg dramatycznych mało było miejsca³²⁴. Wydaje się również, że „naturalność” niekoniecznie zgodnie mogła się łączyć z „rozwianiem”. Im bardziej de-konstruował bowiem, „rozwiewał” język głównego bohatera, Szczęsnego, tym bardziej czynił go sztucznym.

Trudno uchylić się jednak od zapisania jeszcze innej obserwacji: że nie sam tylko język, ale i wszyscy bohaterowie żyją uwięzieni w – niemal po Gombrowiczowsku pojętej – „formie”, rozprzestrzeniającej się tu na wszystkie dziedziny świata. Jej źródłem niejako pierwotnym powinna być kultura, opresywna obyczajowość, konwenans, moralna sankcja międzyludzkich relacji (ślub, małżeństwo, przywileje starości, „pomazaństwo” Boże stojących wyżej w hierarchii społecznej), jaką gwarantuje lub narzuca Kościół w schryścianizowanym świecie. Tymczasem wolno sugerować, iż ta pierwotna „skorupa formy”, kreująca lekliwe i podejrz-

³²² Zob. rozprawy omawiające cechy tego języka: M. Szpiczakowska, *Cechy wymowy Adama Mickiewicza na podstawie rymów „Pana Tadeusza”*; A. Wilkoń, *Styl kresowy Mickiewicza*, w: *Mickiewicz i Kresy. Rozprawy przedstawione na Międzynarodowej Sesji Naukowej w Krakowie 4–6 grudnia 1997*, pod red. Z. Kurzowej i Z. Cygal-Krupowej, Kraków 1999, s. 79–87, 33–42. Por. także: Z. Kurzowa, *O istocie dialektu północnokresowego* oraz L. Bednarczuk, *Wspólnota komunikatywna Wielkiego Księstwa Litewskiego*; obie prace w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur. Materiały I Międzynarodowej Konferencji Białostok 21–24 IX 1989*, red. E. Feliksiak, t. IV, Białostok 1992, s. 9–30. – Dziękuję prof. Piotrowi Wróblewskiemu za konsultacje językoznawcze.

³²³ Zob. *Wstęp. Gawęda szlachecka w literaturze polskiej* A. Waśki, w: *Romantyczna gawęda szlachecka. Antologia*, wybór i opr. A. Waśko, Kraków 1999, tu tekst *Preliminarjów peregrynacji... i Świąconego* u J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki..., s. 80–92. W *Horsztyńskim* elementy gawędowe mają ledwie „załączkowy” charakter, a sama gawęda jest w istocie jednym z „języków niemożliwych” w świecie dzieła.

³²⁴ Zob. analizy strategii narracyjnych: R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996.

liwe, zachowawcze i wstrzemięźliwe gesty ciała i słowa bohaterów, zostaje jeszcze wtórnie powleczone „warstwą formy”, którą dodatkowo wytwarza sytuacja, uwiłkanie uczuciowe bohaterów, ich przeszłe konflikty, a nade wszystko pomnaża ją owa Tajemnica.

To ona paraliżuje i tak już oniemiałych i spętanych bohaterów, każe im egzystencjalnie zgrywać się do cna w *quasi*-rytualnych gretach/słowach przywitań, pozdrowień, pożegnań; w świecie Słowackiego nie funkcjonuje jednak ten sposób wyzwolenia z formy, ze stereotypu, który oferują parodia, humor, śmiech³²⁵. Przeciwnie: sztuczność pogłębia się w tym dramacie, który miał być naturalniejszy, aż do granic groteski. W końcu to groteskowy świat szalejących ludzi staje się jedyną, ale niosącą społeczną i w końcu fizyczną śmierć, drogą ucieczki od wielostopniowej, wielowarstwowej maski formy/sztuczności.

6. Perspektywa intymna – perspektywa zbiorowa

Najistotniejszą osobliwością prozy w *Horsztyńskim* zdaje się jej osobisty charakter. Niemal brak tu „ja”, które przemawiałoby za zbiorowość, naród, Polaków, konfederatów. Szczególniej dawniejsze odczytania akcentowały prymarność problematyki zbiorowej, „ja”-narodu i jego losu³²⁶. W odczytaniach nowszych wyraźniej uwidoczniła się rola problematyki egzystencjalnej, ale i jej przemożny wpływ na rozumienie przez protagonistów procesów historycznych, w jakich uczestniczą³²⁷. Co więcej: uwydatniono prymat w kulminacyjnych momentach doświadczenia indywidualnego, zarówno przełamującego tyranie niosącego cierpienia procesu dziejowego, jak i prowadzącą do zguby kumulację osobistych nieszczęść: „Horsztyński natomiast [inaczej niż Hiob – dop. mój] nie zgadza się na cierpienie, nie widząc zbawczej mocy cierpienia, popełnia samobójstwo”³²⁸.

Mamy tu bowiem do czynienia nie tylko z „niekomunikowalnością” cierpienia, ale i z takim jego spotęgowaniem, gdy „świat nie ukazuje się już jako możliwy do zamieszkania, ale jako wyludniony. W ten sposób odrzucone »ja« wydaje się odrzucone ku sobie samemu”³²⁹. Ten proces dotyczy wszystkich właściwie postaci dramatu (prócz sługusów, jak Ksiński, i kreatur takich, jak Karzeł). W historii, w wydarze-

³²⁵ Zob. M. Głowiński, *Między obcością a swojskością, w: tegoż, Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 54–55 (o parodiowaniu i „fabularyzacji stereotypów”). U Gombrowicza jednak u źródeł formy i walki z nią tkwi – dość wyraźnie jednak artykułowane – doświadczenie homoerotycznej wrażliwości. U Słowackiego – to, co nazywamy tu „Tajemnicą”.

³²⁶ Zob. J. Maciejewski, *Kompozycja tragedii o Szczęsnym Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 433: „Horsztyński jest dramatem o upadku państwa, o tragedii narodu, który w chwili przełomowej nie znalazł człowieka zdecydowanego, gotowego do rozumnego czynu”.

³²⁷ Myślę o rozprawach M. Ingłota: *Historia w polskim dramacie romantycznym* (A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński, C. Norwid) oraz „Kordian” – uwagi o tragizmie postaci bohatera, *Dramat w yobraźni (gawęda o Kordianie)*, w: tegoż, *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002, s. 156–179, 9–19, 39–47.

³²⁸ M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, w: tejeż, *Los. Miłość. Sacrum...*, dz. cyt., s. 55.

³²⁹ P. Ricoeur, *Cierpienie nie jest bólem*, przeł. M. Frankiewicz, w: tegoż, *Filozofia osoby*, Kraków 1992, s. 56.

niu insurekcji mogą one wziąć udział tylko za cenę takiej ofiary, która prowadzi w konsekwencji do zniszczenia jakiejś innej osoby. Świat historii dzieje się tuż obok, ale droga do zbiorowego doświadczenia euforii waleczności, walki, wyzwania dla każdego z bohaterów okazuje się zbyt odległa. Ślepy i niedołążny starzec może więc tylko działać pośrednio, posyłając powstańcom papiery kompromitujące Hetmana; Szczęsny działa w ten sposób, że nie czyni nic; Amelia i Salomea, choć odczuwają patriotyczne uczucia, dalekie są od wyobrażeń tych wcale licznych kobiet, które aktywnie wspierały kolejne powstania³³⁰. Obie są sparaliżowane przez swą sentymentalność i trudną do określenia idealność; daleko im do panny Klary z Mickiewiczowskiego *Jakuba Jasińskiego*, opowiadającego przecież o tych samych wydarzeniach, co *Horsztyński*.

W utworze mamy do czynienia z ciągłym przeplataniem się tematu zbiorowego, narodowego z dramatem osobistym, ale ani razu proces dziejowy nie wkracza do zamku Kossakowskich czy do dworku Horsztyńskiego. Dociera tam ferment rewolucji, ale głównie w głosach młodzieży i poprzez postać Nieznajomego. Być może dokonywało się to w nieznanym nam zakończeniu. W tekście, który znamy, główni aktorzy przyjmują strategię „niedziałania bezpośrednio”, wycofania się lub co najwyżej działania przez zakulisowe intrygi (posłanie listu do Wilna z dokumentami zdrady Hetmana, przeciąganie młodego Kossakowskiego to na jedną, to na drugą stronę).

Punkt wyjścia w konstrukcji akcji dramatycznej stanowiły nie tylko rzeczywiste wydarzenia wileńskiej insurekcji, lecz także mocno utrwalaony stereotyp klasowy, stanowy: złego magnata i dobrego szlachcica³³¹. Co znamienne: Słowacki wyjątkowo uniejednoznaczniał oba bieguny opozycji. Stary szlachcic to bohater, ale i człowiek chorobliwie dumny, uparty, jakby nie znający przebaczenia i jeszcze nieustająco zwodzony przez podejrzliwość. Cnoty patriotyczne przesłaniają tu w jakimś stopniu charakterologiczne niedostatki. O wadach Hetmana długo by mówić, niemniej jednak w finale syn wybucha przeraźliwym płaczem na wieść o jego śmierci: hańbę patriotyczną Hetmana czyni niejednoznaczny ludzki wymiar tej śmierci. Przeto kontaminacja osobistej, liryczno-tragicznej perspektywy Szczęsnego i Horsztyńskiego z wciąż pojawiającą się perspektywą oglądu rzeczywistości upadającego i podnoszącego się w insurekcji kraju przez „ja”³-zbiorowe-narodu tworzy kolejną linię spięcia, wywołującą, o dziwo, nie aktywność bohaterów, lecz wtrącającą ich

³³⁰ Zob. J. Kulesza-Woroniecka, *Aktywność arystokratek w XVIII wieku*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, dz. cyt., s. 637–638; tu o książce *Z Pamiętnika konfederatki barskiej Teofli z Jabłonowskich Sapieżyny (1771–1773)*, opr. i wydanie W. Konopczyński, Lwów 1914: „Co istotne, więcej zainteresowania sytuacją w kraju przejawia sama Sapieżyna, niż otaczający ją mężczyźni.”

³³¹ S. Grzybowski, *Czy brak rządów arystokratycznych zgubił Polskę?*, w: *Władza i prestiż...*, dz. cyt., s. 291–292: „Dla drugiej generacji romantyków szlachcic był nosicielem pewnych wartości kulturowych, których mógł i powinien był uczyć magnata. Tak w reprezentatywnej dla odwrócenia roli kulturowej obu grup społecznych gawędzie Syrokomla *Trzęzłowe* stary żołnierz Bardysz daje nauczkę młodemu kasztelanowi. Trwałość tego schematu będzie kształtować literaturę, choć na coraz niższym poziomie, przez dziesięciolecia.”

w oniemiałą, pełną bezsilności postawę ludzi oczekujących (Szczęśny) lub rezygnujących (Horsztyński).

Perspektywę „ja”-zbiorowego pragnie reprezentować Hetman, lecz – jako reprezentant partykularnego interesu, pożądający tronu magnat – nie może być uznany przez nikogo, nawet syna, za personifikację tej zbiorowej perspektywy. Kiedy Hetman rusza do Wilna, nie ma pojęcia o tym, że oto nie potrafił rozpoznać jednej jedynej ironii, która konstytuowała się ponad poziomem językowej komunikacji bohaterów, chociaż ta ostatnia wyraźnie zapowiadała jej pojawienie się w kulminacyjnym momencie. Mowa o ironii losu. Można by ją nazwać fatalnym zbiegiem przypadków, lecz właśnie tym w swej głębi ona nie jest: raczej już ostatecznym zapętleniem, zaciśnięciem się kleszczy konieczności, którą Hetman prowokował od początku, intrygując wokół syna, który go opuści, i „ucząc cierpienia” barszczanina, który pośle dokumenty pokazujące zdradę, jurgieltnictwo Hetmana. Dobitnie tę tragedię iluzorycznej świadomości, która nie rozpoznała ironii losu, opisuje scena spowiedzi Hetmana:

NIEZNAJOMY

Jeden w tłumie chciał lud odwrócić namową od zapędu... chciał, aby sądowi oddano nieszczęśliwego...

(*Szczęśny ściska za rękę.*)

Potem jakiś ksiądz zbliżył się i słuchał spowiedzi.... Spowiadający się był nieco roztargniony i patrzył często....

SZCZĘŚNY

Nie dręcz mnie... patrzył w stronę zamku.... czekał.... jeszcze czekał... . (357)

Hetman przed śmiercią jeszcze „uśmiechnął się”, a potem oddał tabakierkę z portretem syna przypadkowemu człowiekowi, „co nic nie mówił i patrzył na niego” (357). Te gesty – dopiero – wolno odczytać jako pełne rozpoznanie ostatecznego losu. Nawet wcześniejsza spowiedź zdaje się tylko przedłużaniem złudzenia i nadziei na synowską odsiecz. Hetman – jakże tu znów obie perspektywy się splatają – trwoni sakramentalne łaski spowiedzi, zamieniając je na iluzoryczne chwile złudzenia. Wieczność oddaje być może za tę odrobinę czasu, która niczego już nie zmieni. Dopiero pełna świadomość, że przed losem nie sposób uciec, nadaje jego postawie rys dumnej godności i patosu. Uśmiech wpisuje go w tradycję arystokratycznych śmierci, choćby tych z czasu Rewolucji Francuskiej, które wyniosłe i przez symboliczne gesty kontestowały prawo tłumu do zadawania śmierci w imię jakichkolwiek zasad, haseł czy *quasi*-wartości³³².

³³² W przypadku śmierci Hetmana mamy do czynienia z gestem (ów uśmiech i spokój) zdegradowanym tak przez sposób uśmiercenia (powieszenie), jak i charakter wydarzeń, ukazanych jako dzika orgia śmierci, zemsta na zdrajcy. Por. J. Baszkiewicz, *Francuzi 1789–1794. Studium świadomości rewolucyjnej*, Warszawa 1989, s. 286: »Pod rządami Robespierre’a krew płynęła i nie brakowało chleba, dziś krew już nie płynie, ale chleba nie ma; trzeba więc, by krew się łała, a chleb będzie«. Podobny wątek pojawia się w *Horsztyńskim*, gdy Hetman czyni aluzję do Kilińskiego (s. 274). Należy pamiętać, że „rewolucjoniści” ciągną na zamek Hetmana po jego egzekucji, by rabować.

Należałoby albowiem nadać rozróżnieniu perspektyw: indywidualnej i zbiorowej jeszcze inny odcień znaczeniowy: *elitarności – egalitarności, arystokratyzmu – demokratyzmu*. Bez wątplenia w tej optyce trzeba *Horsztyńskiego* nazwać dramatem postawy i perspektywy elitarno-arystokratycznej: nie ma w nim (niestety?) takiej zbiorowości, która obecnie stanowiłaby „absolut” etyczny, skarbiec nieocenionych wartości. Nie stanowi go szlachecka młodzież, oddająca się w chwili przełomu hulankom, ani naród, to nic, z którego nic zrobić nie można. Wymowne są tu didaskalia:

SCENA II

Odkrywa się głębia teatru – ogromna sala – zegarowa – wieża w głębi.... stoliki zakryte zielonym sukniem. Młodzież gra w karty – pije i pali lulki.... KSIŃSKI, WYRWICZ, SKRZEWSKI – wielu innych. Jedni grają, drudzy tłumami chodzą i rozmawiają... ciągly gwar – i śmiech. – (338)

Jednakże pełne zdumienie wywołać może analiza obrazu rewolucji w Wilnie. Hetman-zdrajca trafia bowiem nie do wyzwającego się miasta, lecz do ogarniętego przez rzezie piekła, gdzie rozpanoszył się motloch. Leksyka, metaforyka służąca opisowi zbiorowego podmiotu historii, owego ludu, osiąga tu niespotykany gdzie indziej u Słowackiego wymiar idiosynkratyczny. Trudno pojąć XX-wiecznych krytyków-marksistów, dostrzegających u poety to, iż „wyprzedził warstwę społeczną”, z której pochodził, ba, pisał dla „czytelnika ludowego”.³³³ Jeśli tak, to ów lud musiał czytać w *Horsztyńskim* o swym niesłychanym okrucieństwie:

■ Nieznajomy: „Okropny rozgłos dzwonów obudził lud – zaczął w Arsenale zbierać się – broń rozebrał – i mordował Moskali... Byłem przy Jasińskim – wszyscy polscy panowie będący w Wilnie nie mieli się czego lękać – bo lud zajęty był Moskałami...”³³⁴ (356).

■ Nieznajomy: „Lud zapchał całe schody [pałacu Hetmana] – i wył... jak hyjena... Nagle coś zleciało z otwartego okna i przebiło się napół na żelaznych sztachetach... to był karzeł – skonał winąc się jak robak na ostrzu żelaznym...” (356 – 57)³³⁵.

³³³ M. Jastrun, *Postłowie*, w: *J. Słowacki, Wybór poezji*, Warszawa 1955, s. 197.

³³⁴ B. Szyndler, *Powstanie kościuszkowskie 1794*, dz. cyt., s. 128: „Przez kilka następnych godzin [po arestowaniu hetmana Kossakowskiego – J. Ł.] trwało »polowanie« na oficerów i żołnierzy rosyjskich, którzy poukrywali się w domach mieszczańskich, nawet pod łózkami i w szafach. Niektórzy przebrali się w ubrania kobiece, licząc na to, że uda im się zmylić czujność powstańców i wymknąć niepostrzeżenie z miasta”. U Słowackiego odwrotnie: najpierw tłum poluje na Moskali, a potem przerywa mordowanie, by pochwycić i zgładzić Hetmana. Miało to udramatyzować relację.

³³⁵ Czy wzorem dla takiego rozwiązania była słynna defenestracja w Pradze, gdy w 1618 roku wyrzuciono przez okno cesarskich przedstawicieli? Podobnych „akcji” było jednak więcej, choć nie spotkałem się z przypadkiem okrucieństwa, które ze sceny wydobywa Słowacki. Zob. S. Szenic, *O Karłach*, w: tegoż, *Ongiś*, Warszawa 1975, s. 48–49: „Moda karłów w Polsce przetrwała do końca XIX wieku. Ogólnie znany był w drugiej połowie zeszłego wieku karzeł Sanguszków, popularny »pan Jakubcio«. Największą sławę wśród karłów polskich zdobył jednakże Józef Borusławski. Urodził się w 1739 roku na Pokuciu, niedaleko Halicza, z biednych rodziców drobnoszlacheckiego stanu”. I dalej: „W 1788 roku wydał w Londynie swoje pamiętniki w języku francuskim *Mémoires du célèbre nain Joseph Boruwalaski gentilhomme polonais*, prze-

▪ Sługa: „Panie.... przyjechałem co koń miał ducha z Wilna. – Lud wściekły wali się tłumem z miasta rabować ten zamek – za półtorej godziny będzie w bramie... Ojciec pana zamordowany...” (359).

▪ Szczęśny: „Czy on mnie zna ten motłoch... czy nie zechce rzucić mi w oczy skrwawioną w sercu ojca mego chustką?...” (359).

Określenia „rewolucjonistów” są tu aż nadto wymowne. Słowacki niemal (wyjątek to: Jasiński) całkowicie dezindywidualizuje ten tłum, czyniąc z niego dziką, krwiożerczą czerń, która wampirycznie syci się mordem³³⁶. Poeta daleko odchodzi od humanitaryzmu Mickiewiczowskiego Wallenroda, który niszcząc Niemców zauważał, że „i Niemcy są ludzie”³³⁷. Tłum rusza tu na istne polowanie na Moskali. Określenia zadawania śmierci są jednoznaczne: m o r d o w a n i e. Szczególnej ekspresji tej charakterystyce „ludu”-„motłochu” dodaje porównanie go do „hyjeny” i wydobyte akustycznego waloru obrazu. To hiena „wściekła” i „wyjąca”, odrażający padlinożerca, z którego wyobraźnia poety czyni raczej drapieżnego mordercę. Śmierć odrażającego Karła zyskuje spotęgowany wyraz przez porównanie go do robaka, którzy wiję się nadziany na ostrze. Trudno wyobrazić sobie interpretację, która dopatrywałaby się w opisach „rewolucji” jej pełnej afirmacji. W dramacie zwyczają w tym momencie arystokratyczna, wyniosła subiektywność, której mityczny filar, wzór postawy stanowi „serce Rzymianina”, dzielnego, dumnego, nie ulegającego presji motłochu. Pewnie można by tu przywołać słowa Appiusza Klaudiusza, który mimo starości i ślepoty zażegnał swą oracją możliwość pertraktacji Rzymian z oblegającymi miasto wojskami Pyrrusa:

Rzymianie! Bolałem dotychczas nad moją ślepotą, a leteraz nieszczęściem moim jest, że prócz ślepoty nie spotkała mnie także dola głuchego, lecz muszę słyszeć o waszych haniebnych zamiarach i opiniach, grzebiących chwałę Rzymu! Gdzież się podziały dzisiaj wasze dumne słowa, którymi chęlpiliście się zawsze przed całym światem?³³⁸

W znanym nam finale *Horsztyńskiego* ów ethos rzymskiej niezłomności, która nie upada, mimo że zbliżają się barbarzyńcy (jak Hannibal w relacji Liwiusza do wrót Rzymu³³⁹), odżywa znowu. Szczęśny z „sercem Rzymianina” gotuje naciągą-

tłumaczone jeszcze w tym samym roku na angielski. [...] Umarł w mieście Durham w dniu 5 września 1837 roku, dożył zatem 98 lat”.

³³⁶ Zob. M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, w: teże, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 54-76.

³³⁷ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: teżoż, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1973, VI. *Pożegnanie*, w. 25, s. 134. Podobny wers w *Grażynie*: „A chociaż Niemiec, głos ludzki rozumiał”, w. 47, s. 8.

³³⁸ Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, opr. i przeł. M. Brożek, dz. V, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 273-274.

³³⁹ Tytus Liwiusz, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*, przeł. i opr. W. Strzelecki, dz. II, Wrocław 1955, s. 316 i 317: „W Rzymie na pierwszą wiadomość o tej klęsce powstało ogromne przerażenie i popłoch, ludzie zbiegli się na Forum. Kobiety błękały się po ulicach i pytały napotkanych ludzi, o jakiej to nagłej klęsce doniesiono i jaki jest los wojska.” I jeszcze nieco dalej pisze Liwiusz: „Zwłaszcza ze strony kobiet zwracały uwagę oznaki zarówno radości, jak żalu. Podobno jedna spotkała nagle w samej bramie ocalałego syna i w objęciach jego skonała; inna, której podano fałszywą wiadomość o śmierci syna, siedziała w domu pogrążona w smutku, a na pierwszy widok powracającego syna umarła ze zbytniej radości”.

jącemu „ludowi-hyjenie” apokaliptyczną niespodziankę: wysadzenie zamku. Śmierć ojca, co tylko z pozoru zdumiewające, rozbudza w nim nie tylko myśliciela, lecz i człowieka czynu; tego, który jak Rzymianin się nie poddaje. Wygląda to tak, jakby Szczęśny poczuł się jeśli nie wolny, to uwolniony od pęt ojcowskiego przymusu i szantażu. Lecz przecież przygotowując eksplozję wybiera arystokratyczną dumę, a nie lud; wybiera patriotyzm, lecz nie „rewolucyjny”, ale własny:

SZCZĘSNY

[...] – Po wybiciu godziny 12. w nocy ta Pogoń podnosi pałasz i uderza w orła rosyjskiego – podnosząc pałaza pociągnie sznurkiem za cyngiel pistoletu i wszystko będzie popiołem..... błyskawicą..... niczem.... Uczyni to! ... (360)³⁴⁰

Unicestwienie, przeobrażenie magnackiej siedziby w „nic” dopełni akt zerwania Szczęśnego z ojcem i haniebną przeszłością. Nieznajomy spełni rolę magicznego przewodnika, wyprowadzającego zagubionego herosa z symbolicznego labiryntu haniebnej przeszłości rodziny i z wewnętrznego paraliżu. Szczęśny weźmie po raz pierwszy odpowiedzialność: „Oto biorę na siebie zbawienie siostry mojej i braciszka...” (360). Motyw, który wykorzystał Słowacki dla zmanifestowania elitarniej postawy Szczęśnego, posiada tekstowe odniesienia w kręgu filomackim. Oto w świetnej formie pojawił się w wierszu Jana Czeczota *Duma nad mogiłami Francuzów, roku 1813 za Wilnem przy drodze do Nowogródka prowadzącej, pogrzebionych*, czytany filomatami w listopadzie 1818 roku. W wierszu, którego Słowacki znać nie mógł, wybrzmiała w jeszcze większej, kosmicznej skali trwoga apokaliptycznego końca, zapowiadanego przez poetę „obłudnym zdrajcom” Napoleona, czyli Sasom. I u Czeczota odnalazła się cała konwencja porównań: do Sodomy i Gomory, do Rzymu, jest także u niego biblijne obrazowanie³⁴¹, a nade wszystko furia zniszczenia:

Pomnij, rodzie morderczy, że Ten niepojęty,
Co skonał na Golgocie, na krzyżu rozpięty,
Zstąpi na wielką ziemię, ogniami strawioną,
Którą połknie w rozprochach czczość w niezmierne łono,
Wśród wichrów, co ją zerwą z odwiecznej posady,
Waląc na nią gasnących planet miryady,

³⁴⁰ Błyskotliwą interpretację zniszczenia daje W. Próchnicki (*Romantyczne światy...*, dz. cyt., s. 111): „Świat-zegar i Bóg-zegarmistrz zyskują w dramacie nową realizację. Mechanizm mający wysadzić zamek zdrajcy w powietrze (koncept rodem z powieści grozy czy romansu awanturniczego) posiada specjalne znaczenie. Zegar zamkowy, którego Hetman nie pozwala usunąć, zniszczy gniazdo rodzinne, a może i jego mieszkańców. Pozornie irrealna sytuacja staje się zrozumiała przy symbolicznym odczytaniu motywu. Czas-niszczyciel prowadzi do zagłady, choć inaczej ukierunkowanej, niż wyobrażał ją zegarowy automat – litewska Pogoń rozbijająca rosyjskiego orła.”

³⁴¹ J. Czeczot, *Duma nad mogiłami Francuzów...*, w: *Poezya Filomatów*, wydał J. Czubek, Kraków 1922, t. I, s. 14:

Czemuż, jeśli Pan w gniewie lał ogień siarczysty,
Jeśli palił Sodomę, Gomorę nieczyste, (w. 159–169)

Tamże, s. 13:

A olbrzym, ta na niebach pochodnia błyszcząca,
Co głowę wykazując, czarną noc roztrąca,
Padnie, rozpukły, w pożar zmieni jej obszary,
Ostatni dzień rozświeci zemsty, żalów, kary!³⁴²

Nie znając *Dumy*... Czeczota, mógł za to Słowacki przyswoić wspaniały finał Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona*, pisanej 23 czerwca 1832 roku:

On będzie Patron szańców! – Bo dzieło zniszczenia
W dobrej sprawie jest święte, jak dzieło tworzenia;
Bóg wyrzekł słowo s t a ń s i ę, B ó g i z g i ń wyrzeczce.
Kiedy od ludzi wiara i wolność uciecze,
Kiedy ziemię despotyzm i duma szalona
Obleją, jak Moskale redutę Ordona –
Karząc plemię zwycięzców zbrodniami zatrute,
Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę.³⁴³

Niewątpliwie Słowacki ustawił swego bohatera w bardzo osobliwej sytuacji: czyni zeń apokaliptycznego niszczyciela, w pewnym sensie również mściciela swego ojca, a przy tym ściśle łączy go w finale i z Nieznajomym, i z bratem oraz siostrą. I znów: zapowiedź wysadzenia zamku podrywa Szczęsnego nie do rozważań o sensie i szansach powstania, lecz do najgłębszej refleksji o „zagadce wszystkich religii”, nieśmiertelności duszy. Każe to podać w wątpliwość jednoznaczną wymowę deklaracji złożonej przez Kossakowskiego-syna o tym, że pragnie żyć; zostajemy więc w zachowanym ostatnim fragmencie postawieni oko w oko nie – znów – z plebejsko-rewolucyjnym, demokratycznym ethosem ludu, właściwie zachowującego się jak hiena, zanarchizowany krwiożerca, ale z dotykającą fundamentu osobowości Szczęsnego, całkowicie subiektywną rozterką, z myślą myślącą o tym, co winna myśleć: „Ale co robić... powiedz, wahająca się myśli, co robić?... (*KSIĄDZ wchodzi.*)” (361).

Ich w tryumfie ciągnionych widziała Warszawa,
Jako ów Rzym, końcom co świata niósł prawa... (w. 125–126)

Tamże, s. 17:

Za zdobyczą odzieży! O, chciwości podła!
Tyś jeńców babilońskich potomstwa dowiodła! (w. 245–246).

³⁴² Tamże, s. 18, w. 257–266.

³⁴³ Cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, pod red. K. Górskiego, t. I, część 3, *Wiersze 1829–1855*, opr. Cz. Zgorzelski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 21.

7. Wyobraźnia i natchnienie – rozum i rozsądek

Trudno w tym ponurym arcydziele Słowackiego nie dostrzec pasji, z jaką poeta prześwieśla wszystkie konstytuujące człowieczeństwo „elementy”. Nie znajdziemy w *Horsztyńskim* apologii duszy, lecz gorzkie i mroczne, bowiem nie rokujące wielkich nadziei na odpowiedź, pytania o jej naturę. Nie pojawia się tu również perspektywa „ducha”, jakiejś neognostycznej „iskry boskości w człowieku”. Wydaje się, że poeta wkracza dopiero na szlaki ich poszukiwania: duszę będzie w okresie genezyjskim waloryzował dość nisko, duchowi czy właściwie należałoby napisać majuskułą: Duchowi nada zaś fundamentalne znaczenie³⁴⁴. Z kolei zmysłowość okazuje się w dramacie o Szczęsnym czymś wielce ambiwalentnym: albo rozczarowuje swym czysto fizycznym, animalnym aspektem, jak w związku z Maryną, albo drażni, wręcz prowokuje, pociąga i odrzuca w relacjach z kobietami, które Szczęsny, jak sugeruje tekst, miałby kochać. Niemal niedostrzeganą w opracowaniach i analizach dramatu cechą świata przedstawionego jest nie tylko hiatyczny język, ale i skonstruowanie hiatycznych relacji między postaciami, które niemal nie mają między sobą fizyczno-zmysłowego kontaktu. Narażałby on je bowiem na *sui generis* de-kamuflaż, na ujawnienie, na zmysłowe pokusy, którym nie mogłyby się oprzeć. Cieleśność jest tu kwestią, której tak postaci dramatu, jak i najwyraźniej autor unikają: jak wyglądają Amelia, Szczęsny, Horsztyński? Czy mają bodaj jeden specyficzny rys zmysłowej charakterystyki? Nie. Postaci tworzy tu albo stereotyp (stary szlachcic – zły, groźny magnat polski), albo przypominają figury symboliczne: piękne, wyniosłe, dumne. Zwróćmy uwagę na fakt, iż dramat otwiera jednak symboliczny rozdźwięk, zgrzyt, zbudowany wokół motywu zmysłowego kontaktu:

AMELIA

Czy mnie nie pocałujesz, bracie?...

SZCZĘSNY

Nie.....

AMELIA

Dobrej nocy!

(*Odchodzi smutna.*)

(259–260)

Mamy więc i w tym dziele do czynienia ze znanym z literatury³⁴⁵, lecz chyba również jakoś naturalnym lękiem przed dotknięciem, pocałunkiem, pieśczołą,

³⁴⁴ R. Przybylski, *Śmierć Saturna*, w: tegoż, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 174: „W zasadzie [dusza – dop. J. Ł.] jest to żywe »ja«, a ściślej energia istoty żywej, coś, co czyni z człowieka indywidualność. I w końcu na człowieka składa się jeszcze duch, składnik najbardziej istotny, który pozwala egzystować dwóm poprzednim w jednym organizmie. Jest to siła witalna zaczerpnięta z Transcendencji” [podkr. – J. Ł.].

³⁴⁵ Szczególnie eksponował ten motyw sentymentalizm. Stylizacja na „braciszka i siostrzyczkę” kończyła się wraz z dojrzwaniem bohaterów, rozbudzeniem zmysłowości. Zob. J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paweł i Wirginia*, dz. cyt., s. 85: [Wirginia] „Myśli o przyjaźni Pawła, słodszej niż te wonie, czystszej niż woda źródłana, mocniejszej niż splot tych palm; wdycha. Uprzytamnia sobie noc, samotność, ogarnia ją gorący płomień. [...] Biegnie ku matce szukać ochrony przeciw sobie samej.” Ten sam problem na wyższym poziomie i mniej bezpośrednio wpisany jest w relacje Amelii i Szczęsnego.

które oznaczałyby erotyczną transgresję. „Nie” Szczęsnego dopełnia „pięciokropek” milczenia: długi, wymowny, jakby przeciągły. Słowacki te motywy skrętnie wyzyskuje. Następująca potem długa rozmowa Kossakowskiego-syna z Michasiem kończy się bowiem zastępczym pocałunkiem, który brat posyła siostrze przez niewinne dziecko: „Pocałuj Amelkę w czoło.... (Wtrąca go do pokoju Amelii.) Ach te ściany – to prawdziwa Sodoma!.....” (261). Przewrotność motywu „sodomskiego” polega tu na jego osobliwej dwuintencjonalności: mówi on o wyczynach Hetmana, który haniebnie skarcił starca, lecz również o grzesznym „magnetyzmie serc” brata i siostry. I to oddalenie, gwarantujące dramatyczne napięcie w relacjach Szczęsnego i Amelii, Szczęsnego i Salomei, będzie już odtąd stałym motywem dramatu. Dystans zmysłowy między sobą a otoczeniem bohaterowie pokonują tu albo fragmentarycznym słowem, albo, jak Hetman, perwersyjnym okrucieństwem, gdy ten strzela do sług, każe ich obić (ale sam nie czyni tego) lub rzuca się z furią na Karła. W końcu sam zaznaje pohańbienia własnej cielesności: na szubienicy. Chłód emocjonalny między Hetmanem a dziećmi wydaje się nieodrodną przyczyną zmysłowego dystansu, który przecież nie zawsze był tak ostry. Szczęsny w dzieciństwie siedywał na kolanach ojca. Jest też pełen wymowy symboliczny akt pocieszenia, jakie – właśnie przez fizyczny kontakt – znajduje w finale dramatu Szczęsny, ściskając – czy tylko na pożegnanie? – Nieznajomego: „Chodź, uściśnij mnie.... Prawda, że to noc okropna?...” (360).

Niska waloryzacja rozumu, żadna wprost rozsądku, enigmatyczność istnienia duszy, nieszczęście posiadania cielesności – do takich wniosków można by dojść po lekturze dramatu. Zatem – zasugerujemy, winna tu znaleźć się przynajmniej apologia wyobraźni, tej kosmicznej siły poznawczo przenikającej wszelkie zagadki, tajemnice wszechromantycznego świata. Otóż właśnie i tego nie dostrzeżemy w *Horsztyńskim*. Można bowiem mówić o zdumiewającym, wzajemnym paraliżu egzystencji i wyobraźni. Przy wszystkich niedostatkach wiedzy o istocie „ja” i naturze człowieka tym, co okazuje się jedynie realne w wewnętrznej rzeczywistości podmiotu, okaże się strumień egzystencji, płynącej w Szczęsnym leniwie, powolnie, kontemplującej myśl po myśli. Egzystencja ta ma wszelkie cechy reneistycznej i werterycznej dysharmonii wewnętrznej, ulegania skrajnym stanom już to apatii czy acedii, już to nerwowo-histerycznej aktywności: od nudy do sardonicznego śmiechu, od bezruchu do histrionicznej gry. Dramat otwierają znamienne figury symboliczne opisujące stany egzystencjalne: zdziwienie (tak Amelia nazywa brata), doznanie nudy („Nudzę się...”, 257), zdziecinienie i błazeństwo nieszczerzy śmiech („i prawdziwie że nieraz dziecinniejąc śmieję się do rozpuku...”; słowa młodego Kossakowskiego). Równie wymowne jest nieustanne balansowanie Szczęsnego między mirażami wielkości a często deklarowanym poczuciem nicości.

Między biegunami – tak skrajnymi – nieśpiesznie płynącej egzystencji, która nie zdobyła się dotąd na żaden czyn, bodaj mały, mediuje gorąca, rozogniona wyobraźnia Szczęsnego. Jego „brak charakteru” (zob. 271) i skrajny improduktywizm zostają wtedy na moment przekroczone, a bohater przez chwilę wspina się na niedosiężne szczyty wyimaginowanej wielkości, by po chwili paść w objęcia czarnej

melancholii, frasunku mającego najgłębszy, ontologiczny wymiar. Szczęsnego dośłownie zżera wtedy ta sama imaginacja, podsuwając coraz to nowe obrazy pustki, wanitatywne motywy, ujawniając ten konstytutywny dla jego osobowości brak, niedostatek elementu, który zanadto, wtrącając bohatera w nieznośną nudę, zostaje wtedy pobudzony przez wyobraźnię i Szczęsny odgrywa jedną z ról, w jakich chciałby go widzieć świat. Lecz spektakl trwa krótko i niedocieczona tajemnica „ja” powraca jak upiór: zaczyna się „w sercu” bohatera „jakaś okropna walka” (273, słowa Księdza), a melancholia wtrąca go znów w odrętwienie³⁴⁶.

I egzystencji, i wyobraźni brak bowiem w *Horsztyńskim* wymiaru teleologicznego; ten zaś nie może się skryształizować, póki po pierwsze nie zostaną zerwane nici łączące bohatera z dzieciństwem, ojcem, ale i z Amelią (relacja „brat – siostra” niebezpiecznie przekształca się w relację zakochanych). Po drugie: cel nie może być nazwany, póki nie zostaną określone podstawowe „wymiary”, pewniki dotyczące „ja” i kosmosu, podmiotu i Boga, człowieka i natury, jednostki i ludzkości. Także relacja „ja” – naród nie może zostać ostatecznie ugruntowana tak długo, jak długo owo „ja” postrzega się samo jako indywidualne „nic” wobec „nic” zbiorowego Polaków. Radykalna odmienność Szczęsnego alienuje go od świata staropolskich wzorców osobowych, a przy tym nie daje mu wokół siebie nikogo podobnego do niego. Platonicznie kocha więc zapewne Amelię i Salomeę, co stanowi formę idealistycznego przekroczenia społecznej i androgynicznej samotności, lecz staje się zarazem nieznośną udręką, potwierdzającą wprawdzie – przez transgresję norm – jego wyjątkowość. Gdy zaś animuje go żywa imaginacja, gra on tego, którego chcą w nim widzieć inni lub wyrwa się wyobraźnią w eskapistyczne loty ku wielkościowym rojeniom, kończące się autoironicznym, sardonycznym lub wprost cynicznym śmiechem:

SZCZĘSNY

Nie! Zamiast kobiety, położę słowo: księdza. – Mości Prokopie – wiele nocy nie spałem, myśląc o tem, coś mi powiedział... a powiedziałeś: Widzę w tobie wielkiego człowieka. Zrazu postanowiłem dążyć ciągle do tej wielkości, nareszcie znudziło mnie napięcie niezgrabne przyrodzonych władz – przerabianie ciągle nicości na wielkość olbrzyma. Na Boga, powiedz mi, że zmieniłeś swoje zdanie... bo chcę spać spokojnie... Znudzony jestem starając się myśleć tak, jak ludzie sądzą, że ja myślę.... Dusi mnie maska, którą mi na twarz włożono.... Ludzie krępują nas nitkami pochwał i człowiek mija się z drogą swego przeznaczenia nie śmiejąc rozerwać słabych węzłów.... Pan Horsztyński opowiadał o wielkich cierpieniach; słuchałem wtenczas uderzeń mego serca... i na Boga.... co uczułem w sercu, powiedzić nie mogę.... Coś okropnego urodziło się we wnętrzościach mojej myśli... jakaś szalona duma....

³⁴⁶ Por. W. Bałus, *Muzyka, melancholia, nuda*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 276–277: „Melancholia jednakże ma naturę ambiwalentną. Wszak może się objawiać tak pod postacią depresji, jak i manii. Prowadzić więc może zarówno do apatii, milczenia i odrętwienia (melancholia stuporosa), jak też nadmiernego pobudzenia, gadatliwości i szaleństwa (*furor melancholicus*).” Słowacki znakomicie rozgrywa tę ambiwalencję melancholii: Szczęsny najczęściej pogrążony jest w apatii, ale potrafi też z furią przemawiać do młodzieży.

HORSZTYŃSKI

Obróć ją ku dobremu celowi.

SZCZĘSNY

Trzeba mieć charakter, panie Horsztyński.... trzeba się naprzód nauczyć ludziom nie zazdrościć.... a ja czasem zazdrozczę pastuchowi, co grzeje swoje ręce przy ognisku rozpalonym w głębi lasu... a czasem zazdrozczę królowi Stanisławowi, że w teatralnym ubiorze siedzi na tronie izby poselskiej. – Pokażcie mi jaki cel, co by zaspokoili te dwie dziwne zazdrości... Trzeba być aktorem krotofili.... i tragedii... (271)

Słowacki pisze – być może – ten dramat prozą również dlatego, że wypalił się już młodoromantyczny żar kontemplacji i tekstowego wyzyskiwania stanów takich jak melancholia i nuda, marzycielstwo i bunt³⁴⁷. Wyobraźnia jest tu najwyraźniej na cenzurowanym; wiele zresztą zapowiadało ten stan i w *Lambrze*, i w *Kordianie*. Zdaje się ona przypominać siłę, którą charakteryzuje totalna ambiwalencja, nieugruntowanie aksjologiczne, podatność na sprzeczne impulsy dobiegające z głębi podmiotu. Sprzężenie egzystencji i wyobraźni odsłania w dramacie obopólnie paraliżujący wymiar, wieczną ich „zgodną niezgodę”, skrajne wahania od fantazmatów wielkości do fantazmatów nicości; przeobrażające się w atrofię woli, podążającej raz za egzystencją (wtedy jest „bezwola”), raz za imaginacją (wtedy oglądamy chimeryczne porywy woli). W tym wymiarze Szczęśny to jednak – pomimo wszystkich analogii – kreacja zupełnie inna niż Kordian, dający się porwać imaginacji na Mont Blanc, a potem przez tę samą Imaginację i Strach skompromitowany u wrót carskiej sypialni, następnie znów hardy oraz odważny przed plutonem egzekucyjnym, gdy odmawia zawiązania oczu, gdy pragnie spojrzeć śmierci prosto w twarz. W Szczęśnym spojrzenie na świat kreowane jest nie z Białej Góry, z podniebnego wyniesienia, które potrafi natchnąć wyobraźnię fantazmatem Winkelrieda, ale z przepaści wnętrza, „ja”, które nie wie, kim chce być, ani ostatecznie nie potrafi nic uczynić.

Figura człowieka „niepotrzebnego”, bezczynnego, młodzieńca-starca (*puer senex*), co „był rozumniejszy od wielu starych....” (270) już w młodości, wreszcie olbrzyma-karła, niedokończonego tworu Opatrzności (266) ciąży nad całym dziełem³⁴⁸. Wyobraźnia okazuje się tu siłą bardziej negatywną, niż pozytywną: mami obrazem poetycznej Maryny, podsuwa na końcu dzieło wszechzniszczenia, a wcześniej jeszcze przez samego Szczęśnego zostaje ukazana jako moc zabójcza.

³⁴⁷ W tym samym liście, gdzie Słowacki opisuje pracę nad *Horsztyńskim* (*Listy do matki*, dz. cyt., s. 204), znajdziemy świadectwo melancholii poety, który oglądał świat z alpejskich szczytów: nie potrafi doznań zrelacjonować bez popadnięcia w melancholię: „– Znów mię napada moja domownica zwyczajna – melancholija... Nie lękaj się, Mamo, tej mgły przelotnej, która się znów rozprysnie jak zazwyczaj...” [podkr. – J. Ł.].

³⁴⁸ O dziecku-starcu zob. szczególnie: J. Brzozowski, *O pacholęciu w „Marii” raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 181-204.

Żeby wysłuchać opowieści Nieznajomego o konaniu ojca, Szczęśny musi dosłownie stać, musi pozwolić niemal zahipnotyzować się wzrokiem przyjaciela, ażeby nie oszaleć lub nie targnąć się na życie (?): „Patrz mi w ciagle w oczy i trzymaj oczyma myśl moją, bo mi się głowa zawraca.... Ale powiedz wszystko.... bo jeżeli moja imaginacja będzie musiała kończyć obrazy – to gotów jestem – rozumiesz.... Co widziałeś?...” (356). W tym niezwykłym wyznaniu dokonuje się ujawnienie natury życia wewnętrznego bohatera, porywanego wciąż przez wyobraźnię, posiadającą zgubny, trudny do opanowania wymiar. Negatywność tej siły tworzenia obrazów, wyrażających często podświadome pragnienia i lęki, zostaje w *Horsztyńskim* wydobyta z największą możliwą siłą, także wtedy, gdy Szczęśny oddaje się strasznyemu snom na jawie:

NIEZNAJOMY

Nie wiem, co mam o tobie myśleć, panie kolego...

SZCZĘSNY

Myśl o mnie tak, jak ja o sobie myślę.... raz zdaje mi się, że jestem zanadto wielki, abym mógł skonać na bruku między bijącą się zgrają i przeciąć niewiadomą śmiercią życie przeznaczone do wielkich czynów.... drugi raz zdaje mi się, że jestem tak mały – tak mały.... że nie ma czym nabić harmaty....

NIEZNAJOMY

Poświęć się wielkiej sprawie, a urośniesz z wypadkami...

SZCZĘSNY

Otóż tu nieszczęście – że wypadki wydają mi się raz tak wielkie, że nie śmiem stanąć przy posągu olbrzyma bojąc się, aby mnie ludzie nie wzięli za karła... drugi raz wypadki wasze zdają mi się tak małe, że boję się rozgnieść ludzi chodząc nieważnie.

NIEZNAJOMY

Bądź zdrow... Szkoda mi ciebie...

SZCZĘSNY

Gdybym co zaczął – skończyłbym... To bieda, że nic zacząć nie mogę.... Gdybym był Rzymianinem, zacząłbym od okropnej rzeczy.... Wczoraj śniło mi się o niej... a oczy miałem otwarte....

NIEZNAJOMY

Masz twarz zaboicy!...

SZCZĘSNY

Okropniejszą... Znów mi się śni... Bądź zdrow... bądź zdrow... Mam tutaj rendez-vous miłosne.... (279)

To kolejne przywołanie figury Rzymianina, lecz tym razem całkowicie negatywne. Słowacki nawiązuje do licznych nie tylko u Rzymian, lecz wszystkich innych ludów, skrytobójstw królewskich, które niejednokrotnie były dziełem

dzieci: synów, córek, zięciów. Były wśród nich matkobójstwa i ojcobójstwa³⁴⁹. Słowackiemu chodzi być może o jakieś zabójstwo, w którym zabójcę i zamordowanego łączyły wcześniej silne więzy. Może więc i śmierć Cezara byłaby na miejscu (ale Hetman nie ma jego wielkości), może i matkobójstwo Nerona, a w końcu i jego śmierć pojawiły się w wyobraźni poety. „Okropna rzecz” wydaje się niewątpliwie wizją uśmiercenia ojca, obrazem – majakiem symbolicznego zerwania z tłamszącą zależnością³⁵⁰. To jeden z najczarniejszych obrazów wyobraźni w literaturze polistopadowej: twór imaginalny jest fantazmatem zbrodni. Zarazem to kolejna wizja moralnej transgresji, do jakiej bohater nie jest zdolny. Kordian nie zgładzi cara, a Szczęsny nie uśmierci sam Hetmana. Uczyni to jednakże rękoma „ludu-hyjeny” W okresie genezyjskim tego typu skrupuły moralne – gdy zmieni się status i rola śmierci – przestaną odgrywać większą rolę.

Lecz żeby śmierć przedstawić jako mechanizm postępu, trzeba było w fenomenalną rzeczywistość wszczepić noumenalnego Ducha. W *Horsztyńskim* myśl, egzystencja i wyobraźnia ślizgają się jeszcze w absolutnej pustce natury, materii, a zza każdego marzenia o wielkości wyłania się niepostrzeżenie fantazmat grobowego dołu. Dlatego nie sposób tu mówić o chwilach natchnienia, gdy trwoży ciągle obraz śmierci. Każdy lot myśli przerywa gwałtowny upadek na ziemię, wzlot ku „rozszerzeniu i wzniosłości myśli” (278) kończy się wraz z nastaniem świtu. Szczęsny, jak sugeruje tekst, reprezentuje nocną wrażliwość wyobraźni, tenebralny wymiar inspiracji, jakim podlega wyobraźnia³⁵¹. Jest w tym bratem bliźniakiem Kordiana, gdy woła: „Patrząc na te gwiazdy dusza moja wyrывa się do nieba”. (278). Przeciwnie niż we wczesnoromantycznej powieści poetyckiej (*Maria* Malczewskiego, *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego), porządek symbolicznego marzenia ulega tu odwróceniu – noc daje chwile wzniosłego wytchnienia, odsłaniając niebo, i równocześnie zasłaniając nędzny świat; słońce wytrąca duszę z marzycielskiego wniebo-

³⁴⁹ Por. u Tytusa Liwiusza (*Dzieje od założenia miasta Rzymu*, s. 70-71) opis śmierci Serwiusza z wyakcentowaniem udziału córki w zbrodni:

„[...] będzie królem, kto teraz odniesie zwycięstwo. Wtedy to młodszy i silniejszy Tarkwiniusz – sama konieczność zmuszała go chwycić się ostateczności – ujął wespół Serwiusza, wyniósł go z kurii i zrzucił ze schodów; następnie wrócił do kurii, by zebrać senat. Liktorowie i towarzysze królewscy rozpięzchli się; król na pół żywy chciał uciec, ale dogнали go siepacze Tarkwiniusza i zabili. Utrzymują, że stało się to z namowy Tullii, bo zgadza się to z poprzednią zbrodnią przez nią spowodowaną. W każdym razie jest rzeczą zupełnie pewną, że w powozie przyjechała na rynek, nie zważając na zgromadzonych mężczyzn wywołała męża z kurii i pierwsza powitała go królem. Ale on kazał jej oddalić się od tego zbiegowiska, więc wracała do domu. Gdy dojechała do najwyższego punktu ulicy Cypryjskiej, gdzie jeszcze niedawno stała świątynia Diany, chciała, by stamtąd wyjechać na Eskwilin; ale tu oparł się rozkazowi przerażony woźnica, powściągnął wodze i pokazał swej pani leżące zwłoki Serwiusza. Według tradycji, stała się teraz ohydna i sprzeczna z prawem natury zbrodnia; świadczy o niej to właśnie miejsce: Ulicą Zbrodni zwie się ta ulica, po której jechała podobno Tullia w szale, ścigana przez Furie, mściwieli krwi siostry i męża, i kazała przejechać powozem po zwłokach ojca.”

³⁵⁰ Por. u Gustawa Bychowskiego (*Słowacki i jego dusza...*, dz. cyt., s. 47-52, 304-315) fragmenty: *Stosunek do matki a zbrodnia Edypowa (ojcobójstwo Mieczysława w „Królu-Duchu”)* oraz *Rola ojca w systemie mistycznym*.

³⁵¹ Odwołuję się do studium: H. Krukowska, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński)*. *Interpretacje*, Białystok 1985; tu s. 10: „Melancholia więc – słynna melancholia romantycznych dzieci wieku – skupiła w sobie oddziaływanie nocnej strony natury i duszy”.

wstąpienia, uruchamiając aktywność zmysłów, co niosą obrazy banalnego, małego, skarłałego świata, otoczenia, okrążającego bohatera, tworzącego duszną, klaustrofobiczną przestrzeń. Słowacki „intymizuje” swój dramat, subiektywizuje go. Jakże daleko tu do nocnych wampiriad, orgii zbrodni rozpętywanych w symbolicznym dominium nocy, przy lunarnym świetle:

A więc w nocy! – Nocy czarna!
Zwaćby ciebie dniem zbrodniarza;
Niech ci klnie ten i oskarża,
Czyjaś zbrodnią ty ciężarna³⁵².

Noc w *Horsztyńskim* bywa porą ukojenia albo śmierci; ale nie zbrodniczej, dziko-frenetycznej, lecz tragicznej i samotnej, takiej jakiej zaznaje Horsztyński. Nastaje wreszcie ta noc finału, która nabiera apokaliptycznego wymiaru, ale nie jest już przecież nocą wyzwolonych zbrodniczych instynktów jednostek, lecz ciemnością, w której zainscenizować wolno fajerwerk „wszechzniszczenia”, postawić kropkę po życiu i po Historii, które nie mają sensu. Ale świat po tej Apokalipsie będzie trwał dalej: okaże się ona zapewne jeszcze jednym marzeniem nocy, odśloną ciemności-marzcielki. Na przeciwnym biegunie sytuuje się dzień, któremu przypisano negatywną waloryzację. Słowacki misternie konstruuje ze słów *c i a g i n e a n t y z a c y j n e*, szeregi samookreśleń i określeń świata, w których dominuje negatywność, negacja, odrzucenie siebie i świata: nic, nie, nicność. Nic-”ja” myśli więc tu „nic”-myśl, a w konsekwencji i sam akt myślenia zdradza swój ontologiczny status: jest niczym. To motyw znów antykartezjański, wyeksploatowany do szczytu już w *Kordianie*, ale ironicznie zdyskontowany tam przez dandysowską estetyzację śmierci samobójczej. Fragmenty *Horsztyńskiego* mogą zdawać się czasem wprost autoparafrazami, autointerpretacjami *Kordiana*:

[...] Gwiazdy! wy gdzieś lecicie jak żurawi stada!
Gwiazdy! polecę z wami po niebios szafirze!
Dobywa pistoletu.
Nabity – niechaj krzemień na żelazo pada...
Ból, chwila jedna, ciemno – potem jasność błysnie.
Lecz jeśli nie zaświeci nic?... i ból przemienie?
Jeśli się wszystko z chwilą boleści rozprysnie?
A potem ciemność... potem nawet ciemność ginie,
Nic – nic – i sobie nawet nie powiem samemu,
Że nic nie ma – i Boga nie zapytam, c z e m u
Nic nie ma?... Ha! więc będę zwyciężony n i c z e m?...
Śmierć patrzy w oczy moje dwustronnym obliczem,
Jak niebo nad głowami i odbite w wodzie...

³⁵² T. A. Olizarowski, *Zawerucha. Powieść ukraińska*, w: *Dzieła Tomasza Olizarowskiego*, t. II, Wrocław 1852, s. 121. Zob. także: J. Weinberg, *Dwa wczesne utwory Tomasza Augusta Olizarowskiego*, „Poezja” 1983, nr 11/12.

Prawda lub omamienie – lecz wybierać trudno,
Gdzie nie można zrozumieć...
Przykłada broń do czoła.

Nie. Nie w tym ogrodzie.
Znajdę wśród lasów łąkę kwietną i odludną.
*Wychodzi z ogrodu.*³⁵³

Lecz oto skonfrontujmy fragment nocnej ekspresji duszy Szczęsnego, obserwowającego oświetlony pałac, w którym – a przecież porównał go do Sodomy – ucztuje Hetman:

SZCZĘSNY

[...] – O smutek! Smutek! Czasem jakaś błyskawica myśli pokazuje mi nic o ś c
wszystkiego, a nawet nico ś c samej myśli, marzącej o nico ś ci...
Czasem zdaje mi się, że świat wart małpiarskich przmyśleń się twarzy...
(260)³⁵⁴

Wielopiętrowe konstrukcje ironiczne i wielostopniowe ciągi neantyzacyjne (nicość wszystkiego ← marzenie o nicości ← nicość myśli marzącej o nicości etc.) tworzą ów zakłętą krąg świata, w którym wszystko jest bezperspektywiczne. Dzień odsłania piekło świata, ale pograżenie w nieustającej nocy, będące udziałem konfederata-ślepcy, którego – czy szczerze? – zazdrości mu panicz, prowadzi do gno-seologicznej niepewności, ta zaś wyradza się w spiętrzoną podejrzliwość, która z kolei wynaturza się w obraz bytu przenikniętego absolutnym złem, co prowadzi do samobójstwa. Z opozycji dnia i nocy uciec można tylko przez zniszczenie: siebie, zamku, a może właśnie i siebie, i zamku.

Fakt, że Słowacki powtarza językiem prozy szeregi określeń „ja” i bytu, opisując je jako „nicestwo”, nicość, musi być wielce symptomatyczny. Odsłania krą-żenie wyobraźni poety po raz kolejny wokół tych samych tematów, ich pow t ó -r z e n i e; a jeśli tak, to dokonuje się ono z intencją poznawczą, zaś poeta wciela się w rolę eksploratora-eksperymentatora, zgłębiającego, skonstruowany przez wyobraźnię, najczarniejszy z możliwych układ międzyludzkich i historycznych relacji. Intencją takiego doświadczenia mogło być nie tylko wysłowienie ciemnej wizji świata, lecz taka jej kreacja, ażeby jaśniej odsłonić przestrzenie, w których poeta wciąż pragnie szukać odpowiedzi, celu i ostatecznego gruntu w percepcji świata. Wydaje się, iż *Horsztyński* ujawnia takie pola: to „ja”, które musi się „roz-poznać w jestestwie swoim”, jak rzekłby Mochnacki; to miłość, która zostaje wy-

³⁵³ J. Słowacki, *Kordian*, dz. cyt., s. 119–120 [podkr. – J. Ł.].

³⁵⁴ Egzystencjalny aspekt solipsystycznego doświadczenia Kordiana (które powtarza na głębszym poziomie Szczęsny) wydobywały także interpretacje akcentujące historyczny temat dzieła. Zob. S. Makowski, *„Kordian” Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1973, s. 56: „Zachodzi tu jedynie wyraźna opozycja między światem marzeń bohatera a realną rzeczywistością w roli dramaturgicznych przeciwników Kordiana, Grzegorza i Laury. Dramat rozgrywa się tutaj właściwie w duszy bohatera. Stąd też obydwie akty są dramatem jedynie jak gdyby formalnie, zewnętrznie. Użycie dialogu bohaterów jako podstawowej formy podawczej dramatyzuje właściwie tylko swoisty »poemat« o wewnętrznych niepokojach bohatera.” Por. także J. Szytkowski, *O zasadniczej idei „Kordiana”*, Kraków 1948, rozdziały VI i VII, s. 36–57.

raziście przesunięta w dziedzinę transgresyjnego, a więc niemożliwego, ale i szczęśliwie idealno-platonicznego uczucia; to Historia, która wcale nie musi być rzezią i chaosem; wreszcie to kwestia Boga, do którego, choć okaże się jeszcze tu Bogiem niemożliwym i jakby nieobjawionym w Chrystusie, wszyscy się modlą³⁵⁵. Ale odsłania się coś więcej, czego nie sposób nazwać: owa spoczywająca na dnie duszy autora i jego *porte-parole*, Szczęsny, Tajemnica tajemnic, podmiotowy rdzeń, którego na szczęście nie znamy.

8. Konstrytuwne opozycje

Kolejne opozycje, jakie dają się wyprowadzić z pierwotnej dystynkcji wiersza i prozy, chcielibyśmy rozpatrzeć w ich wzajemnym związku. Pierwszą z nich, *idei i bytu*, idealności i realności wyakcentowaliśmy już wcześniej. Wskażmy raz jeszcze, iż sposób mówienia o świecie i jego postrzegania ma tutaj charakter najściślejszej poetyckiej dykcji, kwestii wiecznych: istotnie można by rzec, że mamy do czynienia ze zdialogizowanym i zhiperbolizowanym monologiem Hamleta, z owym *To be or not to be...* Jest ta kwestia stawiana stale w *Horsztyńskim* i zawsze wysnuwa się z podmiotowej perspektywy. Dramatowi zaś brak – lecz tak chciał poeta – swistej ontologicznej sceny czy panoramiczności, brak rzeczy, natury. To stwierdzenie nie jest błędem lub nadużyciem: ludzie w tym świecie poruszają się w symbolicznych dekoracjach, wyglądają jak przystrojeni w symboliczne gesty i rekwizyty, wymieniają się symbolami (na przykład kwiatami). Wyobraźnia poety dokonuje wyjątkowego doboru symbolicznego: jego częścią stanie się nawet powierzenie Wilii i pluszczącym się w niej rybkom znaczeniowych funkcji (rzeka jest pewno również granicą)³⁵⁶. Także sytuacje „odgrywają” swą rolę, a nie są odgrywane. Można odczuć daleko idącą literackość, konwencjonalność większości z nich. Dzieje się tak mocą w pełni świadomej decyzji poety-kreatora, który po to podkreśla sztuczność, by poddać ją groteskowym bądź absurdalnym przekształceniom w scenach błazeńskich.

³⁵⁵ Zob. J. Kopania, *O rozumie poszukującym wiary*, w: tegoż, *Boski sen o stworzeniu świata. Szkice filozoficzno-teologiczne*, Białystok 2003, s. 13–23: „Ale to rozum umożliwia wiarę – gdybyśmy byli istotami bezrozumnymi, nie byłibyśmy istotami zdolnymi do przeżycia wiary.” I pod tym stwierdzeniem nie podpisałby się (chyba) Słowacki. Raczej powiedziałby, iż bez wyobraźni nie tylko nie byłibyśmy w stanie wierzyć, ale i docenić tego rozumu, który posiadamy.

³⁵⁶ Owe rybki pluszczące się w Wilii to chyba echo obserwacji poety w Szwajcarii! Pisze o nich w *Listach do matki* (dz. cyt., s. 203–204), w tymże, już tu wielokrotnie przywoływanym, liście z 24 maja 1835 roku: „Ciche były wody jak błękitne zwierciadło – rybki wyskakiwały na wierzch. Tak mi się zdawały te rybki, które noc całą przepędziły w cichej wodzie – i nad rankiem pluszczą się i szukają świeżego powiewu... Coś w tym życiu rybek było bardzo sprzecznego z huczną nocą człowieka. – Marzyłem, patrząc na czerwiące się niebo” [podkr. – J. Ł.]. Wróćmy do tego cytatu w innym kontekście.

Równie znamienne będzie w dziele przeciwstawienie znamiennej dla poezji **wrażliwości impresjonistycznej** roszczeniom rozumu do deskrypcyjnego wyczerpania i zgłębienia świata. Rozum okazuje się bezsilny wobec rzeczywistości, przeto tryumfuje logika bodźców: zewnętrznych lub wewnętrznych. Bez względu na ich naturę wrażeniowe, zmysłowe doznania bohaterów znajdują dopełnienie tylko **w wnętrzu** podmiotu; język rzadko ujawnia te intymne doznania, choćby wtedy, gdy Szczęśny wpatruje się w nocne niebo. Na „scenie komunikacji” wewnątrzdramatycznej przejawiają się tylko przerywane ułamki, jakby ocenzone fragmenty doznań.

Ważne okaże się w tym kontekście ograniczenie bądź wprost zawieszenie monologiczności w *Horsztyńskim*. O ile *Kordian* cały osadzony był na strukturach monologu³⁵⁷, o tyle w tym utworze częściej od Szczęśnego monologuje stary Horsztyński. Wydaje się natomiast, że odejście od monologicznej ekspresji zaowocowało włączeniem w dzieło dynamizującej dramatyczną strukturę konstrukcji sobotwórowej Szczęśny/Nieznajomy. Pojawia się on – ów Nieznajomy – w całym dramacie, pełniąc doniosłą rolę tego, który wydobywa z Kossakowskiego-syna wyznania dotyczące jego tożsamości. W istocie będzie jednak także jego własnym głosem – pokusą, gdy namawia go do udziału w rewolucji. Subiektywizm dramatu wyraża się właśnie także w psychomachicznej budowie świadomości Szczęśnego, w którym toczy się ciągle walka i który walczy też ze swym *alter ego*, Nieznajomym, co już znalazł się tam, w żywiole czynu i historii, do czego Szczęśny wciąż nie jest gotów. Marzenie, by być tu i tam, z ojcem i bez ojca, by nie patrzeć na jego śmierć i by się nią sycić – otóż one wszystkie mogą się spełnić razem tylko poprzez Nieznajomego³⁵⁸.

Finałowy uścisk przyjaciół to akt wewnętrznego pojednania – być może ze sobą samym. Tuż przed momentem, gdy jeden z biegunów „ja” będzie musiał umrzeć, a żeby ten drugi mógł odejść w dal nieznaną, ale wolną przyszłość. Jeśli tak, jeśli Szczęśny ocali brata i siostrę, ale zginie w zamku, będzie to rozwiązanie bliźniacze wobec tego zastosowanego w *Godzinie myśli*. Lecz w *Horsztyńskim* tak być nie musi: Hetman ginie, pozostają Salomea, Amelia, Michaś, zaś Szczęśny, choć z poczuciem winy, staje się wolny. Nieznajomy to oczywiście postać wcześniej znana literaturze³⁵⁹. U Słowackiego spełnia on wiele funkcji: medium między Szczęśnym a historią, funkcję bezimiennego życzliwego, magicznego pomocnika, który pomaga paniczowi w uwolnieniu się od przekleństw wyobraźni. To przecież postać *Nieznajomego* – lecz *nieznajomego* dla kogo? Szczęśny świetnie go zna. Ten „ktoś”

³⁵⁷ Zob. o monologach w *Kordianie*: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 174–181, rozdział „*Kordian*” – czyli *spójność kompozycji otwartej*.

³⁵⁸ Odwołuję się do inspiracji psychoanalizycznej, do pracy przedstawiającej walkę i scalanie przeciwności w psyche bohaterów literackich: J. Wais, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001, rozdział 4: *Przeciwieństwa – biegunowe aspekty duchowości*, s. 93–144.

³⁵⁹ Zob. interpretację postaci Nieznajomego: M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, między innymi s. 76–77.

ma imię, które zostaje tu przed nami celowo zatajone, nie tylko zresztą z powodów „konspiracyjnych”. Pod maską kryje się człowiek czynu, często nie rozumiejący Szczęsnego, ale na swój sposób wielki, będący przeciwieństwem improduktywa-indywidualisty. To także potwierdzałoby, że mamy właśnie do czynienia z jasno zarysowaną parą opozycji, spersonifikowanych w postaciach o ironicznym imieniu Szczęsny (szczęście) i w bezimiennej postaci „znajomego” Nieznajomego. Także to rozwiązanie dramatyczne ma pewien aspekt może nie tyle kłamstwa, co pretensjonalności:

Bezimienność szczerza jest formą kłamstwa, pewną formą zaprzeczania, że się jest sobą. Nie ma mnie, to nie ja, to ktoś inny – zdaje się mówić człowiek, który ukrywa swoje nazwisko. W wypadkach występowania pod innym mianem, zwłaszcza jeśli to imię należy do innej jakiejś osoby (realnej lub fikcyjnej), to ukrywanie się wyzwala u ukrywającego się pewien rodzaj aktorstwa. Trzeba grać swoje. Trzeba wczuć się w nową rolę³⁶⁰.

Aura tajemniczości będzie więc, prócz efektu steatralizowania oraz kostiumowości tego świata, nagrodą, jaką otrzymamy za wyrugowanie z tekstu nużącego czasem w *Kordianie* żywiołu monologicznego. W *Horsztyńskim* wszystko odbywa się między ludźmi, choć nie między ich racjami, których nie potrafią zwerbalizować i wyłożyć, lecz w pełnej napięć sferze niedomówień i ironicznym interakcji. To świat z natury pełen tajemnicy i poezji, choć nikt w nim – inaczej niż w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego – nie chce być poetą, nie jest poetą, ani nie mówi wierszem.

Konsekwencją takiego budowania dramatu stanie się również specyficzna konfrontacja właściwych poezji języków symbolu i metafory z jednoznacznym językiem prozy. Zauważmy: dramat realizuje odmienną strategię metaforyzacji i symbolizacji świata niż *Balladyna*, gdzie z powodzeniem konstruuje poeta makrometaforyczną i makrosymboliczną całość ballady-baśni-tragedii, spina ją strukturami podmiotowymi listu dedykacyjnego i epilogu³⁶¹. Tu aktywność idzie w przeciwnym kierunku: owo „rozdmuchiwanie” znaczeń tekstu uniemożliwia skonstruowanie zwartych ciągów symbolicznych, brak bowiem niemal zupełnie monologicznych przestrzeni dla tych wartości języka poetyckiego (Horsztyński mówi symbolami uniwersalnymi bądź chrześcijańskimi). W tym sensie następuje w dramacie de-poetyzacja języka. Równocześnie jednak rozbita przez szczeliny milcze-

³⁶⁰ I. Dąbska, *O bezimienności*, w: tejeż, *Znaki i myśli...*, dz. cyt., s. 14 [podkr. – J. Ł.].

³⁶¹ Odwołuję się do studium: T. Dobrzyńska, *Metafora czy baśń? O interpretacji semantycznej utworów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 113: „Z tego wynika, że metafora nie uchyla normalnego statusu świata; istota jej polega na tym, że realna sytuacja jest w niej pokazana – i to stanowi o niezwykłości ujęcia – przez pryzmat innej realnej sytuacji: »można by powiedzieć, że to nie to, ale coś innego«. Zacieranie opozycji znaczeniowej między metaforą a ujęciem baśniowym jest sprzeczne z uznaniem pokrewieństwa treściowego metafory i porównania, która to opinia jest równie stara jak refleksja nad metaforą w ogóle. W przeciwieństwie do przenośni, w baśni dziwność, niezwykłość leży po stronie świata, nie polega – jak w metaforze – na niezwyklej percepcji utożsamiającej realnie możliwe sytuacje” [podkr. – J. Ł.].

nia, zamilknięć mowa bohaterów takich jak Szczęsny czy Amelia zyskuje nową właściwość, charakterystyczną raczej dla prozy poetyckiej. W tym sensie mamy do czynienia w *Horsztyńskim* z poezją.

Zauważył jeszcze w 1905 roku Marian Szykowski rzecz niemal oczywistą: że język Słowackiego już w młodości znamionuje niesamowita, wizualna wrażliwość, a przy tym nie stroni on od krzykliwych, jaskrawych efektów, unikając nierzadko refleksji:

... autor „Bieleckiego” głównie patrzy, – rzadko słucha; do obrazów swoich barw jaskrawych, lubi malować plamami o zatartych konturach, z figur poetyckich używa głównie porównania w formie personifikacji w najszerszym tego słowa znaczeniu – a więc posiada ogromnie wyrobioną fantazyę twórczą – niewiele zaś refleksyj³⁶².

Otóż w *Horsztyńskim* rzeczy ulegały istotnej zmianie. Kolejna linia iskrzenia w obrazowaniu języka Słowackiego biegła bowiem między poetyckim pięknem, pięknością („ślicznością”) a brzydotą, która w „słowniku wyobraźni” poety manifestowała się jako okrucieństwo, obrazy śmierci, tanatyczna obsesja. Czy ocalało coś ze świata tak upoetyzowanego w powieściach poetyckich i dramatach wcześniejszych? Niewiele. Słowacki ani nie mnożył estetyzujących porównań, epitetów, do których predylekcję u niego badacz wywodził z lektur Calderona, ani nie nadużywał efektów makabrycznych czy okrucieństwa, posiadającego jednak, jak w przywołanym wcześniej cytacie z *Araba*, nieco teatralny charakter.

I tak wymiar estetyzujący zyskały dość nieliczne porównania: Szczęsny to „rzadki tulipan” (ale dla ojca, 258), Amelia przystrojona jest w „powoje błękitne”, co „otwierają się na księżyc” (259), melancholijny nastrój tak usposobionej ponoć dziedzicznie Salomei (263) pozwala na ukazanie spaceru po lipowej alei, zniszczone nadzieje Salomei i Horsztyńskiego to „kwiecista droga życia” (287), Maryna czeka na Szczęsnego wystrojona w „wianek bławatków” (290), Szczęsnego z kolei Amelia równa do „pochylonej i nieskalanej lilii...” (307). Świętosz wspomina Salomeę zrywającą konwalie (323), wreszcie Szczęsny życzy sobie przed wyimaginowaną śmiercią, by to Maryna posadziła mu „garstkę rozmarynu na mogile”, zastrzegając: „Posadzisz mi garstkę rozmarynu.... ale nie rwij tego rozmarynu potem do ślubnego wianka... bo to mnie bardzo smuci.... idź do chaty...” (345)³⁶³. W porównaniu z innymi dziełami Słowackiego florystyczna ekspresja jest w tym tekście delikatna i nienachalna. Trudno uwolnić się od wrażenia, że i ten krąg symboliczny poraża ironia: Szczęsny ironicznie zauważa, iż Amelia „lubi tylko belles-de-miche, dlatego że się po francusku nazywają” (272), a Maryna ustrojona w bławatki narwane

³⁶² M. Szykowski, *Słowacki a Calderon. (Studyum porównawcze)*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. III, z. 1, s. 24.

³⁶³ Ze znaczeń rozmarynu: *Leksykon symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 136: 1. „ze względu na zapach często spalany przez Rzymian w czasie składania ofiar”; 2. ludowy „środek przeciwko chorobom i złym duchom”; 3. stosowany „przy porodzie, ślubie i śmierci”; 4. „stary symbol miłości, wierności i płodności”; 5. „jako roślina zmarłych – symbol nieśmiertelności”.

„w życie”, jak sama powiada, to w oczach Szczęsnego ironiczna karykatura jego poetyckich wyobrażeń o niej.

Nie lepiej wypada symboliczny krąg ornitofauny. Szczęsny poznaje Salomeę dzięki „białym ptaszkom”, łabędziom, które oddaje na jej prośbę: „Ale tak długo rozmawiali o łabędziach, że... etc... etc....” (relacja Karła, 263). Ptakiem miłości będą w dziele „białe gołąbki”, które po bitwie z listem chciał znieść słać Horsztyński (267). Starzec, porównuje wreszcie swe wyobrażenie młodej małżonki tuż po tym, gdy został oślepiiony, do głosu ptaka: „Myślałem, że już nigdy nie zobaczę ciebie oczyma – że głos twój będzie jak śpiew nie dojrzanego w niebie skowronka...” (269)³⁶⁴. Wszystkie przywołania ptasich motywów spełniają się jednak dopiero w ironicznych kontekstach. Ścisłej – wartości, jakie te ptaki czy kwiaty symbolizują, zostają zniszczone przez ironię: łabędzie inaugurują nieszczęście małżeńskich podejrzeń, gołąbki nie miałyby do kogo latać, bo Sally okazałyby się cudzołożnicą, a głos skowronka dobiegający z nieba zmieniłby się w fałszywą mowę niewiernej. Porażający efekt, jaki sprawia lektura dramatu, rodzi się między innymi ze świadomego odstąpienia od przeestetyzowanego obrazowania na rzecz stłumionego, „porwanego” języka niedomówień. Braku refleksji nie zastępują tu tyrady filozoficzne, lecz werbalne ślady głęboko skrytej i niemożliwej do eksterioryzacji myśli.

Nie jest to także świat frenezji, okrucieństwa: mamy tu opis, zresztą krótki i realistyczny, „wysmalania” oczu Horsztyńskiemu, a także makabryczny obraz – tak potem często przez poetę powtarzany – ścinanych głów, które Moskale „kosili” żołnierzom zakopanym po szyję w cmentarnej ziemi. Dopełnia go wizja Grzegorza, którego okaleczono:

HORSZTYŃSKI

A kiedy – a kiedy.... Słuchajcie mnie.... bo i te wspomnienie nie może zawsze leżeć w sercu mojem.... Kiedy mię wzięto w niewolę... wieczorem to było.... dwóch Moskalów prowadzili mię do kaplicy – pamiętam... cmentarz cały ocieniony lipami... na cmentarzu..... okropnie!... dwudziestu moich żołnierzów zakopani w mogiłach po szyję. Moskale kosili głowy.... skoszone głowy toczyły się czasem pod moje nogi.... jedna spojrzała na mnie – przysięgam wam, że spojrzała na mnie.... A pod wielką lipą ujrzałem jakiegoś białego człowieka... nagi – stary. – Na piersiach miał wycięte mieczem wyłogi – w ciele wycięte wyłogi ułańskiego munduru.... Spojrzał na mnie... i rzekł: Żegnaj mi, panie Horsztyński.... Nic mu nie odpowiedziałem... Bóg mię skarże w godzinę śmierci mojej za to, że nic nie odpowiedziałem temu człowiekowi – w godzinę męki.... Ale bo ja też nie mogłem rozpłakać się jak dziecko.... Był to Grzegorz, stary rybak z pobliskiej wioski.... Muśiałeś go znać, panie Szczęsny – to twój chłop.... (268)

I jeszcze wizja druga:

³⁶⁴ W kontekście obrazu skowronka por. też rozważania o innym ptaku śpiewającym: D. Kulczycka, *Ewolucja motywu słowika w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Almanach Historycznoliteracki”, pod red. L. Libery i R. Szybera, Zielona Góra 1999, tom 2, s. 15–55.

SZCZĘSNY

Powiedz mi, panie Horsztyński – jakiego uczucia doznawałeś, kiedy ci gromnicami oczy wymalano?...

HORSZTYŃSKI

Zrazu ból wielki – potym niby klucie szpilek. – A kiedy zdzierano z rzęsami skorupę zastygłego wosku – aby.... Czy żona moja jest w pokoju?... (269)

W obu opisach uderza siła wyrazu okrucieństwa. Oto rodzi się ten element wyobraźni Słowackiego, który zdominuje znaczną część wytworów genezyjskich: pre-dylekacja do *delectatio morosa*, kontemplacji i intensyfikacji cielesnej natury śmierci. Jej zapowiedzi są już w *Kordianie*³⁶⁵, ale od *Horsztyńskiego* będzie się ona już tylko wzmacniała. W opisach kaźni – prócz wymyślności mąk – nie ma żadnej literackości, odsłania się natomiast zwrot imaginacji w kierunku okaleczonego ciała, bólu, jakiejś perwersyjnej wprost zapamiętałości w penetracji wnętrza cielesnej powłoki „ja”. Stąd te przerażające nacięcia skóry, służące pohańbieniu, ale i zaspokojeniu autorskiej ciekawości; stąd głowa ścięta, tocząca się, spoglądająca w stronę opisującego. To nie mogą być tutaj „fantazmaty ściętej głowy”³⁶⁶, zrodzone z doświadczenia Rewolucji Francuskiej, lecz osobiste obsesje wyobraźniowe poety. Poniekąd więc i ofiara, skoro tak obszernie relacjonuje męczarnie, pozostaje nimi zafascynowana.

Taką postacią, obdarzoną dolorystyczną i tanatyczną pasją okazuje się... Horsztyński, którego przygotowania do samobójstwa z najdrobniejszymi szczegółami zostały zrelacjonowane w najbardziej odrażającym aspekcie, czyli przez przywołanie części entomologicznej symboliki, wywołującej odrazę i lęk. Horsztyński posyła Świątosza (ironia!) po „acidum prussicum”, by ten mógł naiwnie zawołać: „Cóż to, panie, lekarstwo na prusaki?.. a gdzież to znowu zagnieździły się u nas tarakany – a to ja ogniem spalę...” (322). Skojarzenia owadzie służą w tym dziele oczywiście innym celom niż na przykład w IV cz. *Dziadów*³⁶⁷. Wskazują na trudną

³⁶⁵ Por. motyw odciętej głowy (*Kordian*, dz. cyt., s. 112), tak obsesyjnie pojawiający się w całej twórczości:

[opowieść Grzegorza, akt I, sc. I]
Wtem, panie! Nasz Kazimierz! Ów Kazimierz młody!
Skoczył w tłumy Baszkirów i z tłumy wyskoczył
Z pułkownikiem tatarskim, rzucił się do wody,
Tak ujętego wroga między dwie kry wtoczył,
A kry się zbiegły, głowa z Baszkira odpadła
Jak mieczem odrąbana i na krze usiadła
Z otwartymi oczyma...

Zob. o Słowackim jako „poecie myśli gorączkowej”, „poecie głowy” i poecie „zhańbionych głów”: M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 108–123.

³⁶⁶ Por. M. Janion, R. Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość” 1989, z. 7.

³⁶⁷ Odwołując się do konkluzji studium: Z. Stefanowska, *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: te same, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 63: „Na pytanie, dlaczego w IV cz. *Dziadów* owady pełnią rolę rewelatorów tajemnic przyrody, proponuję więc odpowiedź jeszcze inną. Brzmi ona: dlatego, że są bardzo małe. Że stanowią (a właściwie stanowiły w epoce Mickiewicza) granicę widzialnego żywego świata.” W *Horsztyńskim* owady – być może – symbolizują odrazę, jaką wzgardzony i poniżony człowiek odczuwa wobec siebie samego.

do pojęcia ohydę życia, niezmierzone cierpienie tego, który postanawia umrzeć tak jak wywołujący fobię u jednych, a obrzydzenie u drugich karaluch. Za tą wizją stoi jednak nie tylko poczucie krzywdy. Daje się odczuć jawną fascynację całą sceną wyboru trucizny, gdzie dokonuje się istny przegląd środków zabijania: od kwasu pruskiego, przez „muchomory na muchy” (322), po „arszenik” na szczury (323).

Oczywiście ma to wymiar tragiczny, lecz skala i rozmach, z jakim Słowacki gra motywami tanatycznymi, nasuwają przypuszczenie, iż szczególnie zajmował go ten „eksperyment wyobraźni”, stanowiący rozwinięcie fundamentalnego lęku przed śmiercią, który w tym dziele nie został (zresztą nie mógł być) poskromiony przez żadną wartość, eternalne wyobrażenie czy wiarę. Najdobitniej tę grozę śmierci wyraża w scenie pojedynku ze Szczęsnym stary Horsztyński, zwrócony w swą ociemniałość, ku wnętrzu, za życia niejako zamknięty w klatce zmysłów, w trumnie wrażeń. Desperacja, z jaką Szczęsny podejmuje szaleństwo śmierci, świadczy o tym, że także jego postać personifikuje tę troskę ostateczną człowieka czy raczej – w jego przypadku – trwożę codzienną, lęk przed rozwijającym się kresem, który – jako śmiertelną chorobę – nosił wówczas Słowacki w sobie, w piersiach:

HORSZTYŃSKI

Młodzieńcze – nieraz punkt honoru – duma tak jest silna w człowieku, że wystawiony na wybieranie między życiem a śmiercią – wstydi się wybrać życie, myśląc, że się tym wyborem opodli – i myśli, że się poświęca. – Hrabio, ja się poświęcałem dla kraju mego i widzę teraz nicość mojego poświęcenia się. Jeżeliś niewinny – upamiętaj się – i nie idź do grobu z taką obojętnością. – Przypominam ci słowa starca, że Bóg nie na próżno wlał w serca nasze bojaźń śmierci – śmierć jest coś okropnego – bardzo okropnego. Ślepy nie mając co robić myślałem po całych dniach o tajemnicy grobu – i prawdziwie śmierć jest okropnością nieopisaną... cieniem wszystkich myśli – sprężyną każdego wahania się. Jeżeliś niewinny, upamiętaj się, nie kładź na moje siwe włosy ciężaru zbrodni – złóżmy pistolety – wybierzesz je po raz drugi. (312–313)

Na takim mortualnym tle myśl, by przystroić świat *Horsztyńskiego* we florystyczne czy ornitologiczne porównania i personifikacje, musiała się wydawać zamysłem chybionym. Świat dramatu nie epatuje wieloma obrazami śmierci: Horsztyński kona w samotności, nocą, w sypialni. Nie widzimy tego. Hetman umiera „pół minuty” (357), choć nie poznajemy żadnych, bardzo drastycznych szczegółów fizjologicznych takiej śmierci. Nacięte ciało Grzegorza i toczące się, skoszone, wpatrzone w żywych głowy ofiar to zapowiedź takiej estetyki i ontologii świata genezyjskiego, które nadadzą im spirytualistyczny sens przemiany form.

Lecz śmierć jest w dramacie wszechobecna: jako najważniejszy punkt odniesienia każdej egzystencji. Okrucieństwo staje się w *Horsztyńskim* nie stanem fizycznego wzniecenia bólu, widmem śmierci, ale psychiczną torturą, zadawaną nawet nie przez ludzi sobie wzajem, lecz przez świat tak skonstruowany, że niechybnie wszyscy muszą w nim zaznać horroru opuszczenia i bólu psychicznej udręki. Nawet jeśli intencjonalnie pragnęliby wybrać bezczynność, izolację, ucieczkę od innych – nie mogą tego uczynić: ojciec i syn muszą się duchowo ranić, bohaterski

ślepiec musi zdręzczyć się podejrzeniami, Szczęśny musi odczuwać nieaprobowany przez kulturę afekt ku kobietom, których mu kochać nie wolno, i tak dalej.

Horsztyński wybiera samobójstwo, dając tym samym przykład stoickiej postawy, lecz trudno się oprzeć wrażeniu, iż jest to stoicyzm w najczarniejszej interpretacji i najbardziej pesymistycznej konfiguracji dramatycznej. Jakże bowiem inaczej pomyśleć o ślepych bohaterze, starcu skonfrontowanym z silnymi i młodymi adwersarzami (Hetman, Szczęśny). Wygląda to wszystko tak, jakby od początku był on ofiarą przygotowaną do złożenia: nie wiedzieć komu, po co, ale wiadomo przeciw czemu: przeciw miażdżącej machinie ironiczno-absurdalnego świata, w którym już żyć nie sposób. W rzeczy samej – jak niegdyś u Seneki – Słowacki przedstawia „życie jako pasmo cierpień i śmierć jako dawczynię spokoju”³⁶⁸. Chrześcijańska frazeologia, modlitwy i apostrofy do Boga nie tylko nie usuwają poczucia niesprawiedliwości, skandalu cierpienia, ale go wzmagają.

W dramacie nie istnieje ani staropolska sztuka życia (*ars vivendi*), sztuka radowania się światem, karnawałowego szaleństwa, bakchicznego występku, ani sztuka umierania, posiadająca eschatologiczną dramaturgię, gdy niebo i piekło walczy o duszę konającego (*ars moriendi*)³⁶⁹. Umiera się z konieczności. Bohaterowie zdają się żyć w czasie, który w jednym ze swych aspektów upodabnia się do całorocznego Popielca. Z tym, że popiołem głowy sypie się tuż nad grobem. Nie jest to jeszcze najgorszy aspekt tego świata.

³⁶⁸ E. Wesołowska, *Rzymska literatura wygnańcza*, t. I, *Cyceron i Seneka*, wybór listów i utworów Seneki w przekładzie E. Wesołowskiej, Poznań 2003, s. 270. Tu s. 265: „Jak widać zatem, uwagi o możliwości nauczania się sztuki umierania formułowane przez rzymskich stoików mogłyby się wydawać dość mało przekonujące; raczej ukazują one własną niemoc ich autorów.” Podzielam tę właśnie sugestię badaczki.

³⁶⁹ M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI wieku*, Kraków 1987, rozdział *Psychomachia*, s. 100: „Psychomachia występuje najczęściej w dwojakiej postaci: bądź to jako walka anioła z szatanem, bądź też jako bezpośrednie zmaganie się człowieka z siłami zła.” Nic takiego nie znajdziemy w *Horsztyńskim*, z którego wyrugowano zarówno fantastyczny, jak i metafizyczny świat, na przykład aniołów. Złem okazuje się – i to obiektywnie – sam świat.

Część IV.

Choroba – teatr – pijany świat – szaleństwo

Metafora świata jako teatru ma w *Horsztyńskim* charakter dysfunkcyjny. Co to znaczy? Nie buduje ona nadpisanego nad chaosem zdarzeń porządku symbolicznego. Przeciwnie: przeobraża chaos w jeszcze większy chaos. Jak to się dzieje? Poeta nie włącza w strukturę swego dzieła scalającej metafory: na przykład właśnie teatru w teatrze, nie nadaje światu jednolitej tonacji estetycznej, choćby tragicznej lub baśniowej. Gromadzi za to z ostentacją wszystkie możliwe sygnały teatralizacji świata i bohaterów, lecz tak dobrane, ażeby służyły ironizacji czy nawet groteskowej kreacji. Ponadto, co rzadziej wydobywano, ten duży ciąg metadramatycznych określeń łączy się z innym szeregiem: opisującym chorobę i szaleństwo. To choroba, rozstrój indywidualnego i zbiorowego organizmu jest tu główną i ważniejszą metaforą uniwersum polskiego.

Wiemy już, że bohaterowie żyją w czasie, gdy „próchnieją”: drzewo życia i państwo. Słowacki nie odwołuje się do tak znanych alegorii upadku bytu narodowego jak Polska, która „była przyrównywana do zdzieranych ze Stanisława Augusta szat, do kawału mięsa rozrywanego przez rozwścieczone psy, do mapy, z której ościenni monarchowie odłączają wybrane części”³⁷⁰. Nie znajdziemy tu także wyraziście wydobytych motywów: rozbicia okrętu, zniszczenia ogrodu, rozdarcia, ruiny domu, zamku, kamienicy³⁷¹. Słowacki kreuje alegorię/metaforę świata-teatru, w którym nie można zagrać swojej roli, bo albo byłaby ona wewnętrznie sprzeczna (i krotchwila, i tragedia), albo brak w nim ról dla niektórych bohaterów (*Szczęśny*), albo aktorzy nie są w stanie rozpoznać, w jakiej sztuce grają (ślepy starzec i okrutny, lecz także naiwny, nie znający ironii losu *Hetman*). Najlepiej wypadają w tej sztuce życia ci, którzy nie wiedzą bądź wiedzieć nie chcą, jakie to przedstawienie (*Amelia*, *Salomea*, *Michał*).

W dziele autora *Wacława* w sposób harmonijny łączą się cztery ciągi wyobrażeń przedstawiających niestabilność i atrofie świata XVIII-wiecznej Polski: metafora rozpadu (próchno) → metaforyka teatralna → przeobraża się ona następnie w metaforę pijanego świata → wyradza się w metaforę szaleństwa, „waryactwa”. Oryginalne, XVIII-wieczne metafory i alegorie upadku odzwierciedlały przede wszystkim proces zamierania (ruina) bądź gwałtownej śmierci (rozerwane ciała narodu i państwa). Miały więc albo entropiczny (wolny rozpad), albo traumatyczny (gwałtowne zniszczenie) charakter. U Słowackiego zostaje wydobyta inna tradycja, przedstawiająca groteskowo rozbawioną Rzeczpospolitą, uczującą na własnym

³⁷⁰ D. C. Maleszyński, *Alegorie Rzeczypospolitej w literaturze polskiej XVII–XVIII wieku*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka I (XXI), *Literatura o państwie*, Poznań 1994, s. 27.

³⁷¹ Tamże, s. 27–28: „Literatura polska będzie przeżywać świadomość rozerwania i nieistnienia Całości jako »mord założycielski«, wprowadzający w nową odmianę historii, gdy alegoryczne zapowiedzi katastrofy po raz pierwszy stały się absolutną realnością.”

grobie³⁷²; wszakże i tego było poecie mało, dlatego „przewrotne zwierciadło” wnika także w dusze bohaterów, wykrzywia ich wrażenia, płacze myśli, podsuwa obłąkane projekty tak, iż wszyscy mają poczucie uczestnictwa w spektaklu szaleństwa.

Najpierw ujawnia się jednak w *Horsztyńskim* metafora teatralna: na początku pragnący pojedynkować się w obronie honoru starca Szczęśny woła do Ksińskiego: „Czy ty myślisz, że gram komedią?...” (261); toż samo powtarza on potem, określając przymus działania, zachowywania się tak, jak chcą kobiety: „a potem musimy z największym wysileniem grać komedią” (270). Oczywiście, wspomnijmy ponadto słynne słowa Szczęśnego: „Trzeba być aktorem krotofili... i tragedii...” (271). Wyzywająca, teatralna, błazeńska postawa ironisty sprawia, że Szczęśny zostaje określany jako sowizdrzał: „Siadaj mój sowizdrzale... Cóż, nic nie przynosisz nowego?” (266, słowa Horsztyńskiego). W ów błazeński, komediowy krąg wpisuje się także konfederat barski: „Bo świat smutny... a ja świata rozweselić n[ie mogę] jak arlekin – bo jestem – ślepy – i stary...” (326, rozmowa z Salomeą). Jawnie wpisujący się w ciąg niepoważnych figur Szczęśny, aktor, gracz, sowizdrzał i błazen nieco, zostaje jednak przeciwstawiony Horsztyńskiemu, który, tak to Słowacki projektuje, nie może grać, a i owej gry nie cierpi. Kiedy więc Sally klęka przed mężem, zniecierpliwiony mąż woła: „Dlaczego ty klękasz przede mną... nie lubię tych oznak teatralnych, Sally... dlaczego ty klękasz przede mną... czuję głowę twoją na moich rękach...” (320).

Świat teatralnych metafor został w utworze doskonale przemyślany. Na jednym jego biegunie jawi się wizja życia, świata, historii i egzystencji jako tragedii. Ale tragedia jest czymś, od czego ten świat w ogóle się zaczyna. Słowacki nie buduje zwykłej intrygi tragicznej, nie stosuje hamartii i nie daje katharsis. Dramat zaczyna się od końca, bowiem już od razu wszystko zostało w nim tragicznie powiązane: jednostki, rodzice i dzieci, „kochankowie”, osoby i zbiorowości. Dlatego uniwersum dramatyczne *Horsztyńskiego* dryfuje wcale szybko w stronę opisu za pomocą teatralnej metafory takiego świata, gdzie znika wolność i jednoznaczność, a bohaterowie zaczynają poruszać się jak lalki, marionetki, kukły, pociągane i prowadzone przez obłądny los. Ani sowizdrzał z literatury staropolskiej, ani arlekin z komedii dell'arte nie są tu figurami wesołymi. Figura sowizdrzalska ma nawet nie smutny, lecz szaleńczy aspekt. Raczej zawołałby Szczęśny razem z autorem XVII-wiecznego utworu błazeńskiego:

Częstokroć się przypatruję też ludzkim sprawom,
Jakim podlegli na świecie dziwnym zabawom.
Dlatego że niejednako Bóg rozdał wszystkim,
Pomieszał nam fantazyje rzadko z pożytkiem.³⁷³

³⁷² Por. A. Naruszewicz, *Reduty*, w: Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1983, s. 172:

Płochóść, duma, interes bał tu wieczny dają –
Skacze Polak na jednej nodze, obcy grają.
Owo się świat przewrócił, czy też ludzie na niem?

³⁷³ Jan z Kijan, *Co ludzie robią na świecie* (z tomu *Fraszki Sowizdrzala Nowego* wydanego w 1614 roku w Krakowie), w: *Literatura mieszczańska w Polsce od końca XV w. do końca XVII w.*, opr. K. Budzyk, H. Budzykowska, J. Lewariński, Warszawa 1954, t. II, s. 27–29.

– albo musiałby z melancholią przyznać z frantem czy rybałtem:

Nie mam uciechy na świecie, nie mam zabawy,
Przeto i rozumu nie masz, błaznem prawy.
Bym to miał, co król Salomon, te majątności,
Miałbym też był taki rozum i te mądrości.³⁷⁴

Sowizdrzalski sarkazm podsuwa jednak wyraźnie kierunek ewolucji świata: w literaturze *Eulenspiegelów* smutek musi być opanowany i rozbrojony konceptem, który przynosi śmiech. Gdy tymczasem Słowacki sowizdrzalskie „pomieszenie fantazy” prowadzi w stronę takiej „zabawy”, która musi się skończyć źle: nierozumem, wariactwem. Także przecież Sforca i Trombonista – z ich pasją „poznawczą” – to „sowizdrzały” (329). Zjawiskiem ważnym w *Horsztyńskim* jest wygaszenie w metaforze teatralnej jej ironizacji, a w końcu przesunięcie jej ku grotesce³⁷⁵. Ludzie-błazny, sowizdrzały, arlekin, gladiatorzy³⁷⁶, ludzie-maski, ludzie-mały, ludzie-lalki – ten ciąg metaforyzacyjny zbliża się w dziele Słowackiego ku tej skali natężenia alienacji języka od naturalnego protojęzyka, że można tu mówić o pewnym zbliżeniu dramatopisarza ku bardzo nowoczesnym rozwiązaniom, operującymi groteską, którą znamionuje:

... przedstawianie ludzi tak zdeformowanych, że są zadziwiająco szkaradni i nasuwać myśl o pewnej aberracji natury (karły, skrajne przypadki wodogłowia, osoby o bardzo zniekształconych twarzach lub ciałach; w łagodnej odmianie groteski – niektórzy kłowni).³⁷⁷

Słowacki jeszcze w pełni tych możliwości nie wykorzystuje (ale później stworzy *Poema Piasta Dantyszka...*), jedynie Karzeł i może Ksiński reprezentują tę groteskową *physis*. Natomiast przekształceniu, monstrualizacji ulega życie duchowe: w ostatecznym wymiarze bohaterowie to marionetki, których decyzje zależą od gry w margeritki (niewątpliwa zbieżność dźwiękowa), to kukielki powiązane nićmi, którymi poruszają demiurg-los czy szatan-przypadek: „Widzisz, że ja teraz pokazuję marionetki...” – wywodzi Ksińskiemu Szczęśny (344). Dramat rozpoczyna również owa dysfunkcyjna metafora teatralna:

AMELIA

Szukaj zabaw...

SZCZĘŚNY

O... nie potrzeba daleko szukać... Ojciec mój sprowadził mi dziesięciu arlekinów rewolucyjnych – otoczył mię płåtyni trefnisiami... i prawdziwie że nieraz

³⁷⁴ Tamże, s. 29. Por. P. Pirecki, „Świat odwrócony”. *O tajemnicy „używek” w komedii staropolskiej (na wybranych przykładach)*, w: *Sztuczne raje... Użytki w literaturze*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 67–76.

³⁷⁵ Por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 165 (o romantycznej grotesce) i 166: „Kierunek ewolucji intertekstualnej zapowiadał od dawna charakter owej »rewolucji«, jaka się w XIX wieku dokonała: zdominowanie aspektu alegatywnego przez konwersacyjny, międzystylistycznej zgody przez intersemiotyczne konflikty” [podkr. – J. Ł.].

³⁷⁶ Być może, gdy porównywał ludzi do zmagających się gladiatorów, miał Słowacki na myśli jakieś inspiracje malarskie.

³⁷⁷ B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Federowicz, w: *Groteska*, dz. cyt., s. 141.

dziecinniejąc śmieję się do rozpuku, powiązawszy te wszystkie karciane figury jedną nitką – która pociągniona nadaje skoczne ruchy i zwroty całej psiarni dar-mozjadów... (257)³⁷⁸

Lecz – jak tu się śmiać ze Szczęsnym, który bawi się w aktora zgrywającego się nie z publiczności, lecz ze strasznych lalek, jakimi włada, i w końcu także z siebie samego. Śmiech odkrywa tutaj ten obłąkańczy, prawie karnawałowo-sza-leńczy wymiar, który tak znakomicie wydobył Malczewski w obrazie weneckich za-pustów w pierwszej pieśni masek: „Maska twarz kryje – a kto się pyta / O sprawy czyje, tego przywita / Wrzawa, śmiech pusty”³⁷⁹. To świetne rozpoznanie alienują-cej mocy śmiechu, który nie skupia we wspólnej zabawie. Lecz odrzuca od siebie ludzi. „Pusty śmiech” to jakby sama esencja ironii, obywająca się bez materii słowa semantycznie przewróconego do góry nogami.

Złowrogi wymiar tego ciągu metaforyzacyjnego, prowadzącego jeszcze do roz-poznania kondycji ludzkiej i jako teatralnego fałszu, i jako zupełnego ubezwłasno-wolnienia, i pełnej alienacji, podkreśla wyraziście metafora pijaństwa. Też została osobliwie wykorzystana. Nie jest to świat pijany po to, by zaznawać iluzji szczęścia, by doznać *quasi*-religijnego stanu euforii, entuzjazmu³⁸⁰. Pijaństwo i uctowanie oznaczają w *Horsztyńskim* – po pierwsze – spektakl imitujący nie tylko historyczne realia staropolskiego świata (uczty magnackie, pijaństwo szlachty), lecz w pierwszym rzędzie zamiar mający wskazywać na niby-stabilność pseudomoralności tego świata. Tam, gdzie się ludzie cieszą ucztą, tam jest harmonia. Oczywiście – w tym sensie otwierająca dramat uczta u tej figury bosko-ojcowskiej, jaką jest Hetman, okazuje się karykaturą uctowania: „ojciec ucztuje w gronie pochlebników”, jak powiada Szczęsny (260)³⁸¹. Znacznie istotniejsza okaże się wtóra funkcja tej metafory: pijany świat to obraz zmąconego, wytrąconego z równowagi kosmosu. I rozum się mąci, i historia się mąci, bowiem upija się krwią. Szaleją jednostki, szaleją tłumy...

Wszystkie ciągi metaforyzacyjne doskonale się w swej dysfunkcyjnej roli, roli destrukcyjnej łączą: w czasie pijanej uczty u Hetmana ten ostatni uderza w twarz starca, który nie pije zdrowia Kasi (Katarzyny Wielkiej), co zarazem okrutny i infantylny Michaś przedstawia jako fragment swoich zabaw: „Nasz tata

³⁷⁸ M. Kalinowska (*Mowa i milczenie...*, dz. cyt., s. 155) wyróżnia trzy kręgi, pola semantyczne, na których realizuje się metafora teatralna w dramacie: ten (a) związany z problematyką ekspresji, a także szerszym zagadnieniem „doświadczenia siebie”; „zespół (b) wyobrażeń i metafor dotyczący relacji międzyludzkich i wizji Innego”; wreszcie (c) – jest hipotezą szerszych działań społecznych i sposobu uczestnictwa jednostki i całych zespołów ludzkich w historii”. Cytat przywołany należy do grupy trzeciej.

³⁷⁹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, dz. cyt., Pieśń II, w. 684–686. Tenże motyw w drugiej, polskiej strofie: „Maska nas kryje – a kto chce wiedzieć, / Skąd my i czyje, to odpowiedzieć / Śmiechem i krykiem” [w. 700–703; podkr. – J. Ł.].

³⁸⁰ Zob. M. Szargot, *Wódka i fajka w opowiadaniach Józefa Bohdana Dziekońskiego*, w: *Sztuczne raje...*, dz. cyt., 227–236.

³⁸¹ A. Nawarecki, *Sarmacka uczta i pogrzeb*, w: tegoż, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybne” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, tu o analogiach między ucztą a pogrzebem, stołem uczty i katafalkiem: „Stół i castrum daloris pełnią te same w pewnym sensie funkcje. Stanowią kompozycje, w których do głosu dochodzi barokowy rozmach i sarmacka »sutość«”.

zamalował go w papę... paf!... i staruszek wyrzucił się jak moja drewniana lalka....” (260). Znów: obraz człowieka-drewnianej lalki. Szczęśny dokonuje kłamliwej re-interpretacji tego, co widział Michaś w celach pedagogicznych, przekształcając wizję w rodzaj „żywego obrazu”, które były tak modne w XVIII wieku, wskazując przy tym – znów nieszczerze – na martwy obraz ze ściany. „A dlaczego ludzie się ruszali?...” – sceptycznie pyta właściciel drewnianej lalki, Michaś. Pijaństwo ma metaforyczny kształt w odniesieniu do postaci Szczęśnego. Zmącenie jego umysłu przekształca się w poszlakę szaleństwa. Pijąca i roz hulana młodź, co czeka na Kosakowskiego-syna, to część tej bawiącej się nad grobem ojczyzny arystokratycznej Polski prywaty i partykularnych interesów. Rozochocenie żniwiarzy, którym Amelia zwyczajowo wytacza beczki z trunkami, w sposób przejmujący rezonuje z obrazem gotującego się na śmierć Horsztyńskiego. Wreszcie aktywność Sforki i Trombonisty ukazana zostaje już bez żadnych wątpliwości jako działanie pijanego umysłu figur teatralnych, którym zagraża obłąkanie. Tłum poszukujący Moskali, by ich mordować, wieszający bez sądu Hetmana, Słowacki przedstawia jako opętany czy upojony krwią: symboliczną „hyjenę”. Nic tedy dziwnego, iż w końcu najbardziej ekspansywną metaforą okazuje się szaleństwo, waryjactwo, utrata rozumu.

Szaleństwo – było jedną z konsekwencji patriotycznej rozpacz: tak wpisał się w narodową świadomość Franciszek Dionizy Kniaźnin³⁸²; pełne desperacji teksty tworzyli: Józef Morełowski (*Treny*)³⁸³, Adam Jerzy Czartoryski (*Bard polski*, tu postać obłąkanej Dziewicy)³⁸⁴, Jan Paweł Woronicz (także kazania)³⁸⁵. Jednak Słowacki nie idzie w *Horsztyńskim* prostą drogą oczywistego nawiązania do topiki szaleństwa wywołanego ruiną kraju. Kreśli wizję świata, który raczej dlatego upadł, że wcześniej oszalał, a nie takiego, który oszalałby z powodu upadku. Szaleństwo objawi się tutaj jako stan, ku któremu od dawna kieruje się cały świat i każdy człowiek. Można je uznać za dynamiczny wyraz nie tylko rozpacz, lecz i podstawowy wyraz aktywności pogrążonego w niemocy lub rozpieranego przez niszczycielskie siły człowieka. Posiada ono wymiar indywidualny, zbiorowy, lecz także jakiś pierwotny, ontologiczny fundament, sprawiający, że właśnie w tym dziele trudno byłoby mówić o „tragizmie”, choć ma ono tragiczny aspekt³⁸⁶.

Jednak to u źródeł człowieka, natury i historii tkwi pewien potencjał chaosu, rozpierzchających się elementów konstytuujących świat, z których ledwie wylania

³⁸² Zob. R. Fieguth, *O kompozycji cyklu Franciszka Dionizego Kniaźnina „Żale Orfeusza nad Eurydyką”* (1783), s. 121: „Poezja rezygnuje ze wszelkiego wsparcia metafizycznego i mitopoetyckiego, przytacza je tylko jako jawną fikcję i ułudę, i świadoma nieuniknionej klęski – za swój fundament bierze moc poetyckiego słowa i ludzkiego uczucia, która zmienia i konstytuuje rzeczywistość.” O Kniaźninie-patriotycznym szaleńcu mówił Mickiewicz także w II kursie *Literatury słowiańskiej*.

³⁸³ Zob. P. Żbikowski, „... boleń śmiertelnym ściśnione mam serce..”. *Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998, s. 175–177, 186–193.

³⁸⁴ Tamże, s. 278–281 (tu o postaci Dziewicy i prekursorstwie *Barda polskiego* wobec Wielkiej Improwizacji).

³⁸⁵ Zob. książkę: ks. J. Szczypa, *Jan Paweł Woronicz. Kerygmat narodowy i patriotyczny*, Lublin 1999.

³⁸⁶ W tym sensie dopominałbym się o głębsze ujęcie „tragiczności” świata również w *Horsztyńskim*. Świata, który jest „tragiczny” nie tylko dlatego, że w fatalnym kierunku toczy się historia, ale dlatego, iż w jego podstawach tkwi pierwotna skaza, rysa. Zob. H. Krukowska, „*Doliny piękne zostawmy szczęśliwym*” (O „*Konradzie Wallenrodzie*” Mickiewicza), „*Ruch Literacki*” 1983, z. 6, s. 439–451.

się pojedyncze istnienie. Jest ono niepełne, jakby skażone przez chaotyżujący wewnętrzny rozdźwięk, dotykający samej najgłębszej istoty „ja”, woli, a także, co świadczy o mierze pesymizmu, obezwładniający wyobraźnię. Kultura, historia i cały ludzki świat jawią się jako byty powołane *ex nihilo*, które wszakże zagarnęły w siebie jakąś, najwyraźniej zbyt wielką, część tej nicości, która od tej pory draży je wszystkie, uniemożliwiając komunikację oraz budowę świata godnego zamieszkiwania. Czym jestem – pyta wciąż Szczęśny. I odpowiada: niczym, jestem tym „nic”, z którego powstałem. Lepiej byłoby, gdybym pomarł przed narodzeniem³⁸⁷. Gdy tylko wejrzeć na działania grupowe, narodowe, zbiorowe, znów przeblyskuje z nich ten pierwiastek chaosu. Insurekcję Kościuszkowską postrzegano jako figurę genezyjską, nowe narodowe stworzenie. Jak wołał Józef Wybicki:

Bracia Polacy! Już nie byliśmy, dziś być zaczynamy. Jak kiedyś z niczego, tak dziś dzielnością ręki Stworczej nadane sobie czujemy życie!...

Już świat cały był nam zaprzeczył imię Narodu. My sami wstydziliśmy się nazywać Polakami.³⁸⁸

W dramacie autora *Mindowego* porządek zostaje odwrócony: nie re-kreacja, nie wskrzeszenie Łazarza, nie zmartwychwstanie, ani nie figura powrotu do życia Piotra z Piotrawina, którą wyzyskiwał Brodziński, lecz apokaliptyczna eksplozja ma zakończyć nieznośną egzystencję, niedopełniony i niedokonany byt świata. Tę komedię, której już nie sposób wytrzymać i której nie sposób przekształcić w tragedię, bowiem nadto wiele w niej tych prześwitów czarnej nicości, wtrącającej w obłąkanie. Można by tutaj mówić o dramatycznym wykorzystaniu poetyki „depresyjno-melancholijnej”³⁸⁹, wszakże posuniętym aż do krańców „waryjactwa”:

- Gdy znieważony starzec przeproszał Hetmana i dziękował mu za przebudzenie, świadkowie, jak mówi Szczęśnemu Ksiński, „Śmieli się jak wariaty...” (262).

- W czasie konfrontacji Hetman nazywa Horsztyńskiego „siwym starcem – nie przy zdrowym rozumie”, co ten podchwytuje: „Łagodniej, panie Hetmanie, z wrogiem twoim... wiesz, że nie jest przy zdrowym rozumie....” (283).

- Po gwałtownej rozmowie z Hetmanem, gdy ten sugerował zdradę Salomei, Horsztyński nie tylko woła: „(Po chwili gwałtownie.) Cudzołożnica”, lecz zaraz: (Wstaje i pada na krzesło,), krzycząc: „Ja zwiariuję!...” (286).

- Tak (jak powyżej rozpoczęty monolog Horsztyński kończy wizją szalonej ludzkości, pogrążonej w jakimś obłąkańczym transie, amoku zła: „Zostawmy ludzi

³⁸⁷ Por. D. Danek, *Obrazy wyjaskrawione i słabe światelka. Inne spojrzenie na romantyzm*, „Twórczość” 2000, nr 9, s. 89: „I spójrzmy jeszcze. Młody René u Chateaubrianda mówi o charakterystycznej dla niego, ciężącej na całym jego życiu »odrazie do życia, którą odczuwał od dzieciństwa«. Widocznie więc w jego dzieciństwie działało się coś, co musiało mieć wiele wspólnego z wczesnym doświadczeniem międzyludzkim bettelheimowskich »dzieci nie chcących żyć«” [podkr. – J. Ł.].

³⁸⁸ Anonim – Józef Wybicki, *Przyjaciel Ludu. Dzieło patriotyczne. Głos pierwszy. Warszawa. Na przełomie maja i czerwca 1794 r.*, w: Józef Wybicki i inni. *Wybór publicystyki powstania kościuszkowskiego*, wstęp i opr. A. Woltanowski, Białystok 1996, s. 106.

³⁸⁹ R. Fieguth, dz. cyt., s. 113.

w pokoju.... niech jęczą – śmieją się – szaleją – skaczą – niechaj szukają szczęścia w nieszczęściu drugich – ale niech nie przeklinają umarłych....” (287). Moment rozpaczy rodzi w starcu myśli o samozagładzie: „Ja umarłem....” (287).

■ W czasie rozmowy o Platonie Ksiński sugeruje, iż Szczęśny postradał zmysły, twierdząc, iż każdy, kto by go słyszał, powiedziałby, że... to dopowiada sam Szczęśny... „Ześ zwariował”. Szczęśny nie tylko każe to „rozgłosić po zamku” (304), ale chełpi się tym przed Amelią: „Czy ci mówił Ksiński, że zwariowałem?...” (306). Symptomatyczna jest reakcja Ksińskiego, nie potrafiącego rozpoznać sensu oracji platońskich Szczęśnego: „Wywinął się... Czy on głupi, czy ja głupi?... Czy Szczęśny gada od rzeczy?... Tak być musi – bo gada o niczem...” (304). To, co dla sługi powinno być logoreą, dla Kossakowskiego-syna okazuje się istotą pytania o sens trwania w świecie, gdzie „natura człowieka” to „wóz zaprzężony dwoma końmi” (304), posiadającymi „sprzeczne zapędy”, z których nie da się złożyć harmonijnego zaprzęgu. Figurze „pokłonnego” sługusa, który żyje w „harmonii” (Ksiński), przeciwstawiony zostaje rozrywany przez napięcia wewnętrzne, dumny indywidualista.

■ Amelia, przestrzegając ojca przed wyprawą do Wilna, porównuje siebie do „jasnowidzącej wariatki”, którą nie jest i której Hetman powinien zawierzyć (319). W kolejnej, trzeciej scenie tegoż III aktu już w pierwszym zdaniu Horsztyński woła do zdumionej Salomei: „..... wpadłaś do pokoju jak wariatka!...” (320). Zatem i świat kobiecy nie jest wolny od obłąkańczej kwalifikacji, od sugestii, że ma naturę konwulsyjną oraz „histeryczną”³⁹⁰.

■ W drugiej scenie V aktu poeta prowadzi słowną grę między rozmówcami. Najpierw Szczęśny dowiaduje się od Amelii, iż „staruszek Sforca zwariował” (351). Pyta więc: „Cóż za przyczyna wariacyi?...” (351). Po wyjaśnieniach siostry dodaje: „Wariacja.... to rzecz okropna....” (352)³⁹¹. Wkrótce sługa donosi mu, iż „Żydzi mówią we wsi, że rewolucja w Wilnie...” (352). Szczęśny pyta: „Rewolucja?... dzisiaj?...” (352). Zaraz potem ten sam Sługa zamienia wymowę słowa: „Mówią jeszcze Żydzi, że kilka dni temu była rewolucja w Warszawie....” (353). Istnieje zatem wyraźny semantyczny związek między „wariacją” a „rewolucją”. Są one jak gdyby tym samym zjawiskiem. Zaraz potem Szczęśny widzi cień ojca, rozmawia z nim, w końcu rozpoznaje swe szaleństwo: „O!.... czy ja dostałem pomieszania zmysłów?... Szklankę wody!...” (354). Zachowanie panicza podsumuje Sługa: „Czy zawołać doktora?...” (355).

³⁹⁰ Gdyby spojrzeć na postacie kobiece w *Horsztyńskim* z punktu, jaki obierają współcześni historycy, badający relacje między płciami i dzieje pojęć „kobieta”, „mężczyzna”, ujawniłaby się całkowita jednak odmiennosc, „literackosc” ujęcia Słowackiego. Amelia i Sally to kreacje idealne, niewiele mające wspólnego z rzeczywistością: postaci ani nie sprawujące realnej władzy w domu, ani nie pracujące, za to oddane wymiarowi religijnemu, duchowemu. To, jak ironicznie mówi Szczęśny o Amelii, „świętoszki” – i dodałbym – „anioły”. Najmocniejszym elementem rzeczywistym okazuje się ów motyw społecznego wykluczenia człowieka, którego bliski – jak matka Salomei – popadł w obłąkanie. Zob. U. Frevert, *Płeć: męska/żeńska. O historii pojęć (1730–1990)*, w: teże, *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, szczególnie: s. 61–98.

³⁹¹ Słowa te niosą mroczną treść: tak jakby Szczęśny znał niebezpieczeństwo szaleństwa, o którym tylko napomyka, chyłkiem wycofując się natychmiast w milczenie.

▪ Słowacki wydobywa motyw szaleństwa matki Salomei. Staje się ono swego rodzaju przekleństwem, dziedziczonym przez córkę, rzuca na nią cień:

Była to – jak mówi Karzeł z cynizmem – biedna dziewczyna, wychowana w klasztorze. – Matka jej zwariowała i znaleziono ją utopioną w rowie błotnistym.... Doktor przepowiedział, że młoda panna Salomea wzięła dziedziczne usposobienie do melancholii i dlatego panienka, mająca za posag ekspektatywą wariacji... nie mogła się spodziewać męża młodego – ani bogatego (263–264).

Tę skłonność Sally dostrzeże Horsztyński po tym, gdy Hetman zasugeruje jej cudzołóstwo: „Matka twoja obłąkana krzyczała mi nad uchem: Kto weźmie moją Sally, weźmie wariatkę... bo Sally... to ja....” (287). W świecie tym panuje deterministyczna wizja człowieka: od win, od chorób przodków i rodziców nie sposób się uwolnić albo też inni nie chcą uwierzyć, że można być kimś innym niż ojcowie i matki. Dlatego cały świat nosi w sobie zarodek szaleństwa, ten pokład nicości, który sprawia, że wydany jest na pastwę ironii, hiatycznej komunikacji, emocjonalnych rozdźwięków. Między „nic”, na jakim wznosi się świat, a „nic”, w które się przeobraża, rozciąga się cała sfera rozbitego *multi-versum*, z którego szczątków emanuje ironiczna energia nie kreacji, lecz destrukcji.

Granica między chorobą, rozpadem (próchno!), grą sowizdrzalską, arlekinadą, małpowaniem, między spektaklem uprawiających kainową rzeź gladiatorów a ostacnym nierozumem szaleństwa jest tu doprawdy znikoma i płynna³⁹². Początek i koniec tego szeregu spina ciąg neantyzacyjnych wyobrażeń: że jesteśmy „niczym” i że świat to „nic”. Skoro tak – pozostaje jeszcze proces, prowadzący do tego, by to „nic” pomnożyć: poprzez wszechzniszczenie, fajerwerk anihilacji, wysadzenie zamku. Przed szaleństwem nie ma ucieczki, ale przecież nie kończy go rozkosz niszczenia, lecz żaloba: po klęsce serca, uczuć, nadziei. Wprawdzie owo „nic” musi być wszechobecne i wszechwładne, niemniej istnieje jeszcze myśl, ponadto daje się poznać, choć nie pozwala zgłębić swej istoty „ja”.

Rzeczywistość wewnętrzna to jedyna dziedzina, gdzie obserwator nie myli się, o ile gotów jest wyrzec się poznawczego maksymalizmu. Przecież tego właśnie antropologia i epistemologia Słowackiego nie dopuszczają. Dlatego „ja” staje się dziedziną, gdzie na przemian harczą wyobrażenia i rozum, melancholia i euforia, sarkazm i przede wszystkim ironia, a także tajemnica i ekstrawertyczna chęć kontaktu z innym. Poeta, wolno sugerować, staje się już od *Kordiana* gotowy na jakieś

³⁹² Zob. M. Foucault, *Szaleństwo i społeczeństwo*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, w: tegoż, *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, Warszawa–Wrocław 2000, s. 85nn.: Foucault wskazuje na przypadki szaleństwa, które mają charakter „bezdyskusyjny” i które prowadzą w konsekwencji do „wykluczenia w stosunku do pracy” szaleńca; z kolei dochodzi do wykluczenia go w odwołaniu do rodziny, która – po przecie – „była więc instancją przedmiotu wykluczenia w stosunku do reguł dyskursu”, po czwarte zaś był kimś kto „zajmował pozycję marginalną w stosunku do gry”. Słowackiego interesuje inne ujęcie: ukazanie hipotetycznego szaleństwa kogoś, kto jako osoba społeczna wciąż pozostaje organiczną częścią społeczeństwa; uznany za „normalnego”, a przy tym doznaje wewnętrznych wstrząsów, które w jego własnej opinii czynią go szalonym, choć nadto nie może tego nikomu zakomunikować.

„wiem”, na ostateczne rozjaśnienie tajemnic bytu i podmiotu³⁹³. W *Horsztyńskim* zostaje ono przybliżone, choć jeszcze nie następuje.

Część V.

Deformacje percepcji

Przywołanie w dziele analizowanych metafor świata posiada doniosłe konsekwencje dla zbudowanej w dramacie perspektywy postrzegania: ludzi, historii. Naturalnie jest to perspektywa ironiczna czy nawet panironiczna. Owa ironia, która uwalnia się między dwoma biegunami nicości, a emanowana, kreowana i odbierana jest przez podmiot, spotyka się z wyższą, niejako nadbudowaną ironią losu, koronującą w pewien sposób wszystkie inne ironie. Zauważmy, iż trwanie, stałość ironicznego języka ma w utworze swoje granice. Kończy się ona wraz z destrukcją podmiotu ironizującego lub tego, z którego się ironizuje. Zamiera, gdy ironista nie jest w stanie uwolnić się od ironizowania, a nadmiar ironicznych aktów językowej ekspresji zamazuje tak dalece obraz świata, że ironia nie znajduje już nieironicznych punktów odniesienia. Słowacki doprowadza swój świat do tego momentu natężenia ironii, gdy ulega on metamorfozie w świat szalony. Wolno sugerować, że wyraża się w tym nie pełnia rozkoszy ironizowania, lecz podejrzliwość ironisty wobec ironii i autoironiczna nieufność wobec samego siebie.

Ironia-absolut zdaje się u Słowackiego czymś możliwym jako granica, po przekroczeniu której zaczyna się absolutne „waryjactwo”, jakiego doświadcza Sforca, wołający do końca: „co to ja?”. Ponieważ konstytucja, rozpoznanie „ja” ironizującego stają się w *Horsztyńskim* wysoce niepewne, zatem również samo ironizowanie – tak rozpasane, wszechobecne – okazuje się czymś budującym nieufność. Stąd kontestacje aktów ironizowania ze strony reprezentującego żywioł tragiczny Horsztyńskiego, a także ze strony Amelii, która postrzega w ironii niszczącą ucieczkę od rozpacz, wołając: „O! nie wracaj do ironii....” (307). W jej postawie jest wszystko, co przez wieki wytaczano przeciwko ironii: niebezpieczeństwo immoralizmu, niszczący charakter ironii, zwichrowanie przez nią komunikacji, podważenie prawdy. Ze zdziwieniem można zauważyć, że wielki ironista, Słowacki, tworzy kreację świata, w którym ironiczne gry i napięcia stają się nałogiem człowieka; raz zaczęte, nie mogą się nie tylko unicestwić w dystansie autoironicznym do ironizującego podmiotu, ale zdają się zagrażać kreowanemu obrazowi świata. Przypomnijmy znane zastrzeżenia Hegla wobec ironii (bez względu na to, czy i jaki popełnił on „błąd”):

³⁹³ W tym sensie podzielam opinię wyrażoną także przez D. Kosińskiego: „*Kordian*” w *gnostyckim świetle*, w: *Juliusz Słowacki w literaturze XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 11–35. Tu s. 35: „Pod murem, naprzeciwko plutonu egzekucyjnego stoi już człowiek przebudzony. Droga przez ciemność zakończyła się. Rozpoczyna się wędrówka ku górze, ku jasności”. Dodałbym jednak: wędrówka ku wnętrzu, ku kolejnej ciemności, a potem dopiero „światłu”.

Zasadniczą jednak niezgodę na ironię romantyczną wyraził Hegel w swej *Estetyce*. W ironii F. Schlegla widział niebezpieczeństwo pojęcia ironii jako swawoli, która umożliwiłaby zniesienie takich wartości jak prawda i moralność. Albowiem ironia romantyczna jawiła się Heglowi jako „nieskończona absolutna negatywność”, jako wyrażenie uczucia pustego i zajętego przez pychę podmiotu. Przypisywał mu zresztą wyłącznie chęć odsłaniania nicości wszystkiego, także godności i wartości piękna. Ironia romantyczna – ta „zasada bezprawia” – jawiła się przeto jako absolutna samowola podmiotu o aktywności przede wszystkim niszczącej.³⁹⁴

Przypomnijmy tezę – teraz właśnie – o konstytutywnym dla Słowackiego dążeniu do zniesienia granicy czy przepaści między jego „ja”-kreatora a tekstem, dziełem literackim. Wspomnijmy mnogość rozwiązań: gdy tekst i bohater w całości stawali się rezonatorami podmiotu kreatora, gdy ta obecność była połowiczna i zamykała się w podmiotowych strukturach dzieł i całych tomików. Otóż wydaje się, że *Horsztyńskiego* nie dałoby się spiąć żadną metatekstową ramą wstępu czy epilogu. Uruchromiony wewnątrz tekstu mechanizm ironizowania, którego centrum jest Szczęśny, dalej konstytutywna ironia strukturalno-dramatyczna i agogiczny, hiatyczny język musiały wyczerpać się w pięcioaktowej konstrukcji, choć wydaje się, że nic ironii przerwać może tu tylko apokaliptyczna koda. Dramat należy raczej do grupy tekstów, wyczerpujących swój potencjał znaczeń w pięciu aktach, w postaciach, w języku, w horyzoncie aksjologicznym wytworzonego kosmosu. Natura takiego panironicznego świata-katabazy dramatycznej, językowo-wyobraźniowej, gdzie narzędziem jest przenikający wszystko chłodny skalpel ironii, nie pozwala w żaden sposób na wyciąganie ostatecznych wniosków przez autora, na manifestowanie samozadowolenia, na dumne odesłanie czytelników-publiczności do „tego, co w laurach chodzi”, poety, co stworzył wspaniałe widowisko wyobraźni. Nie po to „rozwiwał” Słowacki strukturę tekstu i do krańców, do granicy szaleństwa go ironizował, by jakimś wstępem czy epilogiem dopowiadać czy wręcz unieważniać tę szerszą niż w innych dziełach, bo i teraz jeszcze do publikacji nie przeznaczoną, czarną wizję.

W *Horsztyńskim* powróciło „ja”-poety z powieści poetyckich, które w całości rozlewa się w tekście i – ponieważ na wielu poziomach pogrążone trwa w kryzysie tożsamości – nie chce lub nie może zdystansować się do siebie i do dzieła w jakiejś metadramatycznej strukturze podmiotowej. Ba, nie znamy nawet tego intencjonalnie przez samego poetę przyjętego fundamentalnego metatekstu, jakim byłby tytuł. Dramat ów – jako eksperyment poznawczy – odsłonił także nieoczekiwane oblicze doświadczenia estetycznego: zbyt jednak śmiałego nie tylko, by było prze-

³⁹⁴ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 93. Zdaniem badacza: „Błąd Hegla polegał na tym, że rozumiał ironię jako zjawisko samo w sobie. Można sądzić, że wymagał od ironii romantycznej tego, co, jako zasada opisująca byt, przynosiła dla sztuki klasycznej ironia tragiczna”. Z ironią, ale w ujęciu, jakie reprezentuje *Balladyna*, nie miał już kłopotów Z. Krasiński. Por. E. Szczeglaćka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003, s. 191–210.

znaczone do publikacji. Także ilość wewnętrznych pęknięć komunikacyjnych, deziluzji, gier-napięć ironicznych tak się zmultiplikowała, że przekroczeniem opozycji i lustrzanych wykrzywień, przekształceń świata okazać się mógł tylko wybuch; ustanawiający nie tylko koniec pewnej sfery rzeczywistości materialnej, ale i koniec „ironicznej antyinytrygi”, w której wszyscy czekają sparaliżowani na wydarzenia, a jedyny działający człowiek działa w imię prywatnego interesu i zła. Czyniąc zaś cokolwiek, gotuje sobie śmierć.

Cechą świata przedstawionego w *Horsztyńskim* będzie również zjawisko, które wolno nazwać **złamaniem perspektywy percepcyjnej**, skrzywieniem oglądów lub z innej strony nieprzejrzystością ontologiczną wrażeń zmysłowych. Oto w wielu momentach tekstu patrzący podmiot ogląda rzeczywistość w ten sposób, iż nie dociera do niego ogląd przejrzysty znaczeniowo. Obraz zdaje się złudzeniem, zwidem, na którym można dokonać poznawczej manipulacji. Już na początku mały Michaś podgląda uczującego ojca: „Przez dziurkę od klucza patrzałem do jadalnej sali...” (260). Takie ograniczenie pola percepcji z jednej strony czyni to, co oglądane, nierzeczywistym i niepewnym, choć wzmaga wobec obserwowanego obiektu poznawczą pożądlivość: podglądanie jest niejako spotkaniem z tym, co zakazane do oglądania, ale kiedy już zostaje dojrzone, niesie zwielokrotnioną satysfakcję. Podglądanie ma także ten aspekt, że otwarte jest na metamorficzne działania wyobraźni podglądającego. Skoro nie widać wszystkiego, można tę niedostrzeżaną resztę dopisać w wyobraźni albo to, co widać, dowartościować i przekształcić. Dlatego Michaś widzi już nie ojca, lecz samego Boga: „Tata nasz z piórem bryllantowém, piękny jak w książce obrazek Pana Boga...” (260). A skoro tak, to zdeifikowany „tata”, który uderza w twarz starca, staje się wzorem dla syna. Podglądane powraca do podglądającego dziecka. „Dziurka od klucza” staje się lustrem, w którym dziecko (mało tu z romantyki w obrazie dzieci³⁹⁵) dostrzega siebie samo: „i staruszek wywrócił się jak moja drewniana lalka.....” (260).

Podglądanie może ulec przemianie w imitowanie. Michaś to w tej chwili „przyszły Hetman”. Dlatego – odwołując się do percepcyjnej nieoczywistości obrazu zakrzywionego przez voyerystyczną perspektywę, Szczęsny przeprojektowuje wrażeńia dziecka. Widziało – dowodzi – w istocie coś innego, niż sądzi, że widziało: czyli obrazek. Kreuje tak – rozpaczliwie – „dobroczynne” kłamstwo, będące naprawdę, po prostu kłamstwem. W świecie *Horsztyńskiego*, a to miara jego rozkładu, kłamstwo bywa „lepsze” od prawdy.

Podobnych kompromitacji postrzegania znajdziemy w dramacie wiele. Już w introdukcji, jaką stanowi I scena I aktu, Karzeł obmyśla z Ksińskim diaboliczny koncept z „posłem z Mediolanu” przywożącym list Sforce. W ten sposób ustawiłone zostaje błazeńskie, krzywe zwierciadło, przeobrażające i strukturę dramatu,

³⁹⁵ Zob. o dziecku romantycznym: A. Kubale, *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984; por. również prace o przekształcaniach wyobrażeń dziecka w modernizmie: A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, rozdziały: *Historia dziecka i historia literatury* (s. 11–30) oraz *Dziecko i „duch jasny”*. „*Wilia*” Tadeusza Micińskiego (s. 247–262).

i świat wszystkich scen „serio”. Falszyfikat ów Sforca uzna za prawdę, nonsensowne pytania potraktuje poważnie, co zawiedzie go w końcu do szpitala wariatów. Jak jednak rozpoznać „prawdę” od „nieprawdy” w zdestruowanym ironicznie świecie, gdy nawet zamyślający okrutny „żart” wobec Sforci „spiskowcy” popadają w absurdalne spory, niczym nie różniące się od groteskowych pytań rozwiązywanych przez starego błazna. Kpiarze pozostają wobec siebie w relacji wzajemnej kpiny i trudno zgadywać, czy metaironiczne napięcie, jakie rodzi się międzyobrazem ironizującego z Ksińskim Karła a obrazem Sforci odpowiadającego na pytania, jest autorskim zamysłem, czy wyprodukował je tekst sam, niejako z owej nadwyżki ironicznych gestów:

KSIŃSKI

Powiedzże mi, moja beczułka śledzi holenderskich, co to ma obchodzić pana Hetmana, że pan Hetmanowicz zbałamucił żonę ślepego człowieka?...

KARZEŁ

Panie Ksiński, zgódź się naprzód na to, że ja mam więcej rozumu od ciebie.

KSIŃSKI

Rzecz nie dowiedziona.

KARZEŁ

Wszakże nie jesteś zupełnie, panie Ksiński, pozbawiony zdrowego rozsądku. – Mów zatem, że szukasz rozumu, gdziekolwiek bądź sądzisz, że się znajduje...

KSIŃSKI

Z czego to wnosisz?...

KARZEŁ

Kiedy wczoraj dano kurczęta, uważałem, że z wielką rozważą wyjadałeś mózdzki w główkach kurczęcych...

KSIŃSKI

Dalibóg, że ten błazen kpi ze mnie...

KARZEŁ

Panie Ksiński... jakże można tak posądzać?... a wstydź się....

KSIŃSKI

Pamiętaj, że ze mną niebezpiecznie....

KARZEŁ

Boj się siebie, bo jak się wyciągniesz, to podobny jesteś do pamfila...

KSIŃSKI

A... ty krótki – ty niżniku – ty kulko!...

*(Wybiega za uciekającym Karłem...)*³⁹⁶

(264)

³⁹⁶ Charakterystyczne są tu również określenia karła: „krótki”, „niżnik”, „kulka”. S. Szenic (*O karłach*, w: dz. cyt., s. 48) pisze, iż: „W Polsce zwano karłów także niziołkami lub łokietkami”. B. Kreja w przywołanym artykule *O nazwiskach od wyrazów pospolitych, oznaczających kuglarzy i karłów*, nie odnotowuje

W centrum ironicznego ataku, co znamienne, został tu umieszczony zarówno „rozum”, jak i „zdrowy rozsądek”: podstawy poznawczej aktywności. Miarą rozumności okaże się w tej scenie zdolność kreowania i odbierania ironicznego wypowiedzenia. Łatwo spostrzec, że Ksiński będzie więc głupcem, a Karzeł demiurgiem ironii³⁹⁷.

Owo przełamanie epistemologicznej oczywistości ma jeszcze różnorakie formy: Szczęsnego otacza sieć intryg, których albo zdaje się on nie rozpoznawać, albo które rozpoznawszy, lekce sobie waży... Formą tego procesu, jakże wymowną, staje się również szpiegowanie: zarówno jako śledzenie, posyłanie szpiegów, jak i bycie szpiegowanym, podglądanym i oglądanym z intencją, której oglądany nie zna. Szczęsnego szpieguje Karzeł (263), szpiegowanie Karła odsłania Hetmanowi z kolei Ksiński (szpieguje więc Karła, 273), z kolei Wilno, „miasto” szpieguje swoimi szpiegami Sforca (274). Częścią intrygi ma być nadto przebieranka, kiedy Maryna przebrana musi być za żołnierza, za Joannę d’Arc Targowicy, by zwieść Szczęsnego.

Jeszcze bardziej dobitne okazuje się przedstawienie sceny ze Świątoszem ukrytym za zwierciadłem i to z dubeltówką, gdy Horsztyński przyjmuje w swym domu Hetmana. Hetman uderza w lustro, w którym odbija się postać skrytego w „ciemnej alkwie” Świątosza, wołając: „Zabiłem twego zdrajcę – Horsztyński... zwierciadło...” (285). Symbolicznie uśmierca w ten sposób pozór, złudzenie, ale i rozjaśnia sytuację – sługa musi się wyjawić. W lustrze widać podstęp, ale może go rozpoznać tylko widzący Hetman³⁹⁸. Perspektywa barszczanina odsłania się w całym tekście właśnie jako skrzywiona – i to nie inaczej niż... w języku patrzenia, oglądania: „Nigdy tak blisko nie widziałem nędzy i śmierci...” (321) – woła Horsztyński, a zaraz potem, podczas rozmowy o truciznach, „głupi” Świątosz przestrzega starego pana: „Ale to, panie, jak na oczy upadnie, to człowiek osłepnie...”, co ślepy konfederat kwituje ironiczną ripostą: „No, mój Świątoszu – nie lękaj się, włożę okulary...” (322). Wkłada... okulary sarkazmu.

To, co widać, i to, czego nie widać, w sytuacji dramatu Słowackiego jak gdyby staje się nierozróżnialne. Skryte wewnątrz bohaterów niejako uzewnętrznia się w pełnych tajemniczości scenach, których istotę stanowi zatajenie przed innymi:

nazwisk podobnych, jak określenia z tekstu poety. Na określenie „grubawego” Karła używano słowa Bąbel (s. 252), z kolei niski wzrost opisuje często nazwisko: *Niziołek, Nizioł, Nizialek, Miziołek, Mizioł* (s. 255). Natomiast określenie Ksińskiego przez Karła jako „pamfila” ma charakter obraźliwy: dawny „pamfil” to walet trefli, czyli „dupek żołądny”. Z kolei Sforca stosuje wobec Karła ichtiomorficzne przezwiska. Nazywa go *Stynką* lub *sielawą*. Zapewne chodzi o kształt owych ryb. Stynka (*Osmerus eperlanus*) to niewielka, okrągła rybka (jak Karzeł), sielawa (*Coregonus albula*) to ryba długa, lecz cienka, która wywinie się nawet z sieci, dlatego słyszymy z ust Sforci absurdalne zdanie: „Kłamiesz, jak pies, moja sielawo...” (296).

³⁹⁷ W. Szturc, dz. cyt. s. 87, referując poglądy Jeana Paula wyrażone w *Vorschule der Ästhetik*, pisze: „Ironia zaś mogła pojawić się tam, gdzie został użyty rozum. Była wynikiem pewnej spekulacji i jej celem było »ujawnianie ciągłej powściągliwości lub obiektywizowanie«. Mogła być odebrana – dodajmy – również tylko tam, gdzie pojawiał się rozumny, nastawiony na nią podmiot.

³⁹⁸ W pewnym sensie Hetman symbolicznie odgania niebezpieczeństwo śmierci, które krąży wokół niego, a także przecież – rozbijając lustro – niszczy swój własny wizerunek człowieka, na którego czyha śmierć, zdrajcy i okrutnika.

Szczęśny spotyka się ciągle z Nieznajomym, intryganci knują w tajemnicy przeciw paniczowi i Sforce, Horsztyńskiemu i Salomei; w tajemnicy Hetman zjeżdża do domu Horsztyńskiego, zaś Szczęśny tajemnie pojedynkuje się ze starcem (co odkrywa Salomea).

Czasem stopień tajemniczości w tym świecie tak pisarz zwielokrotnia, że podstawowe relacje: Salomea – Szczęśny, Amelia – Szczęśny stają się skrajnie nieprzejrzyste, co było od początku misternie tworzoną intencją twórcy. Innym razem ironiczne rezonanse, gdy spotykają się owe krzywe zwierciadła, wpędzają czytelnika ogarniającego cały tekst w poznawczy dyskomfort, bowiem nie jest pewny, czy rozpoznał tę albo celowo, albo samowolnie wygenerowaną metaironię. Jak choćby wtedy, gdy Hetman tnie owo „zwierciadło” w domu męża Sally. Lecz przecież czytający dramat pamięta jeszcze ironię zbudowaną na motywie zwierciadła przez Ksińskiego:

I pan Szczęśny przypawił mu to, czego w zwierciadle mężom nawet nie ślepym widzieć nie można... Jakże, ten stary ma młodą żonę?... bo młoda być musi...

(263)

Czy między sceną I aktu I a sceną I aktu II – obie można nazwać „zwierciadlanymi” – zachodzi ironia ironii czy metaironiczna, przypadkowa interferencja? W chwilę po cięciu zwierciadła Hetman rzuca insynuacje dotyczące cudzołóstwa Salomei. Jak zatem jest?

Wydaje się, iż owo zakrzywienie perspektywy dokonuje się również na linii czytelnik – tekst. Stabilne i aktywne „ja” odbiorcy nie jest w stanie uporządkować semantycznego nadmiaru tekstu lub raczej jego ironicznego antyładu. Spojrzenie na tekst załamuje się już w drugim akcie, a roszczenie rozpoznawania intencji postaci, racjonalnie zbudowanej intrygi dramatycznej³⁹⁹ czy określenia innej niż ironia dominanty estetycznej odbija się od krzywego zwierciadła całego tekstu, powracając do podmiotu percypującego świat *Horsztyńskiego* jako znaczeniowy chaos. Jego rozplątywanie zdaje się daremne, ale tekst ujawnia też przedziwną, magnetyczną siłę przyciągania: jako coś „całkiem innego”, radykalnie nieznanego. W gabinecie krzywych zwierciadeł, co czynią postaci dramatu, nie sposób przebywać codziennie, ale trudno się oprzeć pokusie, by raz tam nie wejść. To czyni czytelnik.

³⁹⁹ Wydaje się, iż Słowackiemu w ogóle bliższe były nie logiczne konstrukcje, doskonale kompozycje dzieł, ale zakrzywiona, falista, wieloperspektywiczna budowa dzieła, które oglądane z wielu perspektyw, zdradza wprost nadproduktywność semantyczną. Tendencję tę ujawniają najwcześniejsze dzieła. Por. także: L. Libera, „Znajdują tu, że nie mam dramatycznego usposobienia”, w: tegoż, „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 118–139.

Część VI.

Między tekstami

1. „Naśladuje? Podrabia? Kontynuuje?”

Jak wszystkie prace Słowackiego, także *Horsztyński* pełen jest mniej lub bardziej jawnych nawiązań do utworów, które inspirowały poetę. Należy jednak do tekstów posiadających dość stabilny status, gdy idzie o rozpoznanie jego intertekstualnych odniesień. Poeta prowadzi więc w nim, zdaniem badaczy, grę z następującymi dziełami i twórcami:

a) z *Hamletem* i generalnie z Szekspirem, to „polski Hamlet”, który kończy się tam, gdzie zaczyna się *Hamlet*: sceną pojawienia się ducha Hetmana⁴⁰⁰;

b) z Chateaubriandem, choć nie wszyscy zgadzają się, że motyw miłości kazi-rodzkiej zawędrował do *Horsztyńskiego* z jego dzieł⁴⁰¹; wydaje nam się, że inspiracja nie tyle filozofią, co symboliką melancholii i nicości, a także motywy miłości transgresyjnej posiadają niewątpliwy związek z dziełami Chateaubrianda; zostają jednak misternie przesłonięte przez narzucane z ostentacją efekty szekspirowskie (*vide*: ów motyw klasztoru), a ponadto przekształcone w kierunku wydobywania jeszcze bardziej negatywnego obrazu świata⁴⁰²;

c) z Platonem: to nie dziwi, skoro przywołanie autora *Fedona* ma charakter niemal cytatu; trzeba jednak pamiętać, że są to nawiązania niewolne od błędów czy swobodne, a ponadto, iż nie da się jednak zinterpretować całego dramatu *sub specie* jednej sceny platońskiej; wydaje się natomiast, że wpisanie Platona w jawną fakturę dzieła potwierdza epistemologiczne aspiracje poety i zarysowuje kierunek poszukiwań wiodących ku idealizmowi i w końcu mistryce⁴⁰³;

d) z Biblią – dodajmy, że oprócz niezwykle licznych cytatów, parafraz, trawestacji, aluzji, imitacji stylistycznych i naśladownictw „tonu biblijnego” właśnie Biblia wyznacza pierwszorzędną płaszczyznę poznawczego eksperymentu w *Horsztyńskim*: Platon sugeruje subiektywno-podmiotowy modus patrzenia na tajemnicę świata i duszy, zaś

⁴⁰⁰ J. Trznadel, dz. cyt., s. 60: „Na wszystko jest jednak już za późno – Szczęsny podobnie jak Kordian przegapił ostatni moment działania. Jest zdrajcą ojczyzny, zdrajcą zdrajcy, zdrajcą siebie samego. To, co otwierało akcję *Hamleta*, zamyka akcję *Horsztyńskiego*: [...]”

⁴⁰¹ Tamże, s. 57. Badacz odrzuca reneistyczną interpretację.

⁴⁰² F.-R. de Chateaubriand, *René*, przeł. T. Żeleński (Boy), w: tegoż, *Atala. René*, Warszawa 1982, s. 88: „Oto więc wasza religia, którą mi tak zachwalałeś! Niech będą przeklecie śluby, które mi odbierają Atalę! Niech przepadnie Bóg, który staje w poprzek naturze!” [podkr. – J. Ł.]. W listach z okresu pisania *Horsztyńskiego* (Listy do matki, s. 161, 173, 190) Słowacki z najwyższym uznaniem pisze o *Atali* i *Reném* Chateaubrianda, a także o ich autorze. Jakże więc można by nie dostrzec skomplikowanych nawiązań do Chateaubriandowskiego motywu miłości brata i siostry (?).

⁴⁰³ T. Sinko (*Hellenizm Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 213) wskazuje na wczesną lekturę fundamentalnego tekstu Platona – *Timajosa*: „Jeśli jednak w *Beniowskim* Starosta rozmawia o rzeczach duszy, jak Platon, a szlachta ucieka, »wołąc sen, niż świat on, – co się naówczas zdał zaatlantyckim«, to ta aluzja do zamorskiej Atlantis może posłużyć za podstawę do przypuszczenia, że i *Timajosa* czytał Słowacki przed r. 1841, a więc prawdopodobnie wraz z innymi dialogami w Szwajcarii koło r. 1834.”

Biblia ujawnia – właśnie przez jej nie kończące się ironiczne metamorfozy – dramat nieobecności i zarazem poszukiwania Księgi, posiadającej wszecheksplikujący charakter: a więc droga wiedzie ku *Genezis z Ducha*, choć punkt dojścia w *Horsztyńskim* zamyka się jedynie w postawieniu i wyartykułowaniu z pełną mocą pytań;

e) z własnymi dziełami, szczególnie z *Kordianem*; wielokrotnie zwracano uwagę na przepaść w zakresie poetyki (choćby „szczątkowość monologu” w dramacie o Szczęśnym)⁴⁰⁴ i zarazem powinowactwa w kreacji „ja” obu postaci, bowiem także o Szczęśnym dałoby się powiedzieć, że „»ja« bohatera jest w *Kordianie* wciąż podejrzewane o nierealność, nieistnienie, niewykrystalizowanie i zagrożenie nicością”⁴⁰⁵. Do tych figur bliźniaczych Kossakowskiego-syna dodalibyśmy bliskiego mu w improduktywizmie i w konstrukcji uczuciowego dramatu *Lambra* (tu ukochana przebrana za pazią służy bohaterowi, który zabija ją w narkotycznym transie; Marynę przebrać chcą za żołnierza; Szczęśny nie chce Amelii wyjawic „tajemnic”, która by ją zabiła).

Bez względu na to, jaką intertekstualną opcję wybierzemy, gra, przekształcanie jawne (a nie naśladownictwo!) języków, motywów, symboliki i „filozofii” wspomnianych dzieł wydają się niepodważalne, a intencje badawcze wiodą, jak się wydaje, od zakończenia czy wyciszenia refleksji nad już wyeksploatowanym tropem szekspirowskim i biblijnym (ten ostatni, jakże słabo opisany), w kierunku uwydatnienia tropu platońskiego. Kończy się też chyba metodologia „wpływologicznych” dociekań, choć trudno powiedzieć, że opcja „intertekstualistyczna” czy „alegacionistyczna” wybitnie posunęła rozumienie mechanizmów poetyki tekstu Słowackiego. Komplementarne wątpliwości formułowali przecież jej twórcy:

Takich trudnych do zaklasyfikowania przypadków historia literatury zna bardzo wiele. Na przykład *Balladyna*. Dramat „szekspirowski” jest to niewątpliwie, i to z odwołaniami do konkretnych utworów (*Król Lear*, *Macbeth*, *Sen nocy letniej*, *Burza*). Ale przecież ponad wszelką wątpliwość ani naśladownictwo (imitacja), ani też żadna ze znanych odmian stylizacji. Albo chociażby *Lambro* tegoż autora wobec *Korsarza* i *Mnicha* Byrona. Naśladuje? Podrabia? Kontynuuje? Przetwarza? Stylizuje?⁴⁰⁶

Wówczas to właśnie w *Horsztyńskim* odbiłyby się echem podstawowe rozpoznania tekstu Platona: nie tylko mit o Atlantydzie (rozdział: II. *Starożytne Ateny. Atlantyda*), lecz przede wszystkim pytania o: *Początek świata, Elementy pierwotne i Duszę świata, Czas i Wieczność* (rozdziały III–V) czy *Konieczność i jej stosunek do rozumu* (r. VIII), *Duszę śmiertelną i jej organizm, Choroby ciała i duszy* (r. XI i XII). Zob. Platon, *Timajos. Kritias albo Atlantyk*, przeł., wstępem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1986. *Horsztyński* zawiera, być może, ironiczną aluzję także do Rzeczypospolitej Platona: [Ksiński] „Co mi tam nieśmiertelność duszy... gdyby Platon żył w tych czasach, byłby republikaninem, jak ja...” (303).

⁴⁰⁴ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie...*, s. 192.

⁴⁰⁵ Tamże, s. 182.

⁴⁰⁶ S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 89. Typologia strategii intertekstualnych Balbusa egzemplifikuje dziełami Słowackiego strategię „naśladownictwa tendencyjnego”: „Tradycją dla powieści poetyckich Słowackiego (*Mnich*, *Arab*, *Lambro*) jest analogiczny gatunek Byrona (*Korsarz*, *Giaur*, *Lara*).”

Otóż to nie te dwa dzieła stały się problemem, ale cała twórczość Słowackiego. Zaproponowane ujęcia terminologiczne nie będą w stanie uchwycić specyfiki wyobraźni poety, bowiem po prostu nie znajdą odpowiedników w świecie tej wyobraźni. Potrzebne byłoby wyprowadzenie nowych pojęć z opisanych mechanizmów działania imaginacji; po drugie opisanie nie statyki, metamorfoz, ale r u c h u znaczeń wewnątrz tekstu Słowackiego i wielopoziomowości (fakultatywności) odczytań, odkryć intertekstualnych nawiązań, które są mniej lub bardziej, a czasami w ogóle mało prawdopodobne, mimo iż wydają się oczywiste⁴⁰⁷; ujęcie każdego z dzieł w perspektywie fundamentalnego tematu, poznawczej obsesji, zmierzającej do rozjaśnienia zagadki świata i człowieka, ontologicznego i antropologicznego pytania pytań, wiodących poetę od *Araba* do *Króla-Ducha*. Słowacki jest poetą setek pewnych i jawnych, tysiąca możliwych a niepewnych i tysięcy niemożliwych, lecz narzucających się interferencji międzytekstowych. Zarazem wydaje się, że pośród sposobów włączania w tkankę własnego tekstu elementów tekstu cudzego panuje u niego doskonały porządek: na najniższym poziomie znajdują się aluzja, cytat, jawne włączanie symbolu, często skontaminowanego z innym w strukturze obrazu poetyckiego, zaś na najwyższym rozbicie, przekształcenie całych cudzych dzieł, ich przetrwanie w wyobraźni i metamorfoza w dzieło własne. Ta ostatnia strategia jest wcale ekspansywna: mamy ją w *Janie Bieleckim* i *Wacławie* (Maria Malczewskiego przeobrażona), w *Poemach Piasta Dantyszka* (Dante), w końcu w owym *Lambrze* (Byron) i *Balladynie* (Szekspir – ale nie on jeden!).

Jak na tym tle wygląda *Horsztyński*? Uwzględnić trzeba czynniki, zdawać by się mogło, oczywiste. Najpierw czas i miejsce powstania: 1835 rok, Szwajcaria. Słowacki porusza się zatem w alpejskim krajobrazie wyobraźni: pisze *W Szwajcarii*, lecz również podróżuje śladami Antoniego Malczewskiego, czyta jego *Marię*, wraca do jej pesymistycznych nastrojów, a ponadto ma zapewne w pamięci całą „alpejską” literaturę wczesnego romantyzmu⁴⁰⁸. W konsekwencji można się spodziewać, że ten właśnie krąg inspiracji przeniknął do dramatu, w sposób harmonijny łącząc się z zainteresowaniem poety epoką staropolską.

Z kolei zwrócić trzeba spojrzenie w stronę wyboru epoki, na fundamencie obrazu której poeta zadaje pytanie: „co to ja?” i wszystkie inne związane z nim kwestie. Można zauważyć, że wybór końca XVIII wieku i „rewolucji” w Wilnie miał dwie ważne konsekwencje: poeta nie chciał odwołać się do żadnej XVIII-wiecznej filozofii, którą mógłby uczynić podstawą obrazu świata; stąd i *Szczęśny* jako kracja, i furia, z jaką atakuje on niedocieczone tajemnice, stanowią interpo-

⁴⁰⁷ Badając przekształcenia całej *Marii* Malczewskiego w strukturze *Jana Bieleckiego*, zaproponowałem między innymi kategorię konwergencji, opisującą „wielorakie (genologiczne, obrazowe, symboliczne) podobieństwo polisemicznego tekstu Słowackiego (jego elementu lub całości) i pojedynczych (lub wielu) dzieł twórców, których znajomości poeta bezpośrednio nie poświadcza, które jednak w jakimś zakresie wykazują podobieństwo do jego dzieł” (zob. J. Ławski, *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 89–90).

⁴⁰⁸ Zob. o plastycznych walorach alpejskich krajobrazów: D. Kudelska, *Szwajcarski pejzaż*, w: tejeż, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 76–88.

lacje (czy „implantacje”) XIX-wiecznego indywidualizmu (z odcieniem byronicznym, werterycznym i reneistycznym) w umysłowy obraz, w panoramę intelektualną kończącego się, polskiego XVIII stulecia. A nadto: można przypuszczać, że nie istniało też żadne takie XVIII-wieczne dzieło lub XIX-wieczny utwór dający wizję schyłku XVIII stulecia, które mógłby Słowacki *in toto*, w całości *bricolage’owo* przełożyć, najpierw rozbijając na motywy i fragmenty, ażeby złożyć potem w nową, oryginalną całość⁴⁰⁹. Tej strategii intertekstualnego totalizmu, agresywnej rekombinacji elementów cudzej całości przyjąć nie mógł, w konsekwencji tekstuwa przestrzeń *Horsztyńskiego* zdaje się nie posiadać intertekstualnego fundamentu. Nie jest nim ani Szekspir, ani żaden inny tekst. Mamy tu do czynienia z pełną semantyczną (głównie ironiczną) dynamiką wewnątrztekstową konfrontacją zupełnie z pozoru sprzecznych kodów stylistycznych i filozoficznych, takich jak hamletyzm i Biblia, platonizm i cynizm (Diogenes!), reneizm i *Biblia*. I wielu innych.

Ich współistnienie i poznawczo płodną konfrontację w fakturze jednego tekstu umożliwia zmysłny mechanizm językowy: Słowacki z jednej strony „roziewa” tekst, oddala bohaterów, ich języki, nawet słowa w zdaniu. Umożliwia to niekafoniczne współistnienie intertekstów, które zjawiają się tutaj czasem wprost na prawach cytatów. Zwiększenie dystansu międzytekstowego i międzysłownego otwiera z kolei ów *Spielraum*, przestrzeń gry i napięcia, w której rodzi się ironia. W sposób najbardziej paradoksalny umożliwia ona zarazem zwiększenie dystansu, wprowadza żywioł agoniczny między różnymi językami, lecz jako nieuchwytnie napięcie między biegunami opozycji tworzy też ich „zgodną niezgodność”. Nie ma więc w *Horsztyńskim* ani jednego niezironizowanego elementu cudzego języka czy dzieła, ale też żadne przytoczenie jawne czy wpisane w subliteratealny poziom znaczeń nie pojawia się z intencją czysto negatywnej ironizacji, z zamiarem li tylko negacji.

Przeciwnie: przecinają się tu w strukturze tekstu dwa zupełnie wyraźne ruchy znaczeń. Pierwszy – nazwijmy go poziomym – kreuje napięcia linearne pomiędzy Biblią i Szekspirem, staropolszczyzną a indywidualizmem reneizmu, wertycyzmu (etc.); słowem – są to wszystkie te wzajemne oświetlenia, jakie rzucają na siebie interteksty-cytaty z miejsc swego wewnątrztekstowego przytoczenia. Drugi

⁴⁰⁹ Znamienne wydaje mi się odczytanie w *Horsztyńskim* twórczości Ignacego Krasickiego: zarazem ironiczne, jak i takie, które wydobywa jej pesymistyczny, sceptyczny, a nie oświeceniowy wymiar. Jest wymowne i to, że poeta miał się uczyć czytać na bajkach Krasickiego, które z ironią przywołuje w dyskusji o rymach Szczęsny. Pisze poeta do matki w okresie, gdy rodzi się zamysł *Horsztyńskiego*: „Projekt Twój względem małego Stasia bardzo dobry – koniecznie go trzeba wychować na człowieka pożytecznego, a zdaje mi się, że on nawet niepospolitym będzie człowiekiem. Nie uczcie go tylko czytać na bajkach Krasickiego, ale na starej *Biblii* Wujka” [podkr. – J. Ł.].

A zatem bajki to lektura nie dla dzieci, trująca! (cyt. za: *Listy do matki*, dz. cyt., s. 176, list z 28 IX 1834 roku pisany z Genewy). Bajki te – ich „ciemną stroną” – pamiętał Słowacki nawet w okresie genezyjskim – zob. list do matki z Paryża pisany 2 X 1843 roku. O Krasickim-pesymiście zob. nade wszystko: T. Kostkiewiczowa, *Krasicki a oświecenie*, w: teże, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 135–162. Tu konkluzja: „Przyznanie wiekowi osiemnastemu miana »wieku rozumu« nie było więc dla autora *Bajek i przypowieści* ani zasadne, ani możliwe do zaakceptowania.”

zaś – określmy go ruchem pionowym – kształtuje się w wewnętrznej głębi pojedynczych zdań, obrazów, symboli. Odbiorca musi bowiem każdorazowo zdeszyfrować intertekstualne odniesienie (jest czy nie), następnie określić jego źródło, dalej ustalić stopień prawdopodobieństwa, a w końcu – polegając tylko na sobie, swych kompetencjach – przyjąć taką czy inną kwalifikację sposobu przekształcenia prototekstu: od cytatu poprzez stylizację, trawestację, naśladownictwo, parodię, pastisz, parafrazę, aluzję aż po – wartościujące tekst negatywnie – plagiat, epigońskie zapożyczenie etc. Niewątpliwie część gestów kreacyjnych poety miała też na celu całkowite ukrycie proto-obrazów; zostały więc tak głęboko przeobrażone i skontaminowane z innymi, że stały się trudne do rozpoznania.

I do tych dwóch ruchów znaczeń – poziomego (między jawnymi makrointertekstami), pionowego (wewnątrz struktury obrazu) – trzeba by dopisać trzy inne: mikrodynamicę semantyczną, ujawniającą się wewnątrz pojedynczego obrazu, wypowiedzenia tam, gdzie dochodzi do kontaminacji różnych motywów, symboli i „filozofii”. Słowacki nie łączy ich w struktury centonowe, addytywnie kumulując w linearnym porządku elementy cudzego kodu, lecz „nakłada” na siebie, stapia w oryginalną całość, której syntetycznego charakteru można w ogóle nie rozpoznać, która najczęściej pozostawia jednak na swej powierzchni mniej lub bardziej wyraźne ślady, „szwy” po łączeniu, która jednak również – owa całość – może być jawnie złożona (poeta daje wtedy sygnał, że łącznie jest jawne). Drugi rodzaj napięcia – wysoce kłopotliwego, niekiedy znanego tylko współczesnemu czytelnikowi *Dzieł wszystkich* – to semantyczne, czasem ironiczne napięcia autointertekstualne: bywa, że są one niemal jawne, jak między *Kordianem* a *Horsztyńskim*, wszelako mają paradoksalny charakter: ten pierwszy dramat się ukazał, drugi pozostał w szufladzie. Czasem jednak będą one niejawne, wprost nie przeznaczone dla czytelnika (jak dalej zobaczymy)⁴¹⁰.

W końcu trzecia z tych *dynamis* znaczeniowych kształtuje się na linii: kreator-poeta → metatekst tytułu → struktury podmiotowe dzieła → dzieło. Jest tych napięć całe mnóstwo w *Kordianie*, uruchamia tam nawet poeta *quasi*-intertekstualne napięcie między tekstem napisanym, pierwszą częścią trylogii a tekstem zapowiedzianym/sugerowanym, lecz niestworzonym i nieistniejącym (stąd kontrfaktyczne interpretacje typu: co byłoby dalej, gdyby *Kordian* nie zginął). W *Horsztyńskim* sprawa wygląda inaczej: żadne metateksty nie dookreślają i nie dynamizują znaczeń między autorem a dramatycznym kosmosem. W zastępstwie tę funkcję modulującą dzieło, sam akt pisania spełnia sytuacja i wybór strategii komunikacyjnej. Słowacki pisze dla siebie, a więc „naturalnie”, pisze nie do publikacji teraz,

⁴¹⁰ S. Balbus (dz. cyt., s. 268), wnikliwie analizując przekształcenia strategii intertekstualnych, zarazem, jak sądzimy, wyklucza możliwość, iż Słowacki prowadzi także grę z własnymi tekstami. Myślenie to jako presupozycję posiada tezę, iż poeta się rozwija, od naśladowczej do oryginalnej metaironii, biorącej w nawias ironię Szekspira: „*Balladyna* wbrew pozorom nie stanowi przykładu naśladownictwa tendencyjnego, jak *Lambro*. Modyfikacje wzoru są tu zbyt daleko posunięte, a sam wzór zbyt mocno zasymilowany”. Otóż modyfikacje wzoru są już jawnie posunięte tak daleko w *Hugonie* (wobec *Konrada Wallenroda*), w *Janie Bieleckim* (wobec *Marii*), że trudno w ogóle mówić o „naśladownictwie tendencyjnym”.

ale zakładając możliwą publikację kiedyś. Zatem ta samotnicza, solilokwialna perspektywa kreacyjna nie wymaga też reinterpretujących zawsze tekst pierwotny struktur podmiotowych, prologu czy epilogu, dedykacji czy przypisów modelujących dzieło na użytek odbiorcy. Jak sugerowaliśmy, byłyby one wprost niemożliwe do „nadpisania” nad dosłownie panironicznym dramatem.

Niedokończenie, zarzucenie, odrzucenie czy niepublikowanie *Horsztyńskiego* wydają się konsekwencją pierwotnego zamysłu pisania „dla siebie”, który z kolei uruchomił odważną tak w zakresie tematu (transgresje: kazirodca miłość, samobójstwo, „ojcobójstwo”, niewiara), jaki i w zakresie poetyki (nade wszystko: przeironizowanie języka w wielopoziomowych grach) strategię równoczesnego odślania, jak i zaciemniania „tajemnicy tajemnic”. Ten głos o „tajemnicy” dobywa się tu z samego wnętrza bohaterów, jak wtedy gdy Szczęsny 7-krotnie powtarzając, a właściwie zawodząc lamentacyjnie „Amelijo!... Amelijo!.... Amelijo!...” (309), wyznaje w końcu:

SZCZĘSNY

Amelijo moja... teraz wcale mnie nie obchodzi przyszłość... ani przeszłość.....
Chciałbym ci wyznać wszystko, ale nie mogę.... Jest okropna tajemnica, która by nas oboje zabiła... a bez wydania tej tajemnicy nie mogę usprawiedliwić najmniejszego wypadku w mojem życiu.... Amelijo.... błagam ciebie na imię matki twojej – nie sądz o mnie podług sądu innych ludzi – i zachowaj mi w sercu jedno długie wspomnienie... Takie wspomnienia smutne i jednobrzmiennie wznoszą serca ludzkie do Boga..... (309)

Prócz tej wyraźnie tu nazwanej „okropnej tajemnicy”, która ma charakter skonceptualizowany, poeta gra w tekście tragicznym napięciem między: a) tym, że owa tajemnica istnieje; b) tym, że jest możliwa do zwerbalizowania; c) tym, że istnieje potencjalny odbiorca, którego ona by „zabiła”; d) tym, że z tych wszystkich względów nie może być ujawniona – otóż oprócz niej w tekście obracamy się ciągle wokół tajemnicy duszy, „ja” Szczęsnego i tajemnicy świata, których także nie poznajemy⁴¹¹. Ruch okaże się tu jednak osobliwy: od rozpoznania tajemnicy świata do eksploracji tajemnicy podmiotu. W tej otchłannej „znanej/niewysłowionej” i w tej drugiej „nieznanej/wysłowionej” tajemnicy „ja” przeglądają się jak w lustrze, w ciemnym zwierciadle wszystkie interteksty *Horsztyńskiego*. To one tworzą ironię, one zakrzywiają znaczenia i perspektywy percepcyjne. Są przewrotnym, krzywym zwierciadłem, wobec którego słowo, a także cytat słowny nie mogą pozostać w bezruchu. Siła tajemnic – ich gwałtownego zarazem przyciągania i odpychania – wywraca porządek literalnych znaczeń, kreując ironiczny kontrświat przewróconych sensów. W końcu to tajemnice zwyciężają ludzi, a nie ludzie tajemnice w *Horsztyńskim*.

⁴¹¹ Por. I. Iwasiów, *Milczenie obcego*, w: *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, red. E. Rzewuskiej, Lublin 1997, s. 97: „Pobieżnie nawet przeglądając prozę poświęconą problemowi konfrontacji kultur, postaw, światopoglądów, przekonamy się, że »modus inności« wypełnia się przede wszystkim milczeniem; milczenie jest cechą konstytutywną, wyróżnikiem struktury, metaforą (by użyć określeń o różnych powinowactwach metodologicznych) odmienności. Język zaś oswaja obcość, czyni z niej rodzaj semiotycznego ekwiwalentu swojskości. Opowiedziana w kategoriach znajomego ładu (lub znajomego chaosu) traci cechy antykturowej magmy, nieprzenikalnego antyświata.”

2. Teksty i starcie epok

Lecz liczba i skala intertekstualnych nawiązań, za pomocą których Słowacki (i czytelnik, gdy je rozpozna) dobiega się do granic zaszyfrowanego przez los czy Boga tajemniczego przekazu, wydaje się większa, niż to dotąd wskazywano. Wspomnijmy najpierw jawne ślady:

A. **Byron i Goethe.** Okazuje się, że podobnie jak w *Nie-Boskiej* komedii mamy w *Horsztyńskim* do czynienia z reaktualizacją nie tylko podstawowych pytań egzystencjalnych, eschatologicznych z *Manfreda*, *Kaina* czy *Cierpień młodego Wertera*, lecz nawet z ich radykalizacją, sformułowaniem w ostatecznej i nie znoszącej negatywnej odpowiedzi formie. To prawda, że we *Wprowadzeniu do Kordiana* Słowacki kontestuje *Fausta* Goethego, *Manfreda* Byrona i *Mnicha* Lewisa, wybierając konfrontację bohatera z mitem (salwatora ojczyzny, kreatora dziejów), lecz w dramacie o Szczęśnym historia istnieje już na drugim planie, a o prawo głosu domaga się intymna perspektywa⁴¹². I dla Słowackiego, i dla Krasińskiego polistopadowa sytuacja literatury nie oznacza wcale tego samego co dla wcześniej urodzonego Mickiewicza. Wprawdzie Słowacki nadrabia opóźnienie hiperbyronicznymi powieściami poetyckimi, pisze w *Kordianie* swe anty-*Dziady*⁴¹³. Lecz nie sposób przyspieszyć wewnętrznych przemian urodzonego w 1809 roku poety, który w 1835 roku, gdy pisze *Horsztyńskiego*, musi z pełną dojrzałością, prozą, bez z nadatku sztuczności powrócić do pytań o istotę człowieczeństwa, o bunt przeciw kulturze i ojcom, o relacje indywidualu i zbiorowości. Bez tego nie dałoby się pójść dalej, tym bardziej niemożliwy byłby potem religijny przewrót, podróż na Wschód i okres genezyjski. W *Horsztyńskim* zjawiają się więc pytania *Manfreda* i *Kaina*, ale postawione już nie z histrionicznych szczytów Alp, lecz z odrętwiałej perspektywy Szczęśnego. Mniejszą ponadto rolę przywiązywalibyśmy do rzeczywistych wpływów na przykład Wertera na dramat, choć owe gry z „Bogiem Ojcem” wydają się w obu dziełach znaczące.

B. **Staropolszczyzna:** *Pamiętniki Jańczara* i teksty modlitewne takie, jak *Święty Boże, Święty Mocny...* kreowałyby przede wszystkim wzniosły, ale przemijający właśnie świat ojców: nawet Hetman mówi tu litanie, ksiądz odprawia msze, Salomea przegląda ze śmiechem zakurzone hagiografie i barokowe traktaty eschatologiczne. Świecką podbudowę erudycyjną stanowi wojenno-bohaterska epika, reprezentowana dziełem Konstantego Michailowicza z Ostrowicy. A przecież nawet w świadomości

⁴¹² Por. fragment listu do matki z 23 IX 1835 roku, dotyczący zapewne *Horsztyńskiego*. Jest to odpowiedź, pełna dumy, na krytykę jego dzieł dokonaną przez matkę: „Sąd o moich dzieciach jest moim sądem... Ale to, co po tych dzieciach narodzi się, będzie tysiąc razy godniejsze Ciebie, moja droga kuzynko. Nawet zamyślam Ci ofiarować na pierwszej stronie nowe, zapewne tej zimy wylęgłe dzieciątko... Dopiero to, zaręczam Ci, kuzynko, będzie Twoim wnukiem... Powiedz, czy ci to nie zaszkodzi?” Jest to pytanie – chyba – retoryczne: ani *Horsztyński*, ani *Mazepa* nie były dramatami, w których kreacje kobiece mogłyby w pełni zadowolić matkę poety. A najmniej Sally (cyt. za: *Listy do matki*, dz. cyt., s. 212).

⁴¹³ Zob. S. Makowski, „*Kordian*” *Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 41–52, rozdział: *Przeciw „szkole religijnej” poetów polskich*.

Horsztyńskiego i Księdza dokonuje się na naszych oczach ostre cięcie między symbolicznym „starym światem” bohaterskiej i bogobojnej Sarmacji a nowym i sportowniałym światem epoki „próchna”, gdy wierząc w Boga, nie można już wierzyć Bogu i ludziom, z czego desperackim wyjściem okazuje się samobójcza śmierć. Ta symbolicznie unicestwiana Sarmacja styka się z zupełnie nową świadomością, w której mroczny indywidualizm łączy się z autokreacjonizmem i estetyzmem. Stąd pojedynek intertekstów, osobiwa konfrontacja:

SZCZĘSNY

Biada kobietom, kóre słuchają nadto długo szumu płaczącej brzozy albo śpiewu słowika.... Czasy uczone mają dziwne lekawstwo na chorobę smutku – poezją....

SALOMEA

Chciałabym znać naszych słowików....

SZCZĘSNY

Zimna woda.... letnia woda.... rymowana.... Przyniosę pani Bajki Krasickiego i strofę:

Święta miłości kochanej ojczyzny....

Czują cię tylko....

Panie Horsztyński, zapomniałem, że ty nie umiesz smakować w poezji.... nie umiesz czuć wdzięku....

HORSZTYŃSKI

Lubię hymn: Święty Boże – Święty mocny....

SZCZĘSNY

Nie ma rymów.... nie ma rymów.... Ja wolę słuchać rymowanego galopu mego konia, niż poezyj bez rymów.... Żegnaj mi, sąsiedzie.... (272)

Niezwykłość tego spięcia ironicznego uwydatniona zostaje na wielu poziomach, z których najoczywistszy jest ten, na którym wybrzmiewa to, co niedopowiedziane w tekstach. Apozjopeza ironiczna odsłania ironiczne spięcie świadomości postaci⁴¹⁴:

[Szczęśny nie dopowiada]:

„Święta miłości kochanej ojczyzny....”:

Czują cię tylko umysły pocziwie!

Dla ciebie zjadłe smakują trucizny,

Dla ciebie więzy, pęta nie zelżywe.

Kształcisz kalectwo przez chwalebne blizny,

Gnieździsz w umyśle rozkoszy prawdziwe.

⁴¹⁴ Funkcje apozjopezy, egzemplifikowane romantycznym cytatem z *Nie-Boskiej komedii*, porównaj: M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 115:

„Aposiōpesis gr., łac. re ticientia ‘umilknięcie, przerwanie wypowiedzi, niedopowiedzenie’. Według Cyclerona figura ta polega na przzerwaniu wypowiedzi w środku mowy, »... gdy resztę jakiejś wypowiedzi [...] pozostawia się sądowi i domysłowi słuchaczy«. Zastosowanie tej figury jest różnorodne, gdyż różnorodne formy przemilczenia służą wywołaniu wielorakich wzruszeń (wstydu, gniewu, niepokoju itp.)”.

Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać.⁴¹⁵

[Horsztyński nie odpowiada]

„Święty Boże – Święty mocny...”: Święty a Nieśmiertelny / Zmiłuj się nad nami...⁴¹⁶

Jakże zdumiewające efekty osiąga Słowacki: całą treść *Hymnu do miłości Ojczyzny* Ignacego Krasickiego odnosi się przecież do nieznanego w tej chwili przyszłości Horsztyńskiego, któremu inaczej niż w wierszu jadowite nie „smakują trucizny”, choć je zażyje; któremu nic nie uczyni pięknym „kalectwa przez chwalebne blizny”, przeciwnie: bohaterstwo i z niego wynikająca ślepotą przyniosą tragiczne konsekwencje. Cała postać, cały los Horsztyńskiego to jakby ironiczna, karykaturalna odwrotność sensów hymnu patriotycznego, rozpisanie go na przewrotną fabułę, bo starcowi przyjdzie „żyć w nędzy”, a także „umierać” (z żalem). Ta gra toczy się między czytelnikiem a odbiorcą lub między Słowackim a nim samym, bohaterowie będą znali ironiczną treść tych słów, gdy dopełni się ich los.

Wydobycie kwestii rymu i poezji przeciwstawionych modlitwie i prozie ma jeszcze dalszy również niesamowity kontekst intertekstualny. Oto rymy *Hymnu...* Krasickiego (układ: a b a b a b c c):

- ojczyzny / trucizny / blizny
- pocziwie! / zelżywe / prawdziwe
- wspierać / umierać.

Cała potworna, tragiczno-ironiczna wymowa tych rymów ma w *Horsztyńskim* sens jako nieświadoma profecja czy samosprawdzające się proroctwo. Ironiczny wydzźwięk wzmaga ponadto przeciwstawienie tych rymów szumom brzozy, słowiczym śpiewom, których słucha Salomea, ale i dodanie do tej listy *Bajek* Krasickiego. Dlaczego? Bo ich czasem sarkastyczno-gorzki ton odpowiada reprezentantowi, jak sam je nazywa, „czasów uczonych”, sceptycznego XVIII stulecia. Niektóre z owych „bajek” wprost korespondują z problematyką *Horsztyńskiego*: to *Syn i ojciec, Filozof, Koniec*⁴¹⁷.

⁴¹⁵ I. Krasicki, *Hymn do miłości Ojczyzny*, w: Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, dz. cyt., s. 221.

⁴¹⁶ Hymn czy suplikacja *Święty Boże, Święty Mocny...* wywarł na Słowackim ogromne wrażenie, gdy został odśpiewany przez dwunastoosobową grupę młodych Polaków na zakończenie spotkania w rocznicę powstania listopadowego i w imienniny Salomei Słowackiej-Becú: „Najbardziej rozczulająca była chwila, kiedy po różnych pieśniach zaintonowaliśmy wszyscy [pieśń]: Święty Boże! święty mocny! o święty nieśmiertelny! Zmiłuj się nad nami. [ten hy]mn Kościoła naszego nieraz mię do płaczu pobudzał, a w tej chwili coś [miał w so]bie [ogro]mno...” (*Listy do matki*, s. 138, list z 30 XI 1833 roku pisany w Genewie) [podkr. – J. Ł.].

⁴¹⁷ Por. I. Krasicki, bajki: *Syn i ojciec, Filozof, Koniec*, w: Z. Libera, dz. cyt., s. 212, 213, 216:

I.

SYN I OJCIEC

Każdy wiek ma goryczy, ma swoje przywary:
Syn się męczył nad książką, stękał ojciec stary.

Niemniej jednak także hymn przywołany przez konfederata lokuje się w głównym obszarze problemu Szczęsnego, który ciągle pyta o Boga, nie potrafi się do Niego modlić, to znów modli się własnymi słowami; który w centrum stawia pytanie o nieśmiertelność. Bóg, moc, świętość, nieśmiertelność – wokół tych kwestii krąży myśl Szczęsnego. Na wyższym poziomie gra ironiczna wspina się na wyrafinowany poziom ironicznej konfrontacji: słowa i postawy autoironicznej z postawą i słowem całkowicie nieironicznym. Kossakowski stosuje i ironię, i autoironię, gdy woła, że woli słuchać „rymowanego galopu [...] konia, niż poezyj bez rymów....” (272), zatem efekt – nazwijmy go tak – najwyższego napięcia odsłania się między podmiotem nowożytnego gracza-ironisty a podmiotem staropolskiego człowieka prostolinijnego, między idealistą-ironistą a realistą, pomiędzy postawą ironicznego wszechzakwestionowania a postawą epistemicznej pewności i ufności.

C. **Oświecenie.** Tekst Słowackiego można także nazwać dramatycznym dyskursem o zmierzchu Oświecenia, o wygasaniu, nawet wprost ruinie poznawczego entuzjazmu, jaki charakteryzował epokę, w której lokuje poeta akcję. Jednocześnie nasuwa się konstatacja, że pisarz wyraźnie fascynuje się dekadencją wieku filozofów, rozpoznaje w niej znajomy rys destrukcji i narastających wątpliwości. Przede wszystkim na poziomie głębokich wyobrażeń eschatologicznych zakwestionowana zostaje wiara w trwałość i sens ludzkiego budowania, w świecką eschatologię, obiecującą pośmiertne trwanie w dziełach i doczesne uznanie ze strony racjonalnego społeczeństwa, ludzkości:

Nieśmiertelność rozumiemy jeszcze jako ów rodzaj życia, na który możemy sobie zasłużyć w ludzkiej pamięci; uczucie to przywodzi nas czasem do najświętszych czynów i jest najznaczniejszym dowodem, jak wielką cenę przywiązujemy do szacunku bliźnich.⁴¹⁸

Ten nie miał odpoczynku, a tamten swobody:
Płakał ojciec, że stary; płakał syn, że młody.

II.

FILOZOF

Zaufany filozof w zdaniach przedsięwziętych
Nie wierzył w Pana Boga, śmiał się z wszystkich świętych.
Przyszła słabość, aż mędrzec, co firmament mierzył,
Nie tylko w pana Boga – i w upiory wierzył.

III.

KONIEC

Zmordował się na koniec ten, co bajki prawił,
Żeby więc do ostatka słuchaczów zabawił,
Rzekł: „Powiem jeszcze jedną, o której nie wiecie:
Bajka poszła w wędrowkę; wędrując po świecie
Zaszła w lasy głębokie; okrutni i dzicy
Napadli ją z hałasem wielkim rozbójnicy,
A widząc, że ubrana bardzo podle była,
Zdarli suknie – aż z bajki Prawda się odkryła.”

Dodajmy, iż Słowacki doskonale pamiętał także bajkę Krasickiego *Szczur i kot*, o której wspomniał w liście z 2 X 1846 roku (*Listy do matki*, s. 365).

⁴¹⁸ D. Diderot, hasło: *Nieśmiertelność*, w: *Encyklopedia albo słownik rozmowny nauk, sztuk i rzemiosł. Wybór artykułów*, opr. A. Soboul, przeł. J. Rogoziński, J. Guranowski, Warszawa 1957; s. 107.

Wyobraźnia eschatologiczna Słowackiego błądzi pomiędzy odrzuconymi biegunami: oświeceniowej wieczności sławy (już za życia wszelkie zasługi konfederata zostają „wynagrodzone” potwornościami) oraz chrześcijańsko-kościelnej rzeczywistości piekła, nieba i czyśćca (piekło jest na ziemi, z diabłów podśmiewa się nawet Sally, wertując księgi Księdza). Czy odnajdą się tutaj jakieś ślady tej kontemplacji upadku średniowiecza i zmierzchu oświecenia? Nieliczne, ale wymowne. Pojawia się w dramacie ulubienica oświeconej Europa – Woltera, pani de Staël, Herdera – czyli „nasza Kasia” (260). Katarzyna Wielka jako, oczywiście, personifikacja zła. Lecz znajdziemy też aluzję do owych „czasów uczonych”, wieku filozofów (272), a ponadto wyrazisty akcent antyutopijny, gdy wywołane zostaje Eldorado: „Pokaż mi jakie Eldorado dla niepotrzebnych ludzi – a będę ci bardzo wdzięczny... Wystaram się o obywatelstwo w kraju niepotrzebnych.....” (278). Słowa te kieruje przedstawiciel dekadentki magnaterii do reprezentanta postępowej, jak można się domyślać, partii polskich jakobinów, skupionych wokół generała-poety Jakuba Jasińskiego. Antyutopijny rdzeń tej wypowiedzi nadto wyraźnie odsłania sceptycyzm Szczęsnego. Jeśli jakiś tekst zostaje właśnie w tym momencie wywołany, to zapewne *Kandyd* Woltera, a może też jego *Poemat o zniszczeniu Lizbony*. Słowacki więc, jeśli to hipoteza prawdziwa, spostonował ironicznie rojenia o doskonałym świecie, krainie harmonii, dostatku i szczęścia, do której zawędrował Kandyd⁴¹⁹. Niemniej uczynił to na skalę najszerszą. W świecie *Horsztyńskiego* nie ma mowy o idealnej religii deistycznej, w której wszyscy mieszkańcy Eldorado wielbią Stwórcę bez pośrednictwa kleru. Żadna z postaci – a przede wszystkim Szczęsny – nie podejmuje takiego projektu.

Sceptycyzm uniemożliwia utopię, wszakże również finałowa, minimalistyczna czy mizerabilistyczna filozofia *Kandyda* nie może tu być uwewnętrzniona. Postawa agnostyczna czy wprost uchYLENIE fundamentalnych pytań nie mogłoby zadowolić Słowackiego:

- Ale bo, wielbny ojcie – rzekł Kandyd – strasznie dużo jest zła na ziemi.
- I cóż to znaczy – odparł derwisz – wasze zło czy dobro? Kiedy jego wysokość wysłała okręt do Egiptu, zali kłopotce się o to, czy myszy na statku mają wygodne pomieszczenie?

⁴¹⁹ Wolter, *Kandyd czyli optymizm*, w: tegoż, *Powiatki filozoficzne*, dz. cyt., s. 130 (rozdział: *Co ujrzeli w krainie Eldorado*):

„– Czy uwielbiacie tylko jednego Boga? – rzekł Kakambo, wciąż służąc za tłumacza wątpliwościom Kandyda.
– Oczywiście – rzekł starzec – że nie ma ich dwóch, trzech ani czterech. Przyznam się, że ludzie z waszych stron zadają dosyć osobliwe pytania. [...]

Kandyd ciekaw był zobaczyć kapłanów; spytał przez Kakambę, gdzie się znajdują. Dobry starzec uśmiechnął się.

– Moi panowie – rzekł – wszyscy tu jesteśmy kapłanami: król i wszyscy ojcowie rodzin śpiewają uroczyste dziękczynne pieśni co rano, a kilkutysięczny chór towarzyszy im.

– Jak to! Nie macie mnichów, którzy nauczają, dysputują, rządzą, knują i palą żywcem ludzi będących innego zdania?

Chybabyśmy oszaleli – odparł starzec – wszyscy jesteśmy tu jednego zdania: nie rozumiem, co to za mnichy, o których mówisz.”

- Cóż zatem czynić? – rzekł Pangloss.
- Milczeć – odparł derwisz.⁴²⁰

Doprawdy milczenie jest wielki tematem *Horsztyńskiego*, lecz nie jako prymarna postawa wobec świata. Wynika ono z wewnętrznego dramatu, ze zderzenia fundamentalnych pytań z nieprzeniknioną przez rozum rzeczywistością. Z tego powodu słynna metafora życia jako „uprawiania naszego ogródka”⁴²¹ nie wydaje się w żadnym z wymiarów adekwatna wobec świata dramatu. Wolter pokazał świat groteskowy czy nawet zabsurdalizowany, ale zawiodło go to ku postawie samoograniczenia. W piersiach Szczęsnego żyje inny duch, także duch odmiennej epoki. Nie zmienia to faktu, iż analizowana przez nas metafora powolnego rozkładu i choroby posiada odniesienia do oświeceniowego projektu antropologicznego, wizji świata ostatniego króla, którego oświecone reformy nie mogły uratować kraju w pseudo-oświeceniowym świecie, gdzie skryty za fasadą tolerancji i rozumności instykt wojny odnosi zwycięstwo za zwycięstwem. W nie mniejszym stopniu kompromituje Oświecenie postawa Horsztyńskiego, żyjącego jakąś późnosarmacką odmianą rycerskiego ethosu walki, gdy tymczasem rozpoczęła się epoka dyplomacji, szpiegowania, paktów, przekupstw, zdrad. Ani ów bohater, ani na przykład Mickiewicz nie potrafili tego zaakceptować. Nowoczesna polityka była dziełem Oświecenia, cóż z tego, drwią cynicy, że miała immoralny wymiar.

Konkludując, wcale przekonujące wydają się sugestie, że Słowacki, który tak niedaleko przebywał wtedy od Ferney, zamku Woltera, który w młodości czytał Wolterowskiego *Mahometa*, a i sam popełnić chciał dramat o tej postaci⁴²², odnalazł w *Kandydzie* tę odmianę zmierzchającego już nurtu oświeceniowego, będącą dlań punktem wyjścia kreacji pesymistycznego kosmosu dramatu⁴²³. Być może także – tu raczej: na pewno – ujęła jego wyobraźnię Rewolucja Francuska; ujęła w sposób szczególny: ukazała „rewolucję” wileńską jako szaleństwo mordów rozjuszonego tłumu, „motłochu”⁴²⁴. W ten sposób i ten projekt oświeceniowy został

⁴²⁰ Tamże, s. 170.

⁴²¹ Zob. różne interpretacje *Kandyda* i jego finału: Z. Sinko, *Powiatka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, s. 118–159.

⁴²² *Kalendarz życia i twórczość Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 74, okres od IX 1828 do I 1829 w Krzemieńcu: „Można więc ze wzmianki o marzeniach na temat napisania tragedii o Mahomecie wnioskować, że czytał w tym czasie *Mahometa* Voltaire’a, *Fausta* Goethego i *Manfreda* Byrona (o ile nie znał tych utworów wcześniej).”

⁴²³ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Krasicki a oświecenie*, w: tejsze, dz. cyt., s. 158: „Krasicki, nauczony na lekcji historii przeżytej osobiście, nie podzielał złudzeń zachodnioeuropejskich myślicieli nie tylko co do praw rządzących polityką, ale również co do metod reformowania ludzkiego świata oraz co do efektów, jakie dawały one w czasie oglądanym własnymi oczyma”.

⁴²⁴ U Słowackiego nie ma mitu Kościuszki jako „zemściciela krzywdy Polaków” (J. Wybicki, dz. cyt., s. 107). Pijąca młodzież w zamku Hetmana porównuje go do Cromwella. W *Wacławie* z 1839 roku, mimo uczuciowej aury wspomnienia o Kościuszcze, padają i takie słowa; „Książę... gdzie teraz Kościuszko? – w mogile!... / Kiedy żył jeszcze, były takie chwile, / Żem ja był wrogiem jego świetnej sławy.” (cyt. za: A. Ki-jowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, Kraków 1984, s. 216).

podany w wątpliwość. *Horsztyński* odsłania więc aspekt społecznej i antropologicznej antyutopii, zwróconej także przeciw deizmowi i agnostycyzmowi, ale w równym stopniu szydzącej z murszejących fundamentów sarmacko-prowidencjalistycznej wizji świata.

D. **Libertyn?** Lektura utworu autora *Mazepy* podpowiada czasem trop interpretacyjny, który nie posiada bezpośredniego umocowania w oczywistych fragmentach tekstu. Odnosi się bowiem wrażenie, że *Szczęśny* reprezentuje nie tylko okaz magnackiego sobiepana, lecz także bardziej wyrafinowany typ postaci libertyńskiej, prowokatora-immoralisty, pokpiwającego ze wszystkich pewników starego świata. Ów wątek wielkich pytań i podstawowych dysput o naturze świata pojawia się oczywiście w dziełach XVIII-wiecznych libertynów, epikurejczyków, neostoików⁴²⁵. Zauważmy: *Szczęśny* urządza rzeź w ptaszarni i chełpi się tym. „Paź króla Stanisława” zaraża się swobodą obyczajową dworu, lecz nie poprzestaje na ekscesach pijaństwa i okrucieństwa: wyciąga z nich filozoficzne wnioski. Choćby ten – sformułowany z ironią, bo w Boga-opiekuna zdaje się wcale nie wierzyć – iż „Bóg się nie miesza do wypadków światowych...” (269). I dowodem na to ma się stać rzeź ptaków. Tę samą myśl wyraża *Horsztyński*, lecz z zupełnie innej pozycji, na podstawie bolesnego doświadczenia, gdy wypalano mu oczy:

HORSZTYŃSKI

Czy ty myślisz, Salusiu, że ten świat podobny do moskiewskiego obrazu w cerkwi... gdzie Abraham ze strzelby mierzy do syna Izaaka – a zaś anioł z nieba leje dzbankiem wody na panewkę, aby nie spaliło...⁴²⁶

To są podobne wnioski, ten *Szczęśnego* i ten *Horsztyńskiego*, wszakże zupełnie inaczej wyprowadzone: z ekscesu libertyńskiej wolności i z głuchego cierpienia, które nie znalazło odzewu w niebie. I w tym przypadku otrzymujemy więc wielką dysputę: tym razem na temat teodycei. Zachowanie *Szczęśnego* wpisuje się w kanon gestów i słów libertyńskich, mających charakter prowokacji metafizycznej. Mówi ona: zobaczcie, cokolwiek uczynię, jakkolwiek zbrodnię popełnię, niebo nie odpowiada, bowiem pozostaje puste, nikogo tam nie ma. W tym ostatnim miejscu następuje też u *Słowackiego* przełamanie antyboskiej desperacji: on i jego bohater wolą raczej siłę, która tak wstrząsnęła *Słowackim*, z hymnu *Święty Boże, Święty Mocny...*, a nie wolność pojętą jako nieograniczone dążenie do szczę-

⁴²⁵ Zob. J. S. Spink, *Libertynizm francuski od Gassendiego do Voltaire'a*, przeł. A. Neuman, Warszawa 1974, rozdziały: *Rehabilitacja Epikura* (s. 180–224), *Voltaire przeciw Pascalowi* (s. 401–418).

⁴²⁶ Mamy tu więc jedno z bardzo wielu w twórczości *Słowackiego* (od *Zmii* do *Beniowskiego*) przywołań ikony i tradycji prawosławnej. Co znaczące, nie jest to przywołanie realiów kresowych, lecz odesłanie do „moskiewskiego obrazu w cerkwi”, mające charakter ironiczny, przy czym ironia rodzi się tu na najwyższym pięttrze nie między ikoną (jej treścią) i światem, idealno-naiwnym wzorem ikonograficznym i mrocznym światem, który mu nie odpowiada, lecz pomiędzy wyobrażeniem świata pełnego rozdźwięków a wyobrażeniem Boga, pełnego niewzruszonej nieobecności w świecie.

ścia zmysłowego lub choćby raj wyobraźni⁴²⁷, w którym imaginacyjnie pełni się występki i zbrodnia⁴²⁸. Pierwszego Słowacki się bał, drugie, to szczęście rozjątrzonej wyobraźni, posiadał w dostatku, w takiej skali, która samą tę wyobraźnię doprowadziła do kryzysu.

Także inne rysy obrazu Szczęsnego i świata dramatu nasuwają libertyńskie wyobrażenia: zamek Hetmana to Sodoma i Gomora, jak mówi Szczęsny. Młódź bawi się w nim z zapamiętaniem. To przecież szampan i karty stają się rekwizytami symbolicznymi, od których zależy los Hetmana i Szczęsnego. Spojrzenie na życie uczuciowe „pana Hetmanowicza” również odkrywa w nim znamiona libertyńskiego występkę. Szczęsny nie jest jednak Valmontem z *Niebezpiecznych związków* Chardelesa de Laclosa⁴²⁹. Przede wszystkim dlatego, że cała złożoność jego relacji uczuciowych ze światem nie manifestuje się jako perwersyjna gra. To, co można by postrzegać z jednej strony jako uniwersalność i ekspresję libertyńską, zyskuje w romantycznym dramacie ciężar egzystencjalnego brzemienia, które bohater głęboko przeżywa. Nawet relacje z Maryną nacechowane są wyraźnym przywiązaniem, ambiwalencją, bowiem to prosta, lecz także dobra dziewczyna. Szczęsny wikła się, a nie gra. Raczej też to los zastawia nań sidła, a nie on na ludzi. Libertyński rys w kreacji świata dramatu nie zostaje poświadczony tekstowymi odniesieniami, bowiem są to wówczas lektury szczególnie „wstydlive”, choć powszechnie czytane. Zmysłowa wolność Szczęsnego lokuje się jednak na antypodach jego duchowych pragnień. Nie ma nic wspólnego z XVIII-wieczną koncepcją „szczęścia”:

Ludzie godzą się co do natury szczęścia. Przyznają wszyscy, że jest ono tym samym, co rozkosz, a przynajmniej zawdzięcza rozkoszy swoje strony najbardziej ekscytujące i najmilsze. Szczęście, którego rozkosz co i raz nie ożywia, na które nie przelewa swoich łask, jest nie tyle prawdziwym szczęściem, ile spokojną kondycją i sytuacją – to szczęście nader smutne.⁴³⁰

Na to właśnie nie wszyscy się godzą. Figura sybaryty, hedonisty, prymitywnego epikurejczyka, w każdy sposób dążącego do sensualnych rozkoszy, stanowi w ogóle równie negatywny projekt antropologiczny, co figura utopisty, rewolucjonisty bądź chrześcijanina-prostaczka. Wprawdzie nie raz Szczęsny odsyła innych z ironią do „Bibliji”, odrzuca świętoszkowość, ale w ten sposób nikt nie staje się jeszcze libertynem. Najwyraźniej jednak i widmo epikureizmu, i nieznan nam projekt li-

⁴²⁷ B. Banasiak, *Wystawna dzikość pożądania. Zarys metafizyki „Stu dwudziestu dni Sodomy”*, w: D. A. F. de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Łódź 2002, s. 64: „[...] libertynowi pozostaną jedynie rozkosze umysłu, czerpane z niewyczerpalnej i sycenie nienasyconej wyobraźni, dzięki której niemożliwe staje się możliwe, a wolność sięga wymiaru absolutnego.”

⁴²⁸ Słowacki zapewne mógł czytać choćby wydanego w 1787 roku w Lozannie po francusku *Watheka* Williama Beckforda, w konwencji orientalno-baśniowej ukazującego występki libertyński.

⁴²⁹ Gry Szczęsnego nie zostają ujawnione. Jeśli prowadzi on grę miłosną z trzema kobietami równocześnie to – inaczej niż u de Laclosa – w każdym przypadku naznaczona jest owa relacja uczuciem (i w każdym przypadku o innym odcieniu).

⁴³⁰ Hasło: *Szczęście*, w: *Encyklopedia albo słownik rozumowany...*, dz. cyt., s. 53–54.

bertyński (właściwie wystarczała tu sama lektura Woltera, choć sędzę, że Słowacki czytał znacznie więcej), zawierający silne akcenty antyklerykalne, ateistyczne, i występki libertyński o charakterze prowokacyjnym – znalazły się w szeroko rozumianym tle utworu, w którym z impetem konfrontują się najskrajniejsze przeciwności. Wydaje się, iż także rys „sadczyego” okrucieństwa – fascynującego i odrażającego, a przy tym pretensjonalnego – z młodzieńczego *Araba* przenika do *Horsztyńskiego*, lecz zyskuje tu zarówno psychologiczną głębię, jak i niesamowity kształt fantazmatyczny: wiwisekcji, obrazu profanowanego, ciętego, rozrywanego ciała, do wnętrza którego się zagląda z fascynacją/odrazą.

Towarzyszy temu tajemniczy fantazmat – wyeksploatowany także przez literaturę porewolucyjną we Francji, który tu nazwiemy nie fantazmatem ściętej głowy⁴³¹, lecz fantazmatem ostatniej myśli i ostatniego spojrzenia, jakie są udziałem wszystkich tych, których pozbawia się życia tak, jak konfederatów w *Horsztyńskim*: ścinając, „kosząc” głowy bezsilnych. To wspólne z libertyńsko-gotycką perwersją miejsce, intensyfikacja cierpienia, wiedzie jednak Słowackiego nie ku hedonistycznemu projektowi nasycenia za wszelką cenę i za pomocą każdego środka, lecz ku projektowi poznawczemu, który owym wszystkim cierpieniom i śmierciom nadałby sens w wymiarze eternalnym. Dlatego, posługując się tymi samymi środkami co libertyni, pragnął on znaleźć twarz „własnego” Boga, podczas gdy tamci wszelkimi metodami ukazywali puste niebo, czcili absolut zmysłów. Mówiąc z pewnym dystansem: Słowacki ironizuje nawet z libertyna Woltera, marzącego o Eldorado bez kleru. Jeśli istnieć miałby świat, w którym praktykowano by wiarę w Boga, ale nie byłoby religii i księży, to dlaczego nie miałby istnieć świat oświeconych, w którym wprawdzie jest Rozum, lecz nie ma już ludzi? A ten świat ma jednak ciało, dźwiga w sobie samotnego i śmiertelnego człowieka, głodnego nie tylko uciech i rozumności, ale jeszcze „Czegoś Więcej”...

E. **Diogenes**. Wspominany już wcześniej filozof-cynik wyobraża być może najskrajniejszą formę kontestacji zastanego porządku świata i zarazem najszlachetniejszą ideę poznawczą: znalezienie człowieka pod tym wszystkim, co na człowieczeństwo nałożyła kultura i historia. W *Horsztyńskim* zdemaskowana zostaje kultura fałszów: stanowych, klasowych. Transgresja ma tu wymiar wielostopniowy, lecz zawsze radykalny: syn Hetmana zadaje się z chłopką, szewc Kiliński robi w Warszawie rewolucję (s. 274)⁴³², starzec poślubia młodą kobietę tylko dlatego, że wisi nad nią piętno szaleństwa jej matki, wreszcie – to oskarżenie natury – najwyraźniej brat i siostra odczuwają więcej niż dziecięce afekty, nie wiedząc – to zaś atak na kulturę – że nie łączy ich ten stopień pokrewieństwa, o jakim są przekonani.

⁴³¹ M. Janion, R. Forycki, dz. cyt., s. 56: „Śmierć zdegradowana przez gilotynę została przez frenezję potraktowana z niespotykanym szaleństwem blasfemicznym.”

⁴³² Por. słowa Hetmana ze sceny III aktu I: [do Sforiki] „Trzeba zająć szewców i krawców wileńskich – sprowadź tu ze dwieście tych pijaków i każ im szyć w zamku liberię nową dla ludzi...” (274). Oczywiście jest tu przytyk pod adresem warszawskiego szewca Jana Kilińskiego, którego pamiętniki (w wersji krótszej) wydano w 1830 roku.

Dlatego pojawienie się figury Diogenesa, który swym przykładem chłoszcze hipokryzję i fasadowość kultury, ma tu wybitnie przemyślany sens. Zapewne o cynikach i Diogenesie wiedział Słowacki więcej, niż zdradza tekst dramatu. Mógł sięgnąć po dzieło Diogenesa Laertiosa, a wtedy poznałby anegdotyczną, lecz zarazem ostrą, radykalną postawę filozofa:

Dlatego Diogenes sypiał w becze, jadał najprostsze potrawy, nosił jedno odzienie zimą i latem, nie założył rodziny i nie uznawał więzi społecznych. Zwalczał wszelkie konwencje ludzkie, propagując powrót do natury. Szokujące innych postępowanie Diogenesa (między innymi publiczne załatwianie potrzeb fizjologicznych i seksualnych) przyniosło mu przydomek „pies” (*kyon*), który on dumnie przyjął i od którego pochodzi określenie cyników i cynizmu.⁴³³

Oczywiście, Szczęsny-Diogenes to raczej antropologiczna metafora. Orężem cynicznej manifestacji jest u Hetmanowicza nie zachowanie, ale słowo, podważające wszelkie oczywistości. Ironia bliska tu bywa postawie cynicznej, dlatego wszyscy prócz Szczęsnego pragną od niej uciec. Cynizm Szczęsnego stoi na antypodach cynizmu Hetmana. Ten drugi okazał się manipulatorską techniką wykorzystywania władzy, pieniądza, a nawet uczuć, w celu osiągnięcia celów partykularnych. Cynizm Szczęsnego to postawa filozoficzna, demaskacja ideologicznego frazesu, jakim żyją ludzie, i ich złudnej wiary w wolność swych wyborów. Postawiwszy udział w wyprawie Hetmana jako stawkę w grze w kary, Szczęsny oddaje się ponuremu, właśnie cynicznemu żartowi, obnażającemu pustosłowie sług ojca.

SZCZĘSNY

Ha... zapomniałem spytać o cel wyprawy?

KSIŃSKI

Jak to.... Żartujesz, panie Szczęsny.... Sprawa twojego ojca – sprawa narodu...

SZCZĘSNY

Wy myślicie o sprawie narodu?... Czy państwo wszyscy jesteście szlachtą?...

[GŁOSY]

Wszyscy – wszyscy – wszyscy.....

[JEDEN Z OBECNYCH]

Oprócz mnie....

SZCZĘSNY

Kto to krzyknął: oprócz mnie....

KSIŃSKI

Któryś z panów chciał pożartować....

SZCZĘSNY

Niech ten, kto się nie zapał.... stanie przy mnie.... Jak to... żaden z panów?...

⁴³³ Słownik pisarzy antycznych, dz. cyt., hasło M. Winiarczyka, *Diogenes*, s. 164.

[JEDEN Z OBECNYCH]

Pan Hrabia jak Diogenes z latarnią szuka człowieka.....

SZCZĘSNY

Jak dziwnie ten głos zabrzmiał w sercu moim.... Ja go muszę odkryć, tego człowieka. [...]

(341 – 342)

Jawne są w tej scenie akty cynicznej dezynwoltury „Hrabiego”: nieznamość celu, pustostłowie ideologiczne („sprawa ojca – sprawa narodu”), całkowity brak złudzeń co do prawdziwych intencji. Ale ważniejszy wydaje się wydźwięk słów, nicujących do szczętu szlachectwo zebranych. To maska, fałsz, pusty znak, któremu nic nie odpowiada w duchowej przestrzeni. Ów jedyny, który nie jest szlachcicem, zapiera się jednak (czy znów aluzja biblijna? ⁴³⁴) i człowieczeństwa w sobie, i Szczęsnego. Ten ostatni, jak Diogenes w dzień, z lampą szuka „człowieka” w jego prawdziwej, szczerzej naturze, ale nie znajduje go. Jak w Sodomie i Gomorze nie można tu znaleźć nie tyle jednego sprawiedliwego, lecz jednego nieszlachcica, czyli człowieka. Tym samym odsłania się właściwy wymiar cynizmu, Diogenesowej postawy Szczęsnego: odnalezienie cnoty i nieskażonej natury człowieka prawdziwego. Głos anonimowego mówcy – to już romantyczny i sentymentalny rys – znajduje oddźwięk w „sercu” Szczęsnego, tego cynika z sercem, nadwrażliwego i ponadprzeciętnie inteligentnego człowieka. Staje on w takim miejscu intelektualnej samowiedzy, z którego widać potworne dekoracje kultury, historii, ról społecznych i stanowych, a nie widać człowieka, przesłoniętego przez idole i iluzje. Dobry cynik, Szczęsny, musi więc szukać „tego człowieka” nie tylko pośród tchórzliwych braci, panów szlachciców, ale w pierwszym rzędzie w sobie. Figura Diogenesa okazuje się figurą samopoznania, rozpoznania siebie w naturze swojej, zejścia do ostatecznego pokładu podmiotowej samowiedzy. Stamtąd zaś patrząc na świat: figura Diogenesa-psa, którego nienawidzi świat, który ów świat gorszy czynem i słowem, nabiera doprawdy drugorzędnego znaczenia, staje się już tylko kontestacją i manifestacją wobec obruszonych i zakłamanych bliźnich, „nie-ludzi”.

Czy Szczęsny jest cynikiem? Czy tylko ironistą? Obie postawy nie muszą się przecinać tylko w niszczycielskim aspekcie, jedynie w destrukcyjnym stosunku wobec zastanego świata. To prawda, że Słowackiego, jego bohatera Szczęsnego i Diogenesa z Synopy łączy – raczej nie wiedział o nim poeta – dramat relacji z ojcami. Pierwszy jest dzieckiem ojczyzna, którego posądzono o zdradę, drugi synem zdrajcy, trzeci synem przestępcy:

Diogenes, syn bankiera Hikezjosa, urodził się w Synopie. Diokles podaje, że musiał uchodzić z miasta, ponieważ ojciec jego, który zarządzał bankiem pań-

⁴³⁴ Por. sławne zaparcie się Piotra w czasie procesu Jezusa, *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, dz. cyt., s. 2098–2099, Trzykrotne zaparcie się Piotra (Łk 22, 54–62). Tu: „A pan obróciwszy się, pojrzał na Piotra. I wspomniął Piotr słowo Pańskie, jako był powiedział: Iż pierwej niż kur zapieje, trzykroć się mnie zaprzysz. Piotr wyszedłszy precz, gorzko płakał.”

stwowym, podrabiał pieniądze. Eubulides zaś w trakcie *O Diogenesie* podaje, że czynił to sam Diogenes i razem z ojcem poszedł na wygnanie.⁴³⁵

W niezwykle więc sposób także filozof grecki doświadcza nieszczęścia związanego z dziedzictwem domu, rozczarowania do ludzi, niewiary w samo człowieczeństwo. Jedyne zatem fragment, gdzie się Diogenesa w *Horsztyńskim* wywołuje, związał poeta z opowieścią, która stała się niemal przysłowiem, skrzydlatym słowem czy filozoficznym toposem, określającym cel myślenia, filozofowania. Przywołanie Diogenesa ma w *Horsztyńskim* zarazem publiczny, jak i intymny charakter. Dokonuje się w sytuacji agonu, jakby na rynku życia publicznego: jest wykrzyknięciem, bardzo zresztą subtelnym, tej hałastrze, zgrai młodzieży zebranej w zamku Hetmana: nie jesteście tymi, których szukam, ludźmi. Dokonuje tego nie Szczęśny, lecz jeden z tych odrzuconych; ironiczne porównanie Szczęśnego do Diogenesa wraca jednak szyderczym echem do nadawcy: tak, Szczęśny musi być Diogenesem, szukającym za dnia z lampą ludzi, ale my nimi nie jesteśmy. Ta sytuacja, gdy filozof z Synopy szuka człowieka, została w opowieści o Diogenesie, którą snuje Diogenes Laertios, kilkakrotnie wywołana:

- I. Raz zawałał: „Chodźcie, tu ludzie!”, a kiedy się zbiegli, odpędzał ich kijem, mówiąc: „Ludzi wołałem, nie wyrzutek”⁴³⁶
- II. Przywódców ludu nazywał sługami pośpółstwa, wieńce zaś przekwitłą sławą. Za dnia chodził po mieście z zapaloną lampką, mówiąc: „Szukam człowieka”⁴³⁷.
- III. Gdy raz wrócił z igrzysk olimpijskich, na pytanie, czy wielki był tłum, odpowiedział: „Tłum był wielki, ale ludzi niewiele.”⁴³⁸

Wołanie do człowieka, szukanie człowieka ma w postawie Greka wydźwięk demaskatorski, obnaża pustkę samozadowolonej tłuszczy. Trudno jednak uznać tę postawę za tragiczną. Inaczej rozgrywa się to w postawie Szczęśnego: Diogenes gra swe filozofowanie na agorze, wyśmiewany i podziwiany; Szczęśny egzystuje w szczelnie zamkniętej, klaustrofobicznej przestrzeni kultury, gdzie trudno odychać. Ksiński drwi z jego „metafizyki”, ironizuje z niego ten młody człowiek równający go z Diogenesem. Ale w XVIII i XIX-wiecznym świecie nie sposób być pierwotnym, greckim cynikiem. Cynizm i ironia boją, choć wyrastają z tej samej postawy, która zyskiwała uznanie w Atenach, czyli z filozofowania:

⁴³⁵ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, opr. I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 1984, s. 321. Diogenesa Laertiosa wymienił w I kursie prelekcji paryskich Mickiewicz. Znał więc jego dzieło.

⁴³⁶ Tamże, s. 327.

⁴³⁷ Tamże, s. 321. Por. tamże: „Ateńczycy kochali Diogenesa: gdy więc jakiś chłopak rozbił mu beczkę, wymierzili mu chłostę, filozofowi zaś ofiarowali inną beczkę.”

⁴³⁸ Tamże, s. 342. W związku z opiniami o niegodnym życiu cyników, por. opinie filozofa: „Rozpustników porównywał do drzew rosnących na pochyłościach: owoców ich człowiek nie kosztuje, zjadają je tylko kruki i sępy.” (s. 342); lub: „Piękne hetery, mawiał, są jak trucizna zaprawiona miodem” (s. 342).

I. Komuś, kto mówił: „Chociaż nic nie wiesz, filozofujesz” – odpowiedział: „Jeżeli udaję mądrość, to właśnie to jest filozofia.”⁴³⁹

II. Głupca strojącego psalterion zapytał: „Czy nie wstyd ci, że umiesz stroić instrument z drzewa, a nie potrafisz ześtroić własnej duszy ze swym życiem?”⁴⁴⁰

To są też problemy Szczęsnego: filozofowanie za wszelką ceną, którego początkiem powinna być świadomość niewiedzy. Także: zestrojenie duszy z życiem i światem. Lecz Diogenes wielbił po swojemu pojętą cnotę, gdy Szczęśny wyznaje wiarę – jednak! – w absolutne bieguny wartości. Jakkolwiekby kluczył, nie zadowoli go nic poza absolutną miłością – albo pustką, poza nicością – albo Bogiem, słowem – albo ciszą. Widzą w nim szalonego Diogenesa – i on w tym sensie nim jest, gdy szuka tych rzadkich stworzeń: ludzi. Ale też nie jest Diogenesem, bo sprzeczności nie znosi i nie rozwiązuje tu żaden ideał, myśl, bóg czy bóstwo. Dlatego o Szczęśnym nie będzie można powiedzieć jak o mędrцу z Aten: „Opowiadają, że umarł dożywszy lat dziewięćdziesięciu”⁴⁴¹. Dodajmy, podług jednej z wersji, odszedł samobójczo: „przez wstrzymanie oddechu”⁴⁴².

F. Rzymska metafora. Powróćmy raz jeszcze do tego kręgu, który w *Horsztyńskim* wydaje się szczególnie istotny, a jednak ma też bardzo niejasne skojarzenia: kultury i historii Rzymu starożytnego. Jeśli nie liczyć błazeńskiego sporu o lokalizację Wezuwiusza (a. II, sc. III), w dramacie pojawia się pięć, niezwykle ważnych nawiązań:

Pierwsze – było już przedmiotem naszych analiz. W rozmowie z Nieznajomym Szczęśny rzuca sugestię, iż gdyby był kimś innym, niż jest, „zacząłby od okropnej rzeczy”: „Gdybym był Rzymianinem, zacząłbym od okropnej rzeczy.... Wczoraj śniło mi się o niej.... a czy miałem otwarte....” (279). Bohater nie mógł zostać więc Rzymianinem, jego improduktywizm, brak zdecydowania odsyłają do jakiejś aktywności obywateli Rzymu, która – jak żywy obraz – jawi się przed jego śniącą i czuwającą wyobraźnią. Obraz ów jest marzeniem na jawie, co może oznaczać po prostu projekcję skrytego, niemożliwego do ujawnienia pragnienia. Sugerowaliśmy, że może być nim myśl o śmierci ojca, a nawet ojcobójstwie. „Masz twarz zabójcy!...” – woła Nieznajomy. Sądzymy, że należałoby przeczytać inaczej: masz twarz „zab-ojcy”, zabójcy ojca. Szczęśny jeszcze mnoży posępny wydzźwięk sceny, dodając, że twarz ma: „Okropniejszą... Znów mi się śni....” (279).

⁴³⁹ Tamże, s. 344.

⁴⁴⁰ Tamże, s. 345.

⁴⁴¹ Tamże, s. 350.

⁴⁴² Tamże, s. 350–351. Tamże: „Postawiono mu obelisk, a na nim psa z paryjskiego marmuru. Później jego rodacy uczcili go spiżowym posągiem z następującym napisem:

„I spiż starzeje się pod wpływem czasu, ale twojej sławy,
Diogenesie, nie zatrze nawet wieczność.
Bo ty jeden nauczyłeś śmiertelnych,
jak żyć samowystarczalnie i najlepiej.”

Jednak taki „los pośmiertny” ma się nijak do losu nowożytnego cynika, Szczęsnego, z pokolenia ludzi niepotrzebnych.

Znajdujemy oto niewątpliwy przykład zastosowania jakiegoś elementu rzymskiej kultury w roli wewnętrznej projekcji, filmu wyobraźni, w którym bohater odnajduje materializację najszybszych pragnień. Być może proces przyswojenia przebiegał tu następująco: lektura jakiegoś tekstu, na przykład cytowanego przez nas Liwiusza, odnalezienie fragmentu, opisującego element rzymskich dziejów szczególnie bliski postaci (i Słowackiemu), jego uwewnętrznienie pamięciowe, a następnie kolejne przywołania w momentach wewnętrznego napięcia. Rzym nie pełni tu roli jednoznacznego wzoru: uosabia kanon zachowań jawiących się w XVIII wieku jako barbarzyństwo⁴⁴³. Lecz zarazem epokę, kiedy możliwy był czyn niemoralny – z punktu widzenia jego okoliczności, w tym przypadku ze względu na więzy pokrewieństwa. Wolność i okrucieństwo, wyzwolenie i immoralizm wiążą się w tym egzemplum rzymskiej historii, które „gra się”, odtwarza w imaginacji Szczęsnego.

Również drugie pojawienie się Rzymu jako metafory współczesności nie może być uznane za nawiązanie jednoznaczne. Szczęsny z zapalem woła do zgromadzonej młodzieży, wciela się w rolę idealnego, czyli bezwzględego arystokraty, rzeźbiącego mieczem jak dłutem historię i społeczeństwo: „Czy serce wasze bije litością?... Ojcowie nasi mieli prawo zabijania – a my nie możemy wystawić teatru gladiatorów na zahartowanie serca dzieci naszych...” (343). Ten fragment większej tyrazy trzeba najpierw czytać dosłownie. Oto znów rzymskie nawiązanie z mortualną treścią. Rzym przedstawiony zostaje jako epoka, w której ojcowie mieli „prawo zabijania”, a na przeciwległym biegunie zjawia się – XVIII wiek jako epoka rozmiękczonych, bezwolnych serc i umysłów. Szczęsny mówi z głębi etycznej samowiedzy epoki, która zatraciła instynkt bezwzględnego okrucieństwa, skaziła się moralnymi skrupułami; zarażeni przez ojców młodzi przekażą chorobę improduktywizmu i wiecznego wahania dzieciom. Jest na to – podpowiada orator – sposób: „teatr gladiatorów”.

Metafora ta w całej sztuce XIX wieku funkcjonuje jednak w Polsce w chwalebny kontekście. Oto utożsamia się z nią kopię greckiej, zaginionej rzeźby Kresilasa z Kydonii (V w. p.n.e.), znajdującą się w Muzeum Kapitolińskim. Rzeźbę ową romantycy zwą *Gladiatorem konającym* (w istocie jest to *Gal konający*) i łączą umiarkującą postać ze słowiańskim jeńcem-gladiatorem, który to Słowianin czy prawdziwy Polak ostatnie spojrzenie kieruje ku ojczyźnie⁴⁴⁴. Zyskuje on interpreta-

⁴⁴³ Nie jest to ani Rzym podobny do tego, jaki kreuje Krasiński w *Irydionie*, ani ten, jaki w *Historii polskiej* pojawia się u Mickiewicza, ani tym bardziej Rzym Norwida. U tych pisarzy Rzym jest wielką przesłanką symboliczną, w której rodzi się chrześcijaństwo, kona antyk, gdzie skupiają się jak w soczewce wszystkie dążenia, wiary ludzkości. Por.: M. Słowiński, *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Słupsk 1986; R. Zajączkowski, „Głos prawdy i sumienie”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*, Wrocław 1998; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003. Por. także szczególnie cenne uwagi o Norwidowskim ujęciu dziejów, słowa i pracy: P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa.” Ku eposowi chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 220–278.

⁴⁴⁴ W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 338: „Przyjęte od G. Byrona, powtórzone przez A. Mickiewicza utożsamianie posągu kapitolińskiego *Gladiatora (Umierającego Gala)* ze Słowianinem to jedna z najtrwalszych obsesji ideowych i artystycznych polskiej sztuki dziewiętnastowiecznej. Umierający gladiator-niewolnik-

cję bardzo szczególną: a) „jako ginący z dala od rodzinnego kraju Słowianin”⁴⁴⁵; b) „zapowiedź nowej ery sztuki chrześcijańskiej”⁴⁴⁶; c) „ucieleśnienie losu zniewolonych Polaków”⁴⁴⁷; d) „figura losu artysty, który musi walczyć i ginąć na oczach tłumu”⁴⁴⁸. W patriotycznej funkcji konający Słowianin-gładiator pojawia się u Mickiewicza w prelekcjach paryskich, Norwid wskazuje nań w motcie do *Promethidiona*, Kraszewski wywołuje go w powieści *Chore dusze*⁴⁴⁹. Mit gladiatora współtworzy *Irydion* Krasińskiego:

Gladiator powstał z lochów cyrku i szedł na czele swoich przy świetle księżycy – przebici wszyscy – usta sine powtarzały w śnie śmierci: *Morituri te salutant, Caesar* – ale pomiedzy nimi nie odkryłem ciebie.⁴⁵⁰

Zauważmy, że jest to wizja z utworu, który rodził się w latach 1835–1836, a więc z czasu narodzin *Horsztyńskiego*. Lecz Słowacki, inaczej niż Krasiński, sam w Rzymie wtedy jeszcze nie był⁴⁵¹. Odmienne kształtuje też metaforę „teatru gladiatorów”. Przede wszystkim odwołuje się do metafory walki-teatru; po drugie musi to być walka-teatr pełna okrucieństwa, bezwzględności, starcia na śmierć i życie. Uruchamia więc negatywny stereotyp pojedynku gladiatorów i „starożytnych Rzymian, przypisując im szczególną skłonność do wszelkich perwersji, sadyzmu, wyrafinowanego okrucieństwa i niczym nieskrywanej brutalności”⁴⁵². Pod tym obrazem Rzymu-barbarii i gladiatora-ofiary-mordercy wre u Słowackiego marzenie o sile, zdecydowaniu, wielkości, władzy, których to spętane pokolenie Szczęśnych nie może z siebie wydobyć.

Kiedy młody Kossakowski wygłasza mowę do entuzjazmującej się arystokratycznej młodzieży, dokonuje ironicznej manipulacji. Już Cyceron, jak dowiedziono,

-Słowianin-Polak pojawiał się w pismach A. Czajkowskiego, J. B. Zaleskiego, T. Lenartowicza, L. Sowińskiego, F. Nowodworskiego, S. Gillera, Z. Kaczkowskiego, K. Glińskiego, J. I. Kraszewskiego.”

Tamże dopowiedzenie wątku w przypisie 34: „Chodzi o fragment IV pieśni *Childe Harolda* Byrona, w którym poeta angielski wyraźnie mówi o Daku, a nie o Słowianinie. Polscy romantycy »słowianizowali« Daków, stąd *Konający Gladiator* zwany też *Konającym Galem* – rzeźba uznawana za marmurową kopię brązowego posągu z epoki hellenistycznej, znajdująca się w zbiorach muzeum na Kapitolu.”

⁴⁴⁵ Tamże, s. 339.

⁴⁴⁶ Tamże s. 339. Tu: „Już dla A. Mickiewicza postać kapitolńskiego »gladiatora« była najbliższa »typowi chrześcijańskiemu« wyobrażającemu »rod słowiański dojrzały już do przyjęcia chrześcijaństwa«, a ostatnim uczuciem malującym się na twarzy tej »najbardziej tragicznej postaci starożytnej rzeźby« była miłość do Ojczyzny”.

⁴⁴⁷ Tamże, s. 339.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 339. Badacz dopowiada: „tak było u np. A. Czajkowskiego, Z. Kaczkowskiego.

⁴⁴⁹ Tamże, s. 339, przypis 36: „Według jednego z bohaterów powieści J. I. Kraszewskiego pt. *Chore dusze* posąg kapitolńskiego gladiatora to »świtanie nowego świata, to nowej ery zwiastowanie. To już nie zwycięstwo siły ubóstwione, ale poszanowanie, uświęcenie boleści. Ten, co stworzył gladiatora, już w duszy poganinem nie był, miał współczucie dla ofiary«. Por. J. I. Kraszewski, *Chore dusze*, Warszawa 1881, t. II, s. 2.” Jak zwrócił na to moją uwagę mgr M. Luł, podobne ujęcie tematu gladiatora występuje w powieści Kraszewskiego *Sfinx*, gdzie konający gladiator to symboliczny wyraz przeczcucia sztuki chrześcijańskiej (*Sfinx*, Warszawa 1847, t. II, s. 152).

⁴⁵⁰ Z. Krasiński, *Irydion*, wstęp i komentarz I. Ręczkowski, Wrocław 1989, s. 48.

⁴⁵¹ Słowacki przybył do Rzymu po raz pierwszy ok. 22 lutego 1836 r.; Krasiński był w nim natomiast już w listopadzie 1830 roku.

⁴⁵² D. Słapek, *Gladiatorzy i polityka. Igrzyska w okresie późnej republiki rzymskiej*, Wrocław 1995, s. 5.

odwoływał się do wyobrażenia walk gladiatorских w swoich sądowych mowach⁴⁵³. Autor *Kordiana* każe młodzieży z partii Hetmana przez chwilę stać się masą Rzymian, którym on, chwilowy wódz, *caesar* przewodzi. Wszystko to ma wydźwięk głęboko sarkastyczny, albowiem ani jedno słowo Szczęsnego-wodza nie jest tu wolne od intencji manipulatorskiej, ironicznej. Ironię wyższego rzędu buduje także oczywista w owych czasach wiedza, iż gladiatorami stawali się niewolnicy. Szczęsny wzywa więc niewolników we własnym kraju, by odegrali bratobójczą walkę, która zahartuje serca ich dzieci, w istocie zaś jego ojcu da tron marionetkowego kraju karłowatych niewolników-gladiatorów.

Tę ostatnią sugestię interpretacyjną potwierdza trzecie wywołanie realiów rzymskich. Oto w monologu wypowiedzianym chwilę przed tym, gdy Szczęsny zobaczy Ciebie Hetmana, bohater woła: „Czem ja jestem – ja nie powstałem... krzyczę między czterema murami wtenczas, kiedy inni umierają w milczeniu... Będę spokojnie patrzył na walkę ludu jak na rzeź gladiatorów... W imię Boga... idę skonać...” (353). Także w tym momencie uruchomiony zostaje krąg znaczeń wyrażających odrazę wobec „rzezi gladiatorów”, czyli dzikich igrzysk powstańczych, w których niewolnicy mordują niewolników, Polacy Polaków. Jak na ironię, w milczeniu umiera Hetman z ręki ludu. Szczęsny okazuje się beznamiętnym widzem rzymskich walk gladiatorów, którego nie stać na czyn; tym, który syci się z obojętnością rzezią, nie wie wszelako, że w przebraniu jednego z walczących wystąpił jego ojciec. I Rzymianinem – tak jak Diogenesem – Szczęsny i jest, i nie jest zarazem. Chciałby nim być, lecz nie może, bo okazuje się człowiekiem innej konstytucji etycznej: idzie przecież skonać (za późno) nie z imieniem cezara na ustach, lecz „w imię Boga”.

W innym przecież znaczeniu – jesteśmy przekonani – figura gladiatora oznacza u Słowackiego fascynację śmiercią, uśmiercaniem, wielkim i gwałtownym konaniem w nieustannie dziejącym się widowisku-pojedyńku świata. Wydaje się, że dlatego będzie też nieco maskowana, przesuwana w wewnętrzną przestrzeń wyobraźni Szczęsnego. To niewątpliwie zapis tego, co rozgrywa się w wyobraźni samego Słowackiego (i temat dla psychoanalityka). W okresie genezyjskim poeta podobnych obrazów symbolicznych już nie będzie kamuflował.

W innej konfiguracji semantycznej figura Rzymianina jawi się w finale dzieła. Gdy lud „się wali rabować zamek”, Nieznajomy zaklina Szczęsnego, by nie stawiał oporu: „Trzeba mieć Rzymianina serce, Szczęsny... trzeba lud wyjący zostawić, aby się wysilał na ścianach i zwierciadłach.... trzeba się poświęcić, Szczęsny...” (359). „Poświęcenie”, o jakim wspomina postać, nie ma jednak charakteru chrześcijańskiego. Oznacza raczej obojętne usunięcie się z drogi motłochu, ucieczkę albo

⁴⁵³ J. Axer, *Trybunał – scena – arena. Modelowanie sytuacji komunikacyjnej w mowach sądowych Marka Tulliusza Cicerona*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 191: „Otóż istnieją przekonujące dowody na to, iż Ciceron dąży w tej mowie do wykorzystania [mowa: Pro Milone – przyp. mój] doświadczeń słuchaczy jako publiczności walk gladiatorских w sposób podobny do tego, w jaki wykorzystał doświadczenia teatralne swojego audytorium w *Pro Q. Roscio Comoedo*.”

w najlepszym przypadku wycofanie się z pełną pogardą wyższością⁴⁵⁴. „Serce Rzymianina” w znaczeniu, jakie proponuje Nieznajomy, to serce tchórza i dezertera: „Ha! – z dezaprobatą mówi Szczęsny – chcesz, abym ja był latarnią zamku mego?...” (359). Lecz nie mija chwila i rzymska metafora ponownie zostaje przywołana – przez samego Szczęsnego! I znów w sposób niezwykły. Nieznajomy wskazywał na „serce Rzymianina” jako wzór, który winien naśladować bohater. Ten jednak odbiera jego sugestię wprost, nadaje jej – zapewne nie bez ironii – dosłowne rozumienie: „Powiedziałeś, że mam serce Rzymianina... Wyszadę zamek na powietrze.... żadna ręka nie dotknie..... na wieży są prochy...” (360). Reinterpretację Szczęsnego dostrzega Nieznajomy: „Jak to... więc chcesz zginąć?...” (360). Rzymianin-pragmatyk (z wizji Nieznajomego) ustępuje obrazowi Rzymianina-samobójcy, który godnie odchodzi, nie ulegając presji ni motłochu, ni krwiożerczego władcy: „Samobójstwo na rozkaz czy bez rozkazu, popełnione z męstwem i spokojem istotnie było przez stoików rzymskich wysoko cenione”⁴⁵⁵. Nie znajduje ono akceptacji w kanonie wartości ani Nieznajomego (wierzy zapewne w wolność i życie), ani otoczenia (tu jest śmiertelnym grzechem u chrześcijan).

Lecz przecież ze słowami adresowanymi do chrześcijańskiego Boga, w którego wierzył do końca, żegnał się ze światem Horsztyński. Samobójstwo Szczęsnego – tak jak się zarysowuje – trudno nazwać stoickim odejściem. To apokaliptyczno-romantyczna reinterpretacja gestu samobójczego, której daleko do godnych, spokojnych, umiarkowanych zachowań ludzi antyku. Tu otrzymamy wielki wybuch, eksplozję, która unicestwi obiekt pożądania (zamek), pożądający tłum i głównych aktorów dramatu. Szczęsny nie powie: „Żegnaj, gościnna ziemio, gdy już dokonałem ziemskich spraw”⁴⁵⁶. Wykrzyczy pewnie: gińcie łajdacy, giń świecie, gdzie nie znalazłem ni chwili szczęścia; do siebie powie może: giń Szczęsny z tymi, których kochałeś. Rzymska metafora stoickiej śmierci zostaje tu przeobrażona w hiperro-

⁴⁵⁴ Odnosi się wrażenie, iż odwołania do toposu dzielnego Rzymianina mają tu jakiś bardzo ogólny charakter. Jeśli na przykład przyłożymy do tekstu Słowackiego i jego bohaterów wzorce zachowań, męstwa, bohaterstwa, jakie znajdziemy w *O wojnie domowej Juliusza Cezara* (przeł. J. Parandowski, Warszawa 1994), to sposób postępowania Szczęsnego ujawni się jako z gruntu obcy, odmienny od tamtych. W tym sensie można by również pomyśleć, iż cały rzymski wątek to w dużym stopniu erudycyjny ornament *Horsztyńskiego*... Lecz przecież jeśli wspomnieć *Zbójców* Schillera i fragment, gdy Karol „bierze lutnię i śpiewa” dialog między Brutusem i Cezarem (a. IV, sc. V), to i tam aktywizują się podobne wyobrażenia: „ostatniego Rzymianina”, „syna wolności”, Brutusa, co „największym Rzymianinem był / Gdy pierś ojcowską przeszywał żelazem”. F. Schiller, *Zbójcy*, przeł. M. Budzyński, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, opr. S. H. Kaszyński, Warszawa 1985, s. 211–212.

⁴⁵⁵ E. Wesołowska, *Rzymska literatura wygnańcza...*, s. 268. Tamże: „Wzorem epikurejczyków [stoicy – przyp. mój] bowiem potępiali samobójstwo z tchórzostwa.”

⁴⁵⁶ Tamże, s. 340, *Epitafium Seneki*, przeł. E. Wesołowska:

Trosko, trudzie: nagroda za wszelkie zaszczyty,
idźcie i pobudzajcie już inne serce.
Mnie daleko od was powołał bóg.
Żegnaj, gościnna ziemio, gdy już dokonałem ziemskich spraw.
Odchodzi ma dusza daleko. Ty, moje ciało
zartoczne, złoś na nagich skałach swoje kości.

mantyczny gest totalnej anihilacji, rozwiązujący – jak wynika zachowanej wersji dzieła – wszystkie opozycje świata dramatycznego.

Paradoks Szczęsnego polega przecież na tym, że kimkolwiek byśmy go nazwali: libertynem, racjonalistą, Diogenesem-cynikiem, ironistą, postacią byroniczno-werteryzną czy Rzymianinem – nie jest on i jest zarazem każdym z nich. To multiosobowość nowożytna, w której skupiły się i sprzysięgły przeciw swemu „nosieliowi” wszystkie opozycje epoki i wszystkie jej marzenia. Rzymska stylizacja czy XVIII-wieczna autokreacja, filozofowanie cynika czy odgrywanie wyzwolonego światowca – każda poza zawsze ostatecznie zostaje osadzona w ramie, w konwencji zachowań tej epoki, która ponoć nie miała własnego stylu lub – sama bezstylowa⁴⁵⁷ – używała stylów, języków, toposów wszystkich epok. Szczęsny urodził się w świecie i w epoce, kiedy wolno chcieć stać się każdym i nikim w końcu nie można być w pełni. To jego szczęście w nieszczęściu.

Część VII.

W stronę „istoty tajemnicy”

1. Antykonrad

Pilny czytelnik *Horsztyńskiego* winien wobec dominacji niedomówień, wobec wyraźnego eksponowania wątków błazeńskich, wobec stosowania techniki „roz-wiewania” tekstu postawić pytanie, czy są w nim – poza wszechobecnym milczeniem i aurą niezgłębialnej Tajemnicy – jakieś istotne oznaki głębokiego znaczenia tego tekstu. Jak upewnić się, że to ironiczne dzieło stanowi jeden z podstawowych dramatów poety? Gdzie widać tę nośność utworu? Otóż – tu powróćmy w innym kontekście do wątków interpretowanych w rozdziale *Teksty i starcie epok* – jest w tym utworze poziom takich intertekstualnych odwołań, które wskazują na wielką rangę pytań stawianych w *Horsztyńskim*. Tak byłoby z każdym tekstem, który polemizowałby, ba, cynicznie drwiłby z Wielkiej Improwizacji, a jednocześnie wykoryzstywał elementy poetyki *Marii* Malczewskiego, jej pesymistyczną tonację egzystencjalną. Spójrzmy na owe gry z tekstami.

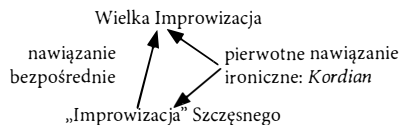
⁴⁵⁷ Por. opis antykwiariatu w *Jaszczurze* Balzaca (przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1996) jako *metaforę XIX-go wieku* (s. 20–24): „Ten ocean mebli, wynalazków, mód, dzieci szczątków tworzył dlań bezkresny poemat.” To także wątek republikański, rzymski: „Zbrojna mocą arabskich talizmanów głowa Cyncyona budziła wspomnienia wolnego Rzymu i rozwijała karty Liwiusza. Młody człowiek ujrzał *senatus populusque romanus*; konsul, liktorzy, togi lamowane purpurą, walki na Forum, gniewny lud – przesuwali się z wolna przed nim niby mgliste widziadła senne.” (s. 22). Jak widać, wykorzystanie motywów rzymskich w powieści z 1831 roku przypomina ich sposób przywołania w dramacie Słowackiego, gdzie także są snem na jawie.

Jak wiadomo, ocena oraz kwalifikacja praktyk, jakie Słowacki uprawiał z cudzymi tekstami, nastęrcza zawsze wiele kłopotów. Oczywiście – intertekstualne nawiązania także tu mają „charakter dialogowy (w sensie Bachtinowskim)”, a „odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym się ono dokonuje”. Są to najczęściej „odwołania zamierzone, wprowadzone świadomie”⁴⁵⁸, lecz właśnie tu zaczyna się kwestia, która podcina wszystkie teoretyczne koncepcje⁴⁵⁹. Co to bowiem znaczy „świadomy” u poety, który dokonując intertekstualnej gry z cudzym tekstem czyni to nie – jak chcielibyśmy – poprzez sam tylko ciąg operacji myślowych, logicznych, wyrażających jego stosunek do tekstu, do którego nawiązuje, lecz przede wszystkim, jak można sądzić, posługuje się w wyobraźniowym oglądzie wewnętrznym, obrazem, wizją? Nie pomagają więc przesunięcie całego problemu „bluszczowatości” w dziedzinę „psychologii twórczej”. Mamy tu do czynienia z osobnym zjawiskiem, którego badanie trzeba zaczynać od studiowania wytworów wyobraźni poety, a nie od teoretycznych modeli – zawodzących w tym przypadku.

Przedstawimy za chwilę, nie uwzględniane w dotychczasowych badaniach nad *Horsztyńskim*, trzy kręgi „intertekstualnych” gier: z *Dziadami*, z *Marią*, z własnym tekstem Słowackiego. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z powrotem imaginacji do dzieł, tematów, obrazów, które już przynajmniej raz przeobrażał we własnych utworach. A zatem niepodobna zapomnieć o tym, iż nawiązanie do *Dziadów* jest po 1834 roku równocześnie nawiązaniem do pierwszej intertekstualnej gry z *Dziadami*, jaką był *Kordian*; nie wolno zapomnieć, że przywołanie elementów świata poematu Malczewskiego okazuje się już z konieczności także odwołaniem do *Jana Bieleckiego* i wszystkich tych licznych fragmentów innych wczesnych utworów, które do *Marii* i jej autora nawiązują. Mamy tu więc zawsze do czynienia ze skom-

⁴⁵⁸ M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. V, opr. R. Nycz, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 10–13. Już pierwszy monografista Słowackiego, Antoni Małecki, ubolewał nad „bajronizowaniem” poety – A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. I, Lwów 1866, s. 124: „I w życiu swoim, zwłaszcza za młodu, był on w wyobrażeniach i sądach, w nałogach i imaginacyjnych cierpieniach swoich, co się zowie bajronistą. Było w tém od razu coś sztucznego; lecz wzrósł młody nasz poeta i dojrzał pod wpływem tego kierunku tak konsekwentnie i systematycznie, że mu się to bajronizowanie wreszcie przemieniło w drugą naturę”. Pierwsza monografistka ironii Słowackiego także podążała bezpiecznym torem fascynacji „bajronskich”: „Nieodzownie nasuwały się tu paralele z ironią Szekspira i Byrona, a na tem tle wyraźniej występowała oryginalność ironii Słowackiego na innem tle psychicznem zrodzonej, więc mimo podobnego wyrazu – odrębnej”; cyt. za: G Reicher-Thonowa, *Ironija Juliusza Słowackiego...*, dz. cyt., s. 2–3.

⁴⁵⁹ Jest to zatem niezmiernie złożony układ nawiązania, w którym do archetektstu nawiązuje się zarówno bezpośrednio, jak i poprzez własny tekst, który wcześniej parafrazował ironicznie archetektst:



W takim układzie rozwikłanie wszystkich przekształceń, gier ironicznych wprost wydaje się nieprawdopodobne.

likowaną sytuacją, gdy intertekstualne nawiązanie do dzieł łączy się z autointekstualną relacją z własnym wytworem, który już raz podejmował grę z tekstem, a z którym i teraz gra poeta. Przy tym stopień złożoności przekształceń obrazów i motywów jest tu tak różnorodny, że granica między intertekstualnością a nieświadomym przywołaniem, cytatem – bywa płynna.

Jak się wydaje, u fundamentów każdego utworu leży u Słowackiego jedno lub kilka dzieł innych (= cudzych), rozbitych na początku na całości, które poeta kontaminuje z następnymi całościami, pochodzącymi z innych dzieł. Wszystko to – podkreślmy – dokonuje się tylko częściowo mocą logicznych, rozumowych aktów wyboru; rządzi tu bowiem inna siła: logika obrazu, w którym wszystko staje się – w sensie zdolności syntezy obrazowej – możliwe. Stopienie, przetworzenie, zdekonstruowanie innych utworów okazuje się u Słowackiego naturalną pracą wyobraźni, która w coraz większym stopniu zdobywa wobec cudzych tekstów przewagę, staje się niczym nie ograniczonym panem ironiczno-kreacyjnej aktywności. Tę tendencję do usamodzielniania się „ja” poety, a więc jego nade wszystko imaginacji, poświadcza proces wykształcania się, a potem zaniku struktur podmiotowych dzieła. W *Horsztyńskim* jednak takich struktur nie ma i najwyraźniej nie mogło być.

O czym świadczy jednak fakt, że poeta po raz kolejny posługuje się tymi samymi, cudzymi tekstami? W jakim kierunku tym razem je przekształca? Jak traktuje w strukturze swego zironizowanego dzieła?

Dziady, cz. III. Zauważmy: zironizowane metamorfozy wszystkich trzech części *Dziadów* w *Kordianie*, pisanym jako „dzieło – walka z Adamem” były powszechnie dostrzegane. W monologu na Mont Blanc widziano parafrazę Wielkiej Improwizacji (i nawiązanie do Malczewskiego, zdobywcy tej góry), zaś w winkelriedyzmie można było upatrywać ironiczne przedstawienie mesjanizmu Mickiewicza. Wszystko to – ów ironiczny adres, punkt odniesienia – ma w *Kordianie* niezwykłą siłę oddziaływania, imitacji oryginału, która w istocie go kompromituje. W dziejach „antagonizmu wieszczów”, opisanych przez Manfreda Kridla, *Kordian* to jeden z punktów kulminacyjnych. Tymczasem status *Horsztyńskiego* wobec „starszych braci” to u badacza przede wszystkim autointekstualne (lub autoepigońskie)⁴⁶⁰ nawiązania do *Lambra* i *Kordiana*. Interpretator nie znajduje ani jednego „miejsca wspólnego” dramatu o Szczęsnym z twórczością Mickiewicza:

Może jest tu nawet pod tym względem cofnięcie się poza Kordjana, bo w charakterze Szczęsnego nie dostrzeżemy ani jednej z tych przyszłych cech anhelicznych, o których przynajmniej marzył czasami Kordjan.⁴⁶¹

Jeśli jest w tym dramacie problem pychy – to reprezentuje go Hetman; jeśli pokazuje się „dusza anielska” Polski – to uosabia ją Horsztyński. Czyżby nie było i tu

⁴⁶⁰ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 136: „Horsztyński jest typowym utworem tego okresu pod tym względem, że mieszają się w nim jeszcze echa *Lambra* i *Kordjana* z nowym programem poezji”.

⁴⁶¹ Tamże, s. 136.

„gestu Konrada”? Ależ znajdziemy go z pewnością. Został zresztą wielostopniowo zasygnalizowany, sfunkcjonalizowany. *Horsztyński* nie może być nazwany dramatem monologów (jak *Kordian*), w ogóle dłuższe wypowiedzi Szczęsnego okażą się tu ewenementem, monologuje raczej ociemniały starzec, a nie młodzieniec, nie mogący wyjawić tajemnic życia wewnętrznego. Dlatego specjalnego znaczenia nabiera jedyna długa, publiczna, głośna oracja Szczęsnego w scenie II aktu IV, która staje się już nawet nie ironiczną, lecz sarkastyczną czy cyniczną grą z Wielką Improwizacją i bohaterem Mickiewiczowskim.

Od razu narzuca poeta inną perspektywę: Mickiewicz opowiada wydarzenia z punktu widzenia ofiar, Słowacki przenosi punkt ciężkości w świat zdrady i zdrajców sprawy narodowej⁴⁶². W salonie zamku Hetmana (a nie w celi więzienia-klasztoru przy ulicy Ostrobramskiej) zbiera się młodzież, czekając na syna Hetmana, który powinien ją poprowadzić na Wilno. W interesie ojca marzącego o władzy nad Litwą. Więzienie zamienia się w salon, ofiary (u Mickiewicza „światłość”, której zagraża „Herod”) zmieniają się w rozbawiony, rozhukany tłum na rauszu, oddający się dysputom politycznym, grze w karty i salonowym atrakcjom. Młodość nie jest tu kategorią symbolicznie zwiastującą przemianę świata czy misję, ale realizuje się jako znamię hańby, znak zraty moralnej. Nie każdy młody to święty męczennik narodowej sprawy – zdaje się mówić poeta.

Blasfemiczny nastrój części młodzieży w scenie więziennej III *cz. Dziadów* wpisuje się jednak w misteryjny, wysoki, poważy ton dramatu⁴⁶³, gdzie rozochoceni winem modzieńcy od czasu do czasu mierzą pytaniami w samego Stwórcę. Atmosfera hulanki w *Horsztyńskim* – tworzona przez szampan, karty, zakłady, wisielczy humor, obsceniczne piosenki i żywiołowy ruch – stanowi przecież ironiczne *pendant* do: a) sceny więziennej; b) sceny VII: *Salon warszawski*; c) sceny *Balu u Senatora*.

Wobec sceny więziennej i sceny przedstawiającej Wielką Improwizację kształtuje Słowacki osobliwą strategię wcale nie ukrywanego ironicznego przekształcenia. Sceny salonowe i balowe *Dziadów*, tam, gdzie Mickiewicz ironizuje ze zdrajców, używa groteski, konwenują z ironiczną czy wprost sardoniczną tonacją *Horsztyńskiego* (sceny II, aktu IV).

Ilość znaków wskazujących na związek tej ostatniej sceny ze scenami I i II *Dziadów* jest wcale duża. Po pierwsze, o czym mówiliśmy, bohaterowie: dwie zbiorowości młodych; po drugie: kształtowanie scen – i tu, i tam mamy żywiołowe

⁴⁶² Por. znamiennej opinii: J. Tazbir, *Przemiany polskiego patriotyzmu*, „Nauka” 2004, nr 1, s. 48: „Skoro uważali się oni za elitę społeczeństwa, Sarmatów zaś za elitę Europy, a ją samą za najprzedniejszą z kontynentów, nie jest rzeczą dziwną, iż siedząc na szczycie tej istnej piramidy narodowej megalomanii, pozostawali głusi na wszelkie wezwania do bezinteresownej służby dla ojczyzny”. Coś z tej postawy jest u wszystkich męskich bohaterów *Horsztyńskiego* – nawet u tytułowego patrioty, uprawiającego kult polskiej wojaczki.

⁴⁶³ Zob. o misteryjności *Dziadów* głos: I. Sławińska, „*Dziady*” – *dramat chrześcijański? Spór o „Dziady” redivivus*, w: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 7–17.

rozmowy, przerywane partiami śpiewanymi (ale u Słowackiego młódź śpiewa obsceniczną piosenkę); po trzecie: przejście od gwaru, zgiełku do ciszy – gdy improwizuje Konrad wszyscy inni cichną; gdy pojawia się Szczęśny, gwar stopniowo, ale gwałtownie zamiera⁴⁶⁴. Po czwarte wyodrębnienie postaci wiodącej, przywódczej, która przewyższa swą wymową wszystkie poprzednie; mowę Konrada poprzedzają opowieści i śpiewy; w *Horsztyńskim* znalazła się nawet zupełnie złośliwa parodia przemowy: nim pojawi się Szczęśny, *Ksiński włazi na stół* (338), by przemówić, lecz ani nie jest słuchany, ani poważny, mimo iż to on miałby stanąć na czele młodzieży arystokratycznej, gdyby nie pojawił się Szczęśny.

W finale tej przemowy, będącej w istocie karykaturą wodzostwa i oratorstwa, słyszymy Głosy: „– Brawo mowca! Podrzucać go.... podrzucać go!... (*Chwyta ją Ksińskiego i podrzucają w górę*)” (339). Ksiński leci więc w górę, jak... tak, tak... jak Konrad. Oczywiście tylko po to, by każde wywyższenie tej postaci stanowiło wprost groteskowe tło dla właściwego oratora, którym będzie Hetmanowicz. Trudno jednak pomyśleć bardziej ironiczny wstęp do mowy Szczęśnego, niż to, co słyhać w dramacie i widać:

[GŁOSY]

- Przestańcie już grać w pęcherzowy ballon!
- Gdzie poeta? niech improwizuje....
- Albo niech pan Szucki śpiewa piosenkę swojej kochanki – która kiedy gra na gitarze, to zdaje się, że woda leje się ciurkiem w cynowe naczynie....
- Jaka woda?..
- Z czego?...
- Śpiewaj Szucki piosenkę panny Anieli!...

[*Śpiewa:*]

Poszła Fillis do ogrodu
Nie mówiąc matce powodu.....

(*Wschodzi SZCZĘŚNY... czarno ubrany. Gwar z początku głośny ucicha stopniami. Niektórzy ściskają Szczęśnego za rękę, inni kłaniają się z daleka.*) (339)

Gra w „pęcherzowy ballon” nie może być skojarzona z Wielką Improwizacją? Ależ musi: przecież dlatego, nim w teatralnym, czarnym stroju XVIII-wiecznego egzystencjalisty, badającego wieczne kwestie, pojawi się Szczęśny, ktoś woła: „– Gdzie poeta? niech improwizuje....”⁴⁶⁵ Jaki to poeta? Czy był wcześniej w dra-

⁴⁶⁴ Wspomnijmy – przed Małą Improwizacją młodzi: (*przestają śpiewać*), po niej osłabiony Konrad milczy („Konrad osłabł – zostawcie – sam, sam jeden w celu! (*Uciekają wszyscy*)”); tuż przed Wielką Improwizacją didaskalia informują: (*po długim milczeniu*) – wszystkie cytaty z *Dziadów* za wydaniem: A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. III, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1949, tu: s. 156–158.

⁴⁶⁵ Trudno o bardziej wyzywający przejaw ironicznej „walki z Adamem” i jego dziełem. Improwizacja, jak się podkreśla, była w I połowie XIX wieku czymś anachronicznym, ale popularnym jeszcze niezwykle w XVIII wieku. Zob. Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizac ja?*, w: tejez, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 77–78: „Dwa czynniki zdecydowały o tym, że improwi-

macie poeta? Czy Szczęśny to poeta? Nie. Otóż są to wyraźne wskazówki odsyłające do tekstu Mickiewicza. Słowacki pozwala sobie nie tylko na samą polemikę i nawet nie na ironię. Zamiast dźwięków „szkLANnej harmoniki” każe słuchać fałszywych tonów erotycznej przyspiewki. Wtedy właśnie „wchodzi” Szczęśny, ażeby zaimprovizować mowę. Nim ją wygłosi – miast rzucić całą swą wolę na szalę losu – gra o swój los w karty, kpi ze „sprawy narodu”, którą szermują szlachcice. Szczęśny pyta: „Wy myślicie o sprawie narodu?... Czy państwo wszyscy jesteście szlachta?...” (342).

Słowacki mierzy wyraźnie w inny wymiar tematu narodowego niż Mickiewicz. Gdy ten drugi umieszcza go w kontekście skandalu zła, teodycei i misji mesjańskiej, to Słowacki – na co pozwala mu wybór jako podstawy akcji insurekcji – pyta o to, kto jest narodem? Dlatego Szczęśny wykpiwa to zbiorowe „my naród-szlachta”, jakim przekrzykują się młodzieńcy, a jedyny, który bezimiennie przyznaje się do nieszlacheckiego pochodzenia, zapiera się swych słów. Dlatego także w *Horsztyńskim* jawią się jako pełnoprawni bohaterowie: rybak Grzegorz, męczeńsko uśmiercony, jego córka Maryna i wywołujący lęk w wyobraźni Hetmana zastęp mieszczan i rzemieślników, których okazynie reprezentuje Jan Kiliński⁴⁶⁶. W *Dziadach* tymczasem za legitymację reprezentanta najlepszej części narodu wystarcza młodość i więzienie. Słowacki „szuka człowieka” jak Diogenes – szuka człowieka uniwersalnego, w jego istocie, która byłaby inna, głębsza niż tylko klasowa i narodowa identyfikacja.

Szczęśny wygłasza następnie trzyczęściową orację, która pełna jest intertekstualnych relacji, choć ogólny, podstawowy punkt odniesienia stanowi dla niej Wielka Improwizacja, którą Słowacki zmienia w ironiczno-sarkastyczną Wielką Manipulację. W kluczowym momencie brak kart rękopisu tekstu *Horsztyńskiego*; należy się jednak zgodzić z takim rozumieniem tej luki, które wydobywa manipulatorski charakter zachowania Szczęśnego, którym z kolei chciał manipulować Ksiński. To

zowanie, które przez kilka stuleci było specyficznym włoskim obyczajem kulturalnym, a w XVIII w. modne się stało w całej Europie, w wieku następnym stopniowo zanikło. Jednym z tych czynników jest romantyczny postulat oryginalności, brak powszechnie uznawanej poetyki romantycznej”. Sztuka XVII-wiecznej improwizacji nie dopuszczała jednak, by poeta improwizował wśród grupy narodowych renegatów, tego pijących, uprawiających grę w „pęcherzowy ballon”.

⁴⁶⁶ „Złowrogi” duch Kilińskiego krąży nad całym światem arystokracji w *Horsztyńskim*. Nie bez powodu. To on jest współsprawcą egzekucji na Szymonie Kossakowskim, bracie Hetmana. Zob. *Jana Kilińskiego szewca warszawskiego, pułkownika 20 regimentu piechoty Drugi Pamiętnik o czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1958, s. 118–119. Egzekucja Biskupa Kossakowskiego.

„I tak mistrz zaraz założył mu swoje szelki, a że jeszcze miał na nogach swoich pończochy fioleto-we, mistrz kazał je wprzód zdjąć i szlafrok, aby mu nie przeszkadzał, a potem go po maluśku na szubienicę ciągnąć kazał. A w tym gdy go ruszono od ziemi, zaraz damy zaczęły śpiewać: »To intryga idzie do góry, zasługa nadgrode odbiera!« A przy tym był niezmierny krzyk od ludu wydany, a do tego jeszcze jednemu broń wtenczas wystrzeliła. Kossakowski rozumiał, że to do niego strzelać będą, i tak się bardzo załkał, że go prawie już nieżywego powieszono, bo gdy mu [mistrz] strzynek na szyję założył i opuścił go, tak Kossakowski ani się nie ruszył, ani zipnął, ale jak snop słomy wisiął. Ale też tak mocno był zapaskudzony od kobiet, że aż strach na niego patrzeć było. Tak to Kossakowski biskup życie swe skończył, któremu jeszcze po śmierci jego napisali nagrobek taki: »Oszukałem króla, oszukałem tron i senat, oszukałem księży, a o tym nie wiedziałem, że mnie jeden tylko szewc zwycięży.«”

jednak syn Hetmana „zadrwił z nas” – jak przyzna sługa (344). Ani Szczęśny, ani młodzież nie ruszą na Wilno z odsieczą Hetmanowi.

Jak wygląda wielka mowa-manipulacja Szczęśnego? Jest ona istotnie *sui generis* improwizacją. Towarzyszy jej ten sam zapał, jaki ogarnął Konrada; to samo uczucie lotu... ale na koniu. Mamy tę samą figurę mówienia za kogoś – nie za „miliony” jednak, lecz za zdrajów:

[JEDEŃ Z OBECNYCH]

Pan Hrabia jak Diogenes z latarnią szuka człowieka.....

SZCZĘŚNY

Jak dziwnie ten głos zabrzmiał w sercu moim.... Ja go muszę odkryć, tego człowieka. – Słuchajcie mnie, Panowie.... Jest coś w atmosferze rewolucyjnej tego zamku, co zapala moje zmysły i duszę.... Konia.... i lancę!... Dajcie mi konia i lancę... będę z wami.... Ludzie – mrówki.... robaki.... kamienie... mijam w przelocie konnym.... Nic – z którego nic zrobić nie można, a co się nazywa narodem.... to wszystko w moich oczach przybrało dziwną błahość.... Jeżeli wy nie macie dosyć ognia na topienie koron.... dosyć brylantów na tworzenie innych – to ja wam wleję cały ogień – wysypię na was wszystkie skarby duszy mojej... Bo ja wam przysięgam, że wasza myśl nigdy nie ogarniała takich przestrzeni jak moja.... powszednia kraina marzeń...

[GŁOSY]

Vivat! Szczęśny! vivat... vivat!...

(342)

Zwróćmy uwagę na ironiczną hiperbolę takstu: „Ludzie – mrówki.... robaki... kamienie... mijam w przelocie konnym....”, stanowiącą wstęp do anty-Mickiewiczowskiego zdania o „niczym, z którego nic zrobić nie można”, o narodzie mesjanistycznie zsakralizowanym u Mickiewicza:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony;
Ciałem połknąłem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się milion – bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.⁴⁶⁷

U poety-ironisty nie ma za co cierpieć, nie ma się z czym stapać. W słowach Szczęśnego pobrzmiwa – chyba nawet w pełni świadomie – echo „wywyższenia” Kordiana na Mont Blanc. A przecież – najpierw Ksiński wspina się nie na szczyt, lecz „włazi na stół”. Znamienne okazuje się to pomniejszające groteskowo świat spojrzenie z góry, ale już nie statyczne, ale pełne ruchu. Szczęśny w wyobraźni pędzi ponad „niczym-narodem”, ludzie zlewają się w jedno z mrówkami, z ironicznie przywołanymi „robakami” i „kamieniami”⁴⁶⁸. Tu intuicja poety odślania się jako wprost

⁴⁶⁷ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, dz. cyt., s. 166, s. 257–261.

⁴⁶⁸ Podobny „przelot konny”, choć ukazany bez ironii, znajdziemy w *Marii*, gdy Wacław wraca po bitwie do ukochanej żony (pieśń II cyt. wydania):

cyniczna, a metamorfoza zbiorowości narodowej przybiera na moment groteskowy wymiar.

Wyraźnym wskazaniem na Konrada jako postać, którą karykaturyzuje Szczęśny, jest również ekspozycja zaimka „ja”: „ja go muszę odkryć...”, „słuchajcie mnie...”, „dajcie mi...”, „to ja wam wleję cały ogień...”, „bo ja wam przysięgam...” Dopełnia tej egocentrycznej perspektywy przywołanie zaimka dzierżawczego „mój” oraz ostre przeciwstawienie „ja” – „wy”. Aż zbyt łatwo przychodzi w tym momencie przywołanie odpowiednich fragmentów *Dziadów*: „Ja czuję nieśmiertelność...” (w. 54), „Jam tu, jam przybył...” (w. 101), „Jam się twórcą urodziłem...” (w. 127), „Ja na nich szukam sposobu” (w. 146), „Co ja zechcę, niech wnet zgadną” (w. 158), „Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył” (w. 167; to także czyni Szczęśny: stwarza naród, ale szlachecki), „Ja najwyższy z czujących...” (w. 180) *et caetera*⁴⁶⁹.

Szczęśny zjawia się przed młodzieżą jako autoironiczny człowiek-stwórca i to stwórca nie ludzi, lecz bohaterów. Dokonuje najpierw poniżenia słuchaczy („Jeżeli wy nie macie dosyć ognia...”), by zaraz potem tchnąć w nich wiarę, że oto zjawił się wielki mąż, wódz, który „stopi korony”, „stworzy brylanty” wraz z nimi. Kreuje fałszywą wspólnotę celu, w istocie wspólnotę nie narodowego, lecz stanowego interesu. Wszystko, co mówi, osnute zostaje nie wokół wartości duchowych, ale materialnych: „korona”, „brylanty”, władza, mamona. Samoprezentacja syna Hetmana jawi się jako megalomańskie wywyższenie, autodeifikacja ponad tłumem miernot, głodnych jakiegokolwiek idei, bodaj fałszywej. W duszy Szczęśnego wrze „cały ogień”, są „skarby duszy mojej”: „Bo ja wam przysięgam, że wasza myśl nigdy nie ogarniała takich przestrzeni jak moja.... powszednia kraina marzeń...” I to uznać trzeba za frazę anty-Konrada:

Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem,
Chcę wyrzucić na ludzkie dusze,
Jak ptaki i jak gwiazdy rządzą mym skinieniem,
Tak bliźnich rozrządzać muszę. (w. 148 – 181)

Nawet bez tych cytatów, porównań wrażliwy czytelnik słyszy przecież w całej oracji Szczęśnego cyniczną parodię Wielkiej Improwizacji. Jej istota polega nie tylko

1. Lecieć z stęsknionym sercem do swojej kochanej (s. 1167)
2. I tak to leciał Waław – błogi, gdyby nagle... (w. 1182)
3. I tak to mijał stępy – lecz świetne marzenie... (w. 1186)
4. Ah! dalej, prędzej! Lekko przez chwasty i rowy... (w. 1201)
5. I tak to leciał Waław – szczęśliwy, trwożny razem... (w. 1207).

⁴⁶⁹ Zob. szkic M. Frankiewicz, odwołujący się do książki L. Glass *Toksyczni ludzie* (Poznań 1999), omawiający typy „ludzi toksycznych” w dramatach Słowackiego. Podług tej typologii, Hetman reprezentowałby typ „bezwzględnego tyrańca”, zaś Szczęśny „typ samobójcy”, który cechuje „według Glass” to, iż jest „nierozsądny, zawsze poszkodowany, słaby, niesolidny, paraliżujący, pesymistyczny, zastraszone, samolubny, mały, zdesperowany, niewdzięczny, makabryczny, przygnębienny, wyzywający i nieobliczalny. «Większość z tych cech posiada Kordian [...]». Dodałobyśmy, iż także Szczęśny, którego „ja” ma wiele z „typu narcyza”, a także... nolens volens „bezbronny mięczak”. M. Frankiewicz, *Toksyczni bohaterowie dramatów Słowackiego (czyli poeta w szponach postmodernizmu)*, w: *Julisz Słowacki – poeta europejski*, dz. cyt., s. 186–193.

na zmianie improwizacji Konrada-poety w pseudoimprowizację-manipulację, ale również na – po pierwsze – ironicznym przeprojektowaniu relacji: „ja”-jednostka (Szczęśny jako Wielki Manipulator) wobec „my”-wspólnota (pijana młodź z obozu zdrady), lecz nade wszystko, to po wtóre, na obniżeniu tonu i kierunku, zmianie adresata „słowa improwizowanego”. U Mickiewicza Konrad leci w kosmos, w metafizyczną nadprzestrzeń, zaś słowo kieruje się ku Bogu – u Słowackiego ów Antykonrad mówi z ziemi do ziemskich słuchaczy, moralnych karłów, ponad którymi wzbija się do narcystycznego lotu w dziedzinę marzeń o przywództwie, czynie i sławie. A także o władzy. Krąg ironicznych metamorfoz jest tu niezwykle bogaty:

[Dziady, cz. III]	[Horsztyński]
więźniowie – „ofiary Heroda” młodzi entuzjaści patriotyczni patrioci „narodowej sprawy męczeńnicy” ⁴⁷¹ pieśni zemsty Jankowskiego Feliksa, Konrada ewokacje martyrologicznej pamięci ⁴⁷² Wielka Improwizacja Konrada poezja transcendentalna ⁴⁷³ synteza ja-narodu-ludzkości kosmiczny lot „Ja” mistrz! ja-Bóg „Daj mi rząd dusz!” ⁴⁷⁴	młodzież – służalcy carycy młodzi hulacy arystokratyczni zdrajcy ⁴⁷⁰ obroncy interesu stanowego pieśń erotyczna Szuckiego, gra w „pęcherzowy ballon” zamyślanie akcji zbrojnej „– Gdzie poeta? niech improwizuje...” mowa podstępny, Wielka Manipulacja apologia arystokracji, szlachty „przelot konny” Szczęśnego „ja”-władca i kreator miernot łaskawie biorę rząd dusz błagających o to „ja”-arcymyśliciel (narcyz)
FINAŁ: upadek mdlejącego Konrada	manipulacja głosami szlachty.

Analogii można by wyszukać więcej. Ironię wobec snów o władzy wyostrza Słowacki wielorako. Kiedy ktoś z rozbawionej młodzi wzywa poetę-improwizatora, jakiś drugi głos rzuca kontrpropozycję: „Albo niech pan Szucki śpiewa piosenkę swojej kochanki –” (339)⁴⁷⁴. Zanim Szczęśny wystąpi z przemową, bluźnierczo gra

⁴⁷⁰ Zob. o zdraycy romantycznym studia: „Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić”. *Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX w.*, red. A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa 1995. Por. L. Libera, *Symboliczność „Wacława”, czyli pośmiertny żywot Stanisława Szczęśnego Potockiego*, „Prace Polonistyczne”, seria LII (1997), *Studia i szkice o Słowackim*, red. J. Brzozowski, Łódź 1997.

⁴⁷¹ O postaciach, którym dedykowana jest III cz. *Dziadów* por. Z. Sudolski, „*Narodowej sprawy męczeńnicy*”. *O adresatach dedykacji „Dziadów” części III*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 1. Na tym tle zwraca uwagę dezindywidualizacja tłumu w *Horsztyńskim*, jego bezpostaciowość, brak twarzy, charakterystyka „behawioralna”, a nie indywidualnie wykrystalizowane osobowości.

⁴⁷² Pamięć więźniów w najwyższym stopniu kieruje się ku zesłanym, zgładzonym, cierpiącym współbraciom: „Jeśli zapomnę o nich – woła Jan – Ty, Boże na niebie, / Zapomnij o mnie. –”; słowa stanowią nawiązanie do psalmu 136 (137). Zob. B. Burdziej, *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX–XX w.*, Toruń 1999, s. 127–131. Tymczasem świadomość młodych u Słowackiego kieruje się ku najbliższej przyszłości, zdaje się świadomością egoistycznego człowieka z antropologii Thomasa Hobbesa, typem politykiera, ale już nie ideologa; dla tej mentalności punktem odniesienia są dwie – równie złowrogi! – osobowości: Tadeusz Kościuszko i Olivier Cromwell (s. 338).

⁴⁷³ W znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje R. Przybylski: *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 132.

⁴⁷⁴ Ten obyczajowy zgrzyt – przywołanie kochanki Szuckiego, który śpiewa frywolną piosenkę – ma tu znaczenie bluźniercze i wprost poniżające wobec wezwania, by jakiś poeta improwizował.

o swą duszę w karty (340–341). Wreszcie można się w tym zbiorowisku doszukać aluzji do *Salonu warszawskiego* (scena VII), gdzie przecież także u Mickiewicza brzmi doniośle ton ironii. Ale Polacy Słowackiego w epoce degrengolady to nie literaci, nie damy – to bez jednego wyjątku renegaci klasowi i narodowi. Można by także spojrzeć w stronę *Balu* ze sceny VIII, niemniej jednak widać, iż Słowackiego nie interesuje narodowe sakrum, lecz historia opowiadana z punktu widzenia zdrajców⁴⁷⁵. Dlatego w przededniu „czynu” – wszakże zdradzieckiego – młodzi, ci, którzy już jutro mają być „bohaterami”, autorami hetmańskiej wiktorii, nie zbierają się u obcych, Rosjan, lecz u swego, u Hetmana-arcyłotra, zdrajcy. Dobrzy nie mieszają się ze złymi, patrioci z lojalistami – lecz przeciwnie, zdrajcy schodzą się w domu Zdrajcy.

Oto upadek Polski: nie ma w dziele Słowackiego – poza przestrzenią wspomnień – ani jednej figury Rosjanina, najeźdźcy. Polska niszczy się sama – w ogniu stanowych sporów i interesów szlachecko-magnackich. Tej ostrości saoskarżenia wobec przeszłości i terażniejszości (polistopadowi wygnańcy) próżno szukać u Mickiewicza. Konfederaci barscy śpiewali:

Marsz, Polacy, marsz do broni,
Gdy was Moskwa zewsząd goni!
Stanąć mężnie przy Bellonie;
Nie dajcie polskiej Koronie
Wpadać w ohydę.
Odpasze sajdak od boku
Kupidyna, cny Polaku;
Niech was Wenera nie rani,
Mars, Mars niech[aj wam] hetmani
Przy swej wolności.⁴⁷⁶

Tymczasem Słowacki daje czytelnikom poznać Polskę, co sama „zewsząd goni”, ale do Moskwy po honory i jałmużnę, a jeśli staje „przy Bellonie”, to ażeby tacy jurgielnicy jak Hetman sięgnęli po koronę. Szczęsny – to także jego dramat – nie ma za kogo umierać. Za szlachtę i magnaterię pohańbioną i zepsutą? za świat Maryny? za świat tej trzeciej Polski, którą wnosi Nieznajomy: mieszczańsko-ludowej? Sam zresztą – podobnie jak hałastrą zdrajców – nie wy dostał się spod mocy Kupidyna, choć jest w tym wymiarze, to prawda, głęboko zraniony. Antykonrad Słowackiego do końca nie podniesie się z kolan niemocy, paraliżu. Wygłasza swą Wielką Improvizację-Manipulację w ten sposób, że staje się ona syntezą wszystkich jego wcześniej manifestowanych w tekście dramatu fantazmatów siły, mocy i władzy. Lecz – choć

⁴⁷⁵ Potwierdza to Waclaw, kontynuujący wątki *Marii*, także dowodzą tego *Poema Piasta Dantyszka o piekle*, nawet postać Kosakowskiego [skąd nazwisko – !?] w *Księdzu Marku*. To, co wydarzy się w myśleniu Słowackiego w okresie genezyjskim, gdy zło i jego personifikacje zostają wprzęgnięte w proces przemian Ducha, zapowiadały już dzieła młodzieńcze, dramaty i poematy.

⁴⁷⁶ *Marsz Konfederacji Barskiej*, w: *Literatura barska. (Antologia)*, dz. II zmienione, opr. Janusz Maciejewski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 318, strofy 1–2.

może odczuwa mówiąc radość wcielenia „ja” w fantazmat siły, to racjonalnie widzi, do kogo mówi: do sprzedajnych i okrutnych reprezentantów klasy, która zgubiła kraj: „Repinowe zaś obroty, / Wszystkie w Polsce złe niecnoty / P[op]rzez pakty i przez złoto...”⁴⁷⁷

2. „Wół Dionizjusza” – byk Falarisa

Słowacki nicowanie marzeń o władzy i uszczęśliwianiu ludzi prowadzi zazwyczaj w sposób jaskrawy. Wprawdzie o jednym ze swych późniejszych bohaterów powie, że „rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu do rozpacz *Anhellego*, bo w *Anhellim* jest rozpacz niby Chrystusa”⁴⁷⁸; to jednak nie oszczędził i w owym dziele Słowacki polskości, przedstawiając kanibalistyczną ucztę zesłańców-Polaków, których nieszczęście zaczęło się od waśni politycznej, a skończyło bluźnierczym „zakładem” przez ukrzyżowanie stronników⁴⁷⁹. Już przed poematem z 1838 roku, tu, w *Horsztyńskim*, okrutna wyobraźnia Słowackiego osiąga jedno ze swych apogeów. Szczęsny-Antykonrad ucisza szlacheckich entuzjastów, by roztoczyć przez nimi, „reprezentantami” narodu, wizję „złotego wieku”, który nastanie, gdy on, syn Hetmana, skupi w sobie całą władzę. Będzie to era tyranii doskonałej, w której los arystokracji osiągnie swe spełnienie. Fragment ten nie był zbyt chętnie analizowany z powodów, które zaraz wyłuszczymy. Wskażmy, że jest on doprowadzeniem do końca, do moralnego kresu żądań Konrada wobec Boga o „rząd dusz”; tego żądania staje się ironiczną hiperbolizacją i kompromitacją:

SZCZĘSNY

Cicho!... Wiecie wy, że my stworzymy kraj z brązową twarzą.... dawnych narodów. – Miecz będzie dżłtem.... Serce kraju ukształcimy na wzór żelaznego wołu Dionizjusza. – Będzie ryczeć okropnie paszczą ognistą na cztery końce świata – jękiem zamkniętych i palonych we wnętrzu nędzarzy... i męczenników.... Czy serce wasze bije litością?... Ojcowie nasi mieli prawo zabijania – a my nie możemy wystawić teatru gladiatorów na zahartowanie serca dzieci naszych.... Powiedzieć, żaden z was nie doznał niebieskiej rozkoszy – nie czuł się wyższą istotą – kiedy go chłopci wioski jego czcili jak Boga.... i przyznawali zwierzęcym instynktem wyższość natury! – Szaleńcy i przekłęci, co chcą pozbawić następnego pokolenia tego uroku dumy, tej puścizny dawanej przez los.... szczęścia, zaczętego w kołysce – a skończonego wspaniałością marmurowych grobowców....

⁴⁷⁷ Tamże, s. 319, strofa 7.

⁴⁷⁸ B. Hausner, *Słowacki a Biblia*, Lwów 1909, s. 31 [podkr. – J. Ł.]. Hausner przywołuje list Słowackiego z 25 XII 1848 r. do Kornela Ujejskiego.

⁴⁷⁹ J. Słowacki, *Anhelli*, wstęp i komentarze S. Makowski, Warszawa 1987, *Rozdział XII*, s. 72: „A gdy [Szaman i Anhelli] przyszli pod dom wygnañców, usłyszeli zgiełk wielki i śmiech, i wrzaski, i szczękanie kielichów, i brudne pieśni; a stanąwszy Szaman pod oknami słuował, nim wszedł do tej jaskini nieszczęścia”. Jest jakaś konsekwencja u Słowackiego, straszna konsekwencja w ukazywaniu tych uczujących Polaków – w chwili katastrofy ojczyzny w *Horsztyńskim* i już na zesłaniu sybirskim w *Anhellim*.

NIEZNAJOMY

Szczęśny.....

(342 – 343)

Ów passus rozpada się wyraźnie na trzy części: pierwsza ma jakąś podbudowę historyczną albo i mitologiczną, druga odwołuje się do tropu rzymskiego, trzecia do świadomości „stanowej” słuchaczy. W istocie próżno szukać by w słownikach objaśnień znaczeń, jakie aktywizuje Słowacki, pisząc o „kraju z brązową twarzą... dawnych narodów” (co mogłoby wprowadzić rodzić asocjacje z wiekiem brązu z *Przemian* Owidiusza⁴⁸⁰), a nade wszystko o „żelaznym wole Dionizjusza”. Nie chodzi tu ani o orszak Dionizosa, ani o zoomorficzną symbolikę.

W badaniach nad *Uspokojeniem* Słowackiego, gdzie istotną rolę odgrywa „Wicher jakiś z aniołów rozigrany Pańskich” – który:

Który porwie te zemsty – te światła – te grzmoty,
Zwinie i niemi ciemną ulicę załęże,
Jako brąz w niej zakipi, zawisnie jak węże
I naprze tak, że będzie trzęsąca się cała,
Jako wół sycylijski na miasto ryczała.

– otóż zauważono, analizując ten fragment wiersza napisanego między 1844 a 1847 rokiem, iż pojawiło się tu „narzędzie tortur, spiżowy kocioł w kształcie wołu, sporządzony przez ateńskiego artystę Perilusa (VI w. p. n. e.) dla tyrana Agrygentu Phalarisa (565–549 p. n. e.)”. Badacz dodawał, że nie był to w twórczości poety motyw nowy: „Motyw »sycylijskiego wołu« wprowadził Słowacki już w *Horsztyńskim* (a. IV, sc. 2), a wcześniej F. Schiller w *Zbójcach* (a. IV, sc. 5)”⁴⁸¹. Istotnie, Karol w dramacie Schillera woła: „Dlaczego mój Perilus zrobił ze mnie wołu, tak że ludzkość w rozpalonym moim brzuchu się piecze?”⁴⁸²; czytamy dalej w przypisach do tego zdania, że chodzi tu o „spiżowego smoka, w którym palono ludzi” za rządów Falarisa, o czym pisał Owidiusz. Otóż sprawa nie jawi się tak jasno: tekst *Horsztyńskiego* mówi bowiem o „wole Dionizjusza”. Skąd ta zmiana?

Słowacki, opierając się na źródle, którego tu nie wyjaśnimy do końca, po prostu się pomylił, skontaminował dwa przekazy historyczne, które być może osnute są wokół dziejów życia Platona.

1° „Kraj brązowy” to kraj z twarzą odlaną z brązu. Kraj świetny, ale okrutny, wprost barbarzyński, rządzony twardą, morderczą ręką tyrana. Państwo, gdzie kasta rządząca bezlitośnie uciska warstwy niższe, a te z kolei warstwy władzy – prowadząc od czasu do czasu „planowe” rzezie – trzyma w ryzach tyrana. Skąd ten

⁴⁸⁰ Owidiusz, *Przemiany*, wybór i przekład A. Kamieńska, Wrocław 1997, s. 13: „Zjawiło się na świecie okrutne żelazo i okrutniejsze od żelaza – złoto. Nadeszła wojna i w zapale walki ramieniem krwią ociekającym miecz podniosła. Ludzie żyją z grabieży, nikt nie jest bezpieczny, gospodarz boi się gościa, teść lęka się zięcia, rzadko brat kocha brata”. W pewnym sensie jest to opis świata *Horsztyńskiego*!

⁴⁸¹ S. Makowski, „*Uspokojenie*”, w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1980, s. 75, przypis 4. Z tego wydania cytuję fragment wiersza [podkr. – J. Ł.].

⁴⁸² F. Schiller, *Zbójcy*, dz. cyt., s. 213 [podkr. – J. Ł.]. *Przypisy* A. Sowińskiego: s. 658.

wniosek? Skąd ta wizja organizmu państwowego o totalitarnym charakterze, gdzie „miecz będzie dłutem”?⁴⁸³

2° Oto ów wywołany w tym punkcie oracji „Dionizjusz” to postać historyczna – w zasadzie aż dwie postaci: Dionizjusz Starszy (430–367 p.n.e.) i jego syn Dionizjusz II Młodszy (IV w.p.n.e.). Obaj byli tyranami greckich Syrakuz na Sycylii – pod panowaniem ojca „państwo syrakuzzańskie przeżywało okres największego rozkwitu”⁴⁸⁴. Ale – i to arcyistotne – działo się tak dlatego, iż obaj Dionizjusze byli władcami tyrańskimi i pławiącymi się w okrucieństwie, mimo że drugiego z nich próbował „oświecać” sam Platon. Szczególnie czyny Dionizjusza Starszego – może nie aż tak niezwykle w V w. p.n.e. – mogły w człowieku XIX-wiecznym, takim jak Słowacki, budzić wstręt pomieszany z fascynacją; przywołajmy trzy, odnotowane przez Polajnosą w *Podstępach wojennych* czyny, fortele władcy:

I. Tyran wyraża skruchę:

Tłum najemników gotował się do zamordowania tyrana Sycylii, Dionizjusza, i zgodnie z planem otoczył jego dom. Ten wyszedł do nich w nędznej odzieży, z głową posypaną pyłem, i oddał się w ich ręce, by z nim zrobili, cokolwiek zechcą. Najemników ogarnęła litość, gdy zobaczyli, jak nisko upadł, i puścili go, nie czyniąc mu krzywdy. Wkrótce potem Dionizjusz otoczył tych mężczyzn w Leontynach własnymi ludźmi i wszystkich wystrzelał.

II. Tyran umiera:

Dionizjusz, który zapragnął dowiedzieć się, komu nie podobają się rządy tyrana, powrócił z Italii, zatrzymał się w ustronnej przystani i rozpuścił pogłoskę, jakoby poniósł śmierć z ręki własnych żołnierzy. Jego przeciwnicy zbiegli się, radośnie opowiadając jeden drugiemu o upadku tyrana, a wtedy [Dionizjusz] wyłapał świętujących i wszystkich wymordował.

III. Tyran choruje:

Dionizjusz upozorował chorobę i rozgłosił, że jest bliski śmierci. Wielu okazywało radość z tej nowiny, a tymczasem Dionizjusz pojawił się nagle osobiście w towarzystwie swoich przybocznych i rozkazał uwięzić rozradowanych przeciwników.⁴⁸⁵

Prawda o Dionizjuszu okazywała się zatem podwójna: to okrutnik-tyran (według standardów XIX-wiecznych!), ale to najświetniejszy wódz z Syrakuz, próbujący zjednoczyć miasta greckie, ponadto panujący na morzu. Do tego właśnie

⁴⁸³ Zamiana dłuta na miecz ukazuje okrutny projekt Szczęsnego, tej tyranii doskonałej, jako dzieło „sztuki”, wyrzeźbione przez jego osobowość w słowie, a wkrótce może w rzeczywistości. Łatwo też usłyszeć ton zupełnie inny, niż ten, jaki „rzeźbieniu” później przepisywał Norwid. S. Sawicki, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Promethidion*, dz. cyt., s. 16: „Praca jest koniecznym warunkiem wszelkiej sztuki, ona ją – można tak rzec – u z m y s ł a w i a. Rzeźbę jako sztukę wyróżniał poeta dlatego, że w sposób najbardziej rzeczywisty łączyła się ona właśnie z wysiłkiem, wzorem rzeźbiarza był dla Norwida Michał Anioł, »co kuł sam w marmurze« (Bogumił, w. 195).”

⁴⁸⁴ M. Borowska, nota biograficzna, w: Polajnos, *Podstępy wojenne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła M. Borowska, Warszawa 2003, s. 203. O panowaniu obu Dionizjuszów i roli Platona w czasie jego podróży na Sycylię, zob. szczegółowo: N.G.L. Hammond, *Dzieje Grecji*, przekład A. Świderkówny, Warszawa 1977, księga V, rozdziały 2–3, s. 548–606.

⁴⁸⁵ Polajnos, *Podstępy wojenne*, dz. cyt., s. 203, 208.

wątku odwołuje się Szczęsny: zabijajmy, mordujmy; stworzymy bezlitosną władzę w kraju, gdzie krew będzie się lać strumieniami, ale... państwo stanie się potężne, zjednoczone, a interesy hegemonu i arystokracji zapewnione. Lecz tu zaczyna się historia owej omyłki Słowackiego (pewno za kimś powtórzonej). Z przytoczonych przykładów nie wynika, jakoby Dionizjusz przechodził w bestialstwie wszystkich innych tyranów... U Mikołaja Reja w *Zwierzyńcu* (1562) stał się nawet bohaterem pozytywnym grupy oktostychów pod tytułem *Dionizius Syrakusański* (LXXXVI, CLXVIII, CLXIX, CLXX). A wyobraźnia Słowackiego potrzebowała przykładu bestialstwa nad bestialstwami, ażeby zmiażdżyć rojenia Konrada (ale mimowolnie i pośrednio Henryka z *Nie-Boskiej komedii*), by pokazać, ku czemu one wiodą⁴⁸⁶.

3° Dlatego w kulminacyjnym momencie jawia się ryczący, „żelazny wół”:

Będzie ryczeć okropnie paszczą ognistą na cztery końce świata – jękiem zamkniętych i palonych we wnętrzu nędzarzy.... i męczenników....

Żadnego takiego wołu Dionizjusz nie stworzył. Chodzi o silnie nacechowany symbol okrucieństwa, o potworne narzędzie zbrodni, które na stałe zrosło się z imieniem również wywodzącego się z greckiej Sycylii Falarisa (VI w. p.n.e.), tyrana Akragas (Agrigentu). Kazał on odlać z brązu (stąd u Słowackiego „brązowa twarz”) lub spiżu (u poety polskiego to „żelazo”) wielkiego byka. Ludzi, których skazywał na śmierć, zamykano we wnętrzu owego byka (ewentualnie wołu), a następnie – zapewne paląc pod wykonanym z metali bykiem ogień – rozżarzano go do czerwoności. Uwięzieni w jego wnętrzu umierali w potwornych męczarniach, wydając krzyki, przez co z jego wnętrza dobywały się jęki przypominające ryczenie wołu. Cały „spektakl” miał także znaczenie „pedagogiczne” wobec tych, którzy przeciwstawiliby się w przyszłości tyranowi. Tak Falaris już w czasach antycznych stał się synonimem tyrana-okrutnika. XX-wieczny dykjonarz odnotowuje tu jeszcze jeden niebagatelny element owej historii – konstruktor i wykonawca „byka Falarisa” sam na sobie wypróbował jako pierwszy jego działanie:

Owidiusz opowiada dalej jak Perillus odlał ze spiżu byka, aby Falaris, okrutny władca Agrigentu, mógł w nim piec żywcem swoich wrogów. Perillus stał się pierwszą ofiarą swego piekarnika, o czym wspomina także Dante w *Piekle*.⁴⁸⁷

Czym stał się ów „byk” w wyobraźni zbiorowej, kim był ów „władca” dla starożytnych? Falarisa wymieniano jednym tchem wspólnie z Dionizjuszem jako tyranów, tak, jak to znajdujemy w *Polityce* Arystotelesa:

⁴⁸⁶ Oczywiście – nie sposób pomyśleć, że Słowacki pisząc *Horsztyńskiego* zna *Nie-Boską komedię*, która dopiero co ukazała się (kwiecień 1835) w Paryżu, anonimowo. Lecz pewne wątki obu dzieł wyraźnie współbrzmiały: choćby krytyka arystokracji. Na tym polu jednak Słowacki wydaje się już wtedy – obaj poeci jeszcze się nie przyjaźnią – bardziej radykalny.

⁴⁸⁷ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1062, hasło: *sidła*.

W ten sposób i Fejdon w Argos, i inni narzucili się na tyranów, opierając się na posiadanej władzy królewskiej; tyrani w Jonii, a także Falaris, piastowali uprzednio wysokie godności, a Panajtios w Leontinój, Kypselos w Koryncie, Pizystrat w Atenach, Dionizjos w Syrakuzach i inni doszli do tyranii jako demagogowie.⁴⁸⁸

To opis historyka-filozofa, chłodny i rzeczowy. We wszystkich innych relacjach przemawia już uniwersalny wzór zła, które na wieki grzęźnie w niesławie:

I życie zmarłych odsłania mówcom i poetom:
Nie ginie miła chwała cnoty Krezusa,
za gubiącym zaś ludzi w ogniu spiżowego byka Falarysem,
Człowiekiem serca okrutnego, zła wszędzie idzie sława.
I formingi pod wspólnym ludzi dachem
Nie dopuszczają go do śpiewów młodych chłopców.⁴⁸⁹

U Pindara zatem już stał się Falaris wykluczonym z człowieczeństwa, tym, który zamiast miłych śpiewów życia, słuchał potwornych jęków śmierci. U Plutarcha z Cheronei, który dużo i chętnie pisał także o Dionizjuszu, tyran Agrygentu staje się dowodem działania „bóstwa”. Tyranów niebo powołuje bowiem po to, by „usuwać stan chorobliwy” w państwie. Wreszcie – co miłe byłoby Słowackiemu – nie tylko, podług Plutarcha, nie mogą być oni dowodem na pustkę nieba, lecz wprost przeciwnie: okazują się biczem Bożym, zaświadczającym istnienie boskiej władzy:

Gdyż bóstwo po prostu posługuje się jednymi występnymi, aby karać innych – jakby w roli katów – a potem ich samych niszczy; sądzę, że tak jest z większością tyranów. [...] Takim to lekiem był dla mieszkańców Akragantu Falaris, a dla Rzymian Mariusz.⁴⁹⁰

Takie stanowisko jeszcze w *Horsztyńskim* może raziłoby Słowackiego, lecz już przecież w *Królu-Duchu* postać Popiela-tyrana bliska stanie się wizji tyrana-objawiciela, sanatora bezboskiej świadomości.

I jeszcze jeden głos: Plotyna, odwołującego się do poglądu „stoików i epikurejczyków”, jakoby „mędrzec, nawet w byku Falarisa pozostawał szczęśliwy”⁴⁹¹. W Plo-

⁴⁸⁸ Arystoteles, *Polityka*, przeł., słowem wstępnym i komentarzem opatrzył L. Piotrowicz, wstępem poprzedził M. Szymański, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, posłowie H. Podbielski, t. 6, Warszawa 2001, s. 156–157 [podkr. – J. Ł.].

⁴⁸⁹ Pindar, *Ody zwycięskie. Olimpijskie. Pytyjskie. Nemejskie. Istmijskie*, przeł., wstępem opatrzył M. Brożek, Kraków 1987, tu: *Oda pytyjska pierwsza. Na zwycięstwo Hierona z Ajtyny w wyścigach kwadryg*, s. 146 [podkr. – J. Ł.]. Forminga – wyjaśnijmy – to odmiana liry lub kitary.

⁴⁹⁰ Plutarch z Cheronei, *O odwlekaniu kary przez bogów*, w: tegoż, *Moralia. (Wybór)*, t. II, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła Z. Abramowiczówna, Warszawa 1988, s. 92. O Dionizjuszu Młodszym także na s. 230, o Dionizjuszu Starszym: s. 108, 213, 265.

⁴⁹¹ P. Hadot, *Plotyna albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, posłowie Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 35, przypis 25.

tyńskim ujęciu zamknięcie w rozżarzonym piecu-byku nie pozostaje gołosłownym, bo osobiście nie sprawdzonym trwaniem przy szczęściu, ale i tam można wytrwać w mistycznej unii z tym, co Boskie:

I ono [„największe poznanie”] przeważa, choćby się nawet znalazł w osławionym byku Falarisa, okoliczność, którą darmo głosić przyjemną, choćby się tak nawet dwa i więcej razy głosiło (cf. Epic. Erg. 601 Us.).⁴⁹²

Potworna sława Falarisa już na początku naszej ery drążyła więc umysły filozofów. Nic dziwnego, że skusiła także Słowackiego, tak czulego na ekspresję okrucieństwa. W XVIII wieku był, jak sądzę, Falaris już tylko retoryczną figurą, fragmentem złożonego porównania, jak w użyciu Edwarda Gibbona, który opisując okrucieństwa, bezprawia, grzechy dostojników kościelnych Bizancjum, daje popis retorycznej inwencji, zauważając, iż byli oni „okrutniejsi niż Falarys i Sennacherib, sięjący więcej zniszczenia niż wojna, zaraza bądź chmura szarańczy”⁴⁹³.

Słowacki nadał „bykowi Falarisa/Dionizjusza” nowy sens: wielkiej alegorii bytu państwowego, którego istnienie zasada się na bezprzykładnym okrucieństwie. Szczęsny jako zbawca Polski – pamiętajmy, że mówi on to z ironią skierowaną do słuchaczy i wobec Konrada – byłby bezlitosnym uzurpatorem, antychrześcijaninem. Dlatego cofnąłby byt narodowy w czasy przedchrześcijańskie – w epokę, gdy „ojcowie mieli prawo zabijania”, gdy szkołą życia było wpatrywanie się w podrzynane gardła przegranego gladiatora⁴⁹⁴, czym „hartowały” się serca dzieci. To samo prawo bezmiłości i wywyższenia zastosowały wobec chłopów-zwierząt, wpatrzonych w pana-boga obdarzonego „wyższą naturą”. Szczęsny krzyczy chwilami jak Pankracy w *Nie-Boskiej komedii*, perorując ironicznie i poważnie o „szczęściu, zaczęłym w kołyse – a skończonym wspaniałością marmurowych grobowców...”⁴⁹⁵

Ta eksplozja szaleństwa może zostać porównana tylko z Wielką Improwizacją; budzi zresztą (chyba) lęk Nieznajomego. Antykonrad prezentuje się tej młodzieży arystokratycznej jako pseudo-salwator, wywołując jej... entuzjazm. Wydobywa z dusz młodych arystokratów to, co najczarniejsze: zwierzęcą chęć panowania, zabijania, bestialstwa nawet: bo we frenetycznym natchnieniu wrzucimy nędzarzy i męczenników do paszczy piekielnej bestii, która strawi ich wolno, w męczarniach w swym wnętrzu. To będzie – mówi – „*serce kraju*”, ukształcone „na wzór żelaznego wołu Dionizjusza”.

⁴⁹² Tamże, przekład *Ennead* autorstwa Adama Krokiewicza.

⁴⁹³ E. Gibbon, *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego*, t. 2, przeł. Z. Kierszys, Warszawa 1995, s. 214.

⁴⁹⁴ Jeszcze raz podkreślmy, iż figurę gladiatora czyta Słowacki jako figurę okrucieństwa, braku moralnych skrupułów – jako taką przeciwstawia ją figurze rozdzieranego przez wewnętrzne opozycje człowieka nowożytnego.

⁴⁹⁵ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, dz. VIII zmienione, wstęp M. Janion, tekst i przypisy opr. M. Grabowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, s. 118, didaskalia części czwartej unaocniają tę samą wizję, którą roztacza Szczęsny, ale okoliczności są zgoła inne: *Katedra w zamku Świętej Trójcy. – Panowie, senatorzy, dygnitarze siedzą po obu stronach, każdy pod posągami jakiego króla lub rycerza – za posągami tłumy szlachty – przed wielkim ołtarzem w głębi Arcybiskup w krześle złożonym, z mieczem na kolanach – za ołtarzem Chór Kapłanów* [podkr. – J. Ł.].

W tej furii fantazmatycznego okrucieństwa – powiedzmy to – wyczuwa się jakiś element własnych wyobrażeń Szczęsnego, tych, które były w nim i jego samego kusiły⁴⁹⁶. Ale dlatego nie jest on Popielem z *Króla-Ducha*, że od tych wizji potrafi się oderwać myślą i wykorzystać oszalały poklask do manipulacji. Młodzi zdrajcy uwierzą Szczęsnemu, nie pójdą z odsieczą Hetmanowi na Wilno bez ich „wodza”. W ten sposób Hetmanowicz zgubi Hetmana, syn ojca, magnat szlachtę i magnaterię. Ale czy ocali lud Wilna, rewolucję, kraj i w końcu siebie? Nie. One, te wartości, nie były już w oczach Szczęsnego jednoznaczne. Zginie w zamku, jak w swoim byku Falarisa, nie potrafiąc znieść innych niż cielesne – duchowych cierpień. Nie wiadomo, czy męczarnie cielesne zniósłby ze spokojem, jaki Epikur zalecał tym, którzy dostaną się w potrzask maszyny Falarisa. Na ślepcę Horsztyńskiego, jego cierpienie, patrzy bowiem z „zazdrością” improduktywa, ale i lękiem panicza.

3. Tyran i jego duma

Słowacki znakomicie poprowadził kreację swego Antykonrada. Przemawia on, biorąc jakby trzykrotnie oddech, po czym – miast paść zemdlony – przedkłada słuchaczom, jak cyrograf, pismo do podpisu. Juliusz Kleiner wywodził, że Szczęsny przemawia w uniesieniu, zupełnie wierząc w swe słowa:

Żąda ślepej uległości – żąda, by do bezwzględного posłuszeństwa zobowiązano się pisemną przysięgą. Podpisują wszyscy, Ksiński wraz z innymi. W tej chwili wprowadzają Marynę w ułańskim stroju. Widok jej wywołuje w Szczęsnym wstrząs psychiczny, otrzeźwienie, przełom. Zebrani podpisali zobowiązanie, więc Szczęsny rozkazuje – ażeby rozeszli się do domu i czekali na rozkazy Nieznajomego.⁴⁹⁷

To tłumaczenie wydaje się serią nieporozumień: Szczęsny „improvizuje”, przedstawia jeden ze swoich okrutnych snów na jawie, o których wspomniał wcześniej: to, co mówi, jest tak nieprawdopodobne, że nie sposób nie słyszeć ironii, a nawet groteski – jak w trzeciej części oracji, którą zanalizujemy. Dalej zapytajmy: jak Nieznajomy-rewolucjonista lub konspirator z Wilna miałby objąć władzę nad szlachtą? Jak Szczęsny miałby wziąć na siebie kondycję XVIII-wiecznego tyrana,

⁴⁹⁶ Zob. M. Piwińska, *Julisz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 422: „W Popiele Słowacki raczej szukał siebie, niż się projektował. Nie szukał autora Araba ani Julka, który się obraził, gdy dano mu do przepisywania papiery w 1831 roku i który zbyt blisko oglądał powstanie, by od razu zrozumieć jego wagę”. Czy tylko szukał? – tego nie jestem pewny i nie wiem.

⁴⁹⁷ J. Kleiner, *Wstęp*, cz. I ustalenie układu i rekonstrukcja, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. VIII, s. 236–237. Dodajmy, iż Kleiner w oracji Szczęsnego widzi „genialną karykaturę przemowy Kordiana do spiskowców” (Kleiner nie zauważa, iż ta przemowa wykreowana jest z najwyższą ironią; czyżby więc poeta tworzył „karykaturę ironii”?). Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, wstęp i opr. J. Starnawski, s. 47–49. W wersji zapisanej w monografii badacz tak pisze o mowie Szczęsnego: „Szczęsny szedł z lunatyczną, rozpaczliwą zapamiętałością po linie zawrotnej – w stanie takim wystarcza wstrząs psychiczny, pozornie mały, by sprowadzić ocknienie. Dokonywa tego widok Maryny.” A ironia?

i to z klasy, którą – za sprawą swego ojca – gardzi? Wreszcie – jak można nie słyszeć ironii i manipulacji w całej tej scenie? Gdzie gra się w pęcherzowy ballon, pije i podśpiewuje ucieśnie, gra także w karty o duszę wodza? Zachowanie Szczęsnego po wykonaniu planu wydaje się całkowicie wyrozumowane, cyniczne, jest drwiną. Z czego więc, z jakiego snu – jak wywodził wielki badacz, słabiej wyczulony na iro- niczne refleksy tekstu – miałby budzić się Szczęśny?

Wejrzyjmy na trzecią odsłonę histrionicznego popisu, która osiąga poziom groteski:

SZCZĘSNY

Wszystkie wasze dumy pomieszczą się w moim sercu... Staralem się długo otruc żywotną myśl wielkości błahemi napojami uczuć – miłości. I nie mogłem... Myśle- liście, że wy mnie będziecie prowadzić. – Ja was wtrączę w taki wir – że będziecie jak ludzie piani albo lunatycy chodzić po gzymsach ogromnej budowy. – Biada temu, co się przebudzi – któremu nad uchem zawołają – zdrajca!.. i obudzi się – i upadnie w przepaść... Macie wy czoła tak blade.. że na oczy świata bladnąc nie będą – albo policzki tak rumiane, że napiętnowane uderzeniem całego ludu, płonąc nie będą?... Jeżeli utworzeni jesteście z żelaza, to mówię wam, że będę z wami. – Bo ja szukałem czegoś twardego i wielkiego na ziemi – będę zgrzytał i giął w rękę żelazne sztaby, a raz zasnawszy snem okropnym upojenia – nie obudzę się, póki ostatni z was nie skona za moją wielkość i dumę.... Duma.... jest duszą duszy mojej. – Będę szczęśli- wy wywracając przesady i prawa – jak byłem szczęśliwy nieraz wygrywając partią kościanych szachów. Duma – jest to harfa, która ma tysiąc strun – tysiąc wielkich i cienkich tonów.... tysiąc wzniosłych i błahych tryumfów... Stańcie wy na sza- chownicy świata....

.....
.....pismu, które ja sam podpisałem....

KSIAŃSKI

Pan Hrabia odpowiesz przed ojcem...

(343)

Kluczowym pojęciem tej oracji jest „duma”, ale pojęta wąsko: jako cecha wysoko urodzonych, a nie człowieka w ogóle⁴⁹⁸. Inicjalne zdanie może być oczywiście echem i Kordiana-Winkelrieda, i Konrada, wołającego: „Czuję całego cierpienia narodu, / Jak matka czuje w łonie bole swego płodu” (w. 364–365), albo: „Dziś poznam, czym najwyższy, czyli tylko dumny” (w. 86), a nieco wcześniej krzyczącego z pewnością: „Tak! – czuły jestem, silny jestem i rozumny. –” (w. 83). Kiedy Szczęśny woła: „Ja was wtrączę w taki wir – że będziecie jak ludzie piani albo lunatycy...” wtedy a k t y w i - z u j e n a r a z w s z y s t k i e t e m i e j s c a Wielkiej Improwizacji, gdy Konrad mówi

⁴⁹⁸ Por. „definicję” szlachectwa w: F. S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosowa- nymi do rzeczy uwagami objaśnione*, w: tegoż, *Wybór pism*, opr. Z. Skwarczyński, wstęp J. Ziomek, War- szawa 1953, s. 269: „Szlachcic – Nic nie jest w Polsce znajomszego nad imię szlachcica, które oznacza osobny ród i osobne pokolenie w narodzie; szlachcic jest obywatel uprzywilejowany, jego herby, genealo- gie, szereg przodków posiadających urzędy i dochody składają całą chwałę i uwielbienie imienia, wszyst- kiej zaś tej zacności zasadą i gruntem jest rozlewanie krwi poprzedników (jakby ci, co nie byli szlachtą, tylko wodę rozlewali na wojnach)”. Ironiczną „encyklopedię” wydano w 1791 roku.

o swej mocy, sile. I nie chodzi tu o nawiązanie do tego czy innego wersu z *Dziadów*. Idzie o kompromitujące ukazanie tego, do czego zdolny może stać się człowiek, który – tak jak tego chciał uwięziony Konrad – posiadał choć cząstkę lunatycznej, obeszładniającej władzy demagoga, retora, trybuna. I w tym tekście słowo pycha powinno się pojawić, gdy Szczęsny pogardliwie mówi: „Myśleliście, że wy mnie będziecie prowadzić.” Nie pyta, lecz stwierdza. Słowacki tworzy figurę paradoksalną: geniusza/abnegata, potężnego/niepotężnego, tyrana/antytyrana. Po prostu figurę ironisty, który swą wolność opłacić musi śmiercią.

Genialnie kreśli obraz wielkiego uwodziciela tłumu, totalitarysty-tyrana-Falarisa, który, podobnie też jak Dionizjusz, był najpierw demagogiem, a potem stał się tyranem. Szczęsny zahipnotyzowanym szlachcicom daje wizję ich przyszłego zahipnotyzowania (paraliż przez strach: „biada temu, co się przebudzi”); daje im wprost lucyferyczną wizję czynu, który sprowadzi na nich „uderzenie całego ludu”. Ów lud płonąć ma we wnętrznościach byka Falarisa lub jęczeć w kajdanach przed panami, rasą z „natury” wyższą.

„Jeżeli utworzeni jesteście z żelaza, to mówię wam, że będę z wami” – to zdanie w samym centrum mowy odsłania manipulatorską intencję, sugeruje: zostaną waszym zbawcą, jeśli macie, jak ów byk Dionizjusza, „żelazną” naturę. Któż ze zgromadzonych oparłby się tej pokusie odkrycia w sobie człowieka ze spizu, żelaza, nieugiętego pana? Ponieważ wszyscy podpisują pismo Szczęsnego, wolno suponować, że cała szlachecka młodzież odkryła w sobie naturę Dionizjuszów i Falarisów. Pragnąc stać się nie szlachtą, lecz królami, choćby każdy w swojej małej tyranii magnackich latyfundiów. Tak jak Falaris z poborcy podatków – sam sprytem przeistoczył się w tyrana Akragas:

Gdy obywatele Akragas powzięli zamiar budowy kosztem dwustu talentów świątyni ku czci Zeusa Polieusa (Opiekuna miasta) na skalistym i twardym akropolu, przekonani, że tak czy inaczej godzi się wznosić przybytek boga w najwyższym miejscu, Falaris, tamtejszy poborca podatkowy, obiecał znaleźć najlepszych rzemieślników, dostarczyć niedrogich materiałów i postarać się o takich poręczycieli finansowych, na których będzie można polegać, jeśli tylko mianują go kierownikiem robót. Lud zaufał mu, sądząc, że zawód poborcy pozwolił mu nabyć doświadczenia w tej materii. Ledwie otrzymał publiczne pieniądze, zaraz najął wielu obcokrajowców, zakupił gromadę więźniów i sprowadził na akropol mnóstwo budulca: kamieni, drewna, żelaza. Kiedy wykopano już fundamenty, wysłał herolda z obwieszczeniem: „Ktokolwiek wskaże złodziei kamieni i żelaza z akropolu, dostanie taką to a taką nagrodę w srebrze”. Kradzież budulca oburzyła lud. On zaś poprosił: „Pozwólcie mi postawić na akropolu mur”. Miasto się zgodziło na ogrodzenie i obwarowanie wzgórza. Falaris uwolnił więźniów, uzbroił ich w kamienie, topory i siekiery i napadł na miasto podczas święta Tesmoforiów. Wymordował większość mężczyzn i stał się panem kobiet i dzieci. Tak przejął władzę tyrańską w Akragas.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Poliajnos, *Podstępny wojenne*, dz. cyt., s. 202.

W całej mowie Szczęsnego mnóstwo znajdujemy metalicznej i tellurycznej symboliki: „brązowa twarz”, miecz, „żelazny wół”, hartowanie, marmurowe grobowce. Całytekstozgrywasięmiędzybiegunami:miętkości(litość,bezsilność,zniewieścianość,słabość) i twardości (moc, siła, męskość). Po jednej stronie jest krucha, mimozowata wegetacja arystokratów ducha – po drugiej szalona, dionizyjska siła biorących w swoje ręce życie arystokratycznych nadludzi. W już groteskowym wydaniu wydobywa ten drugi stan Szczęsny. Jakby mówił: czy chcecie tak jak ja zmienić się z rządzących w rządzonych przeze mnie, z poborców podatku w panów całego świata? Rozsnuwa iluzoryczną wizję istnego szału władzy i mocy:

Bo ja szukałem czegoś twardego i wielkiego na ziemi – będę zgrzytał i giał w rękę żelazne sztaby, a raz zasnawszy snem okropnym upojenia – nie obudzę się, póki ostatni z was nie skona za moją wielkość i dumę.... Duma.... jest duszą duszy mojej. – Będę szczęśliwy wywracając przesady i prawa – jak byłem szczęśliwy nieraz wygrywając partię kościanych szachów.⁵⁰⁰

W ten wizyjny sposób osiąga demagog-wódz-tyran apogeum: w wizji siłacza, herosa mocy w nadludzkim naprężaniu gnącego żelazne sztaby, formującego świat, choćby przeciwstawiał mu się cały lud, na podobieństwo własnych wyobrażeń. Można to czytać dosłownie, lecz naszym zdaniem w słowach tych literalizm rozumienia zostaje zwyciężony przez elementy groteskowej deformacji. Owo indywiduum staje się tu „bogiem”, który umierając, zapowiada powstanie z martwych, gdy klasowi towarzysze wytracą się wszyscy w walce o panowanie Szczęsnego-Dionizjusza-Falarisa. Tyrana doskonałego. W oczach szlachty staje się on – dobrze znanym antropologii – herosem wcielającym przez hegemonię ład w chaotycznym świecie⁵⁰¹.

Wytrychem symbolicznym do duszy herosa-tyrana i jego poddanych staje się klasowa duma arystokratów, a spoiwem cel: wtłoczenie ludu w ryzy krwawego posłuszeństwa. W sercu kraju ma stanąć byk Falarisa, sercem tyrana i klasy rządzącej stać się ma duma. Szczęsny – inaczej niż Konrad – nie gra „na szklanych harmoniki kręgach”, ale na harfie, której struny, jak woła, tworzą poczucie dumy. W szlachcie nastroił tę najgrubszą ze strun egoizmu: tyrańską. Znamienne więc używa symboliki gry – to, co mówi do szlachty, jest grą, pojedynkiem z jej indywi-

⁵⁰⁰ Szczęsny manifestuje się tu jako przedziwna figura „arystokratycznego rewolucjonisty”, który nie uwalnia ludu z kajdan, lecz zakuwa; nie ustala dla niego praw, ale nakłada własne, znosząc wszelkie przyzwileje. Na dalszym planie można nawet dopatrzeć się w jego obrazie samego siebie ironicznego echa postaci Chrystusa: Szczęsny zasypia (upojony siłą, a nie bezsilny) i budzi się, po śmierci wstaje do życia. Porewolucyjna restauracja we Francji – wobec tego, co manifestuje Szczęsny – jawi się jako naturalny proces polityczny. Zob. J. Baszkiewicz, *Restauracja 1814–1830. Socjologia klasowa*, w: *Idee a urządzanie świata społeczne-go. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego*, red. E. Nowicka i M. Chałubiński, Warszawa 1999, s. 34–42.

⁵⁰¹ Takim „demokratycznym tyranem” był Napoleon – dla jednych salwator, dla drugich Antychryst. Zbyt łatwe jest w tym miejscu przypomnienie *Ucieczki od wolności* Ericha Fromma. Zob. o Napoleonie-bestii: S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 140–141. O Napoleonie-dobroczyńcy: S. Treugutt, *Mickiewiczowski hetman Wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 1, s. 3–12.

dualizmem. Wygrywa tę walkę brawurowo, zamieniając tłum niedoszłych zdrajców w pionki na szachownicy, którymi on będzie poruszał: Gracz. W istocie już „ustawił”, zaprojektował ich wyobraźnię, rozpalil w młodych głowach obraz Rzeczypospolitej tyrańskiej, w której mieli stać się pretorianami Szczęsnego-boga⁵⁰². Ten bóg kazał im podpisać cyrograf bezsilności, po czym rozpuścił do domu. W ten sposób Słowacki ukazał, jak spełnia się pragnienie Konrada, śpiewającego z podejrzaną łatwością:

Ja kocham cały naród! – objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
Chcę nim cały świat zadziwić,
Nie mam sposobu i tu przyszedłem go dociec.
Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą... (w. 109 – 116)⁵⁰³

Sposób się znalazł: tyrania. Zbrojnej myśli użyto po to, ażeby przeprowadzić w dramacie jeden z tych eksperymentów, do których ze względu na ich okrucieństwo i moralną ohydę zdolny był tylko Słowacki⁵⁰⁴. Szczęsny dał upiorną wizję hipertyranii: anty-Mickiewiczowską zarazem i przypisaną jego bohaterowi. Lecz – by sprawy skomplikować – mówiąc te straszne, manipulatorskie wizje, Szczęsny czynił to zarówno dlatego, że tak mogłaby, chciałaby postąpić część jego „ja”, jak i dlatego, by otumanić tłum zdrajców. Czyniąc tak, posługiwał się jednak przewrotnym narzędziem (z dala od Dekalogu); sięgał do dna instynktów, do pierwotnej żądzy zaspokojenia, władzy, do instynktu animalnego, do zdolności zadawania śmierci, którą tłumi kultura. Ożywił go w słuchaczach, by sparaliżować *ratio*, rozumność⁵⁰⁵. Odnosił sukces jako demagog – ale w konsekwencji zabił ojca, by nie zabita została rewolucja, która i tak musiała upaść. „Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie” (w. 156) – to słowa Konrada. Szczęsny pokazał, jak to się robi.

⁵⁰² Szczęsny najwyraźniej jednak o głowę przerasta intelektualnie swych niedoszłych towarzyszy walki. Jest on kreacją magnackiego dziecka, które pobierało nauki w stolicy, a może (?) nawet za granicą. Zob. J. Długosz, *Podróż młodego magnata do szkół. Studium z dziejów kultury XVI i XVII wieku*, Warszawa 1969; J. Długosz, *Przyczynki do dziejów wychowania synów magnackich*, w: *Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, dz. cyt., s. 517–523.

⁵⁰³ Tej indywidualistycznej strategii Konrada przeciwstawiony zostaje mesjanizm Księdza Piotra. O jego właściwym znaczeniu zob. B. Dopart, *Polska – Chrystusem narodów?*, w: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 91–93.

⁵⁰⁴ Zob. M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 117: „Słowacki znęca się nad całym ciałem swych bohaterów, ale głowy są już w jego poezji szczególnie maltretowane”. Por. A. Kotliński, *Słowacki drapieżny*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 82–93.

⁵⁰⁵ Manipulacje Szczęsnego można by określić jako typ perwersyjnej, odwołującej się do wyobrażenia woli mocy reintegracji zbiorowej i indywidualnej (dokonującej się przez zbiorowość, klasę), jako demoniczną antyinicjację. Por. także: W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003, s. 137–149.



Trudno w tym miejscu powstrzymać się od pewnego lekko ironicznego spostrzeżenia. W maju 1835 roku Słowacki opisywał matce pracę nad *Horsztyńskim*, którego nie przeznaczał do druku, pisał dla siebie. W dramacie tym, jak właśnie czytaliśmy, obraz szlachty i arystokracji, magnaterii trudno określić inaczej niż jako zjadliwy. To pamflet. W kwietniu tegoż 1835 roku w Paryżu ukazała się książka szlachetnie urodzonego poety, o którym już w 1836 roku będzie donosił matce:

 Rozmawiając z nim przyszło mi na pamięć wiele dawnych uczuć i wiele dawnych wyrazów. Chodziliśmy razem na spacer i najczęściej przepędzaliśmy wieczory w willi Mills. Jest to ogród pełen róż i cyprysów, zasadzony na ruinach dawnego pałacu cesarzów rzymskich.⁵⁰⁶

Pałac ów stał w Rzymie, poetą był Zygmunt Krasiński, arystokrata, autor *Nie-Boskiej...* Chwalił się Słowacki przed nim właśnie wtedy *Balladyną*. Lecz – czy mógł pochwalić się, nawet w atmosferze przyjacielskiej konfesji, owym tworem dramatycznym, gdzie żelazny wół Dionizjusza/Falarisa ryczy „jękiem zamkniętych i palonych we wnętrzu nędzarzy.... i męczenników....”? Nie, nie. Nie wśród jaśminowych ogrodów, gdzie kształtowała się przyjaźń wobec „Kochanego Poety Ruin”. Mógł mu natomiast posłać ten swój dramat o degrengoladzie szlachty wtedy, kiedy pisał *Odpowiedź na psalmy przyszłości*. Nie uczynił tego. *Horsztyński* zatem – ze swym antyszlacheckim żądłem, jadem – leżał w szufladzie i wtedy, gdy przyjaciele wdychali różane powietrze w willi Mills, i wtedy, gdy obaj byli już ideowymi wrogami. Słowacki po stronie „ludu”, Krasiński po stronie, której nigdy nie opuszczał: szlachty i arystokracji.

4. Chotiaczowski staw

Wielkie „improwizacje” Szczęsnego znów wywołują polemiczny, wprost groteskowy, anti-Mickiewiczowski wymiar myśli Słowackiego w *Horsztyńskim*. Jego spojrzenie na świat pada tu pod tym kątem, który sprowadza wszystko, co w bohaterze powinno być możliwością dzieła oraz czynu, w istocie *ad absurdum*. Nietrudno znaleźć inny wymiar kosmosu tego dramatu – który „umocowany” w intertekście – rozwija zespół wyobrażeń, idei, symboli bliskich Słowackiemu. Tym wymiarem, tym, co go kreuje, stała się w pewnej części *Maria* Malczewskiego i oczywiście sam jej autor, „piękny Antośko”, którego życie dopełniło się tragedią w przededniu poetyckiej sławy. XX-wieczny badacz konstatował: „W tradycję tego właśnie

⁵⁰⁶ Cyt. za: Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 185. Pisze badacz (s. 186): „Między poetami istniało jednak całkowite wzajemne zrozumienie”. Później przeobrazi się jednak w... całkowite niezrozumienie.

wzorca, wzorca Malczewskiego, Słowacki usiłował świadomie wpisać własną twórczość⁵⁰⁷. Nie tylko twórczość – także egzystencję. Dlatego przez całe swe twórcze życie poeta rozwija wątki, symbole z *Marii*, ale i kroczy śladami Malczewskiego, już to w Szwajcarii, już to we Włoszech czy może także Francji.

Skalę fascynacji tragiczną postacią Malczewskiego, który wydając jedno jedyne dzieło wpisał się jako autor arcydzieła w kanon literatury polskiej⁵⁰⁸, poświadczają znane fragmenty szwajcarskiego okresu, gdy Słowacki sam kreuje się na wojażera chodzącego śladem autora *Marii*, a nadto przenosi, zainspirowany powieścią poetyczną, jej przypisem opisującym wspinaczkę i pobyt Malczewskiego na Mont Blanc, elementy alpejskiego krajobrazu do *Kordiana*:

Wpływ natomiast – zauważa badacz – wspomnienia umieszczonego w przypisie do poematu *Maria* widoczny jest w kształtowaniu atmosfery, w kreacji wewnętrznego obrazu bohatera na szczycie olbrzymiej góry. Stan euforii Kordiana staje się bowiem bardziej przekonujący psychologicznie po lekturze wspomnianego wyżej przypisu w poemacie ukraińskim Malczewskiego...⁵⁰⁹

Trudno nie podzielić tej przenikliwej opinii, pamiętając o tym, że osobiście autor *Lambra* na Białej Górze nie był. Patrzył na nią natomiast okiem Malczewskiego, a może dopowiedzmy inaczej: spoglądając na nią, dostrzegał poprzednika, który w szczytowym momencie swego krótkiego, 32-letniego życia, zdobywa to miejsce między niebem a ziemią, jak wkrótce potem, lecz już po zgonie zdobędzie sławę:

Patrząc co dnia na szczyt góry Mont Blanc, przychodzi mi często na myśl Malczewski, który po śmierci jednym poematem tak urósł, że prawie głową przewyższa naszych poetów. Przebiegając opisanie wejścia na górę Mont Blanc, znalazłem na ostatniej karcie, między wylicznymi bohaterami tego trudnego przedsięwzięcia, imię Malczewskiego, ale skaleczone tak, że gdybym skądinąd o jego wędrowce na górę nie wiedział, tobym się był o tożsamości osoby nie domyślił... Nie wiem dlaczego, ale myśl o Malczewskim została głęboko w moich dumaniach utkwiona. Zdaje mi się, że jest coś podobieństwa między nami, ale burza jeszcze mnie nie złamała.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt., s. 427. Zdaniem badacza „Słowacki dziedziczy” między innymi „słownictwo, stylistykę i metaforykę”, „sposób widzenia przeszłości jako konglomeratu szlachetności i zbrodni” oraz „sposób budowania bohatera ludzkiego jako istoty samotnej, skonfliktowanej z otoczeniem, zawiedzionej, nacechowanej z natury rzeczy targizmem, skazanej na rozpacz i nieuchronną zagładę” (s. 427). Te powinowactwa dostrzegano także dawniej: J. Janik, *Juliusz Słowacki 1809–1849. Próba syntezy*, Kraków 1927: „Przeciwnie – Słowacki znał rzeczywistość, a duszę ludzką rozumiał lepiej niż ktokolwiek inny z naszych wielkich poetów. Malczewski i Słowacki są w tym względzie naszymi arcy mistrzami” (s. 36).

⁵⁰⁸ Zob. A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*, przeł. M. Krasowska, Warszawa 2003, s. 94 (o Malczewskim jako „wieszczu”). Por. także: J. Bachórz, *Pozytywiści o „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*, dz. cyt., s. 453–468 (o pasowaniu *Marii* na „arcydzieło”).

⁵⁰⁹ L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 15.

⁵¹⁰ J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 119. Poniekąd tak właśnie – z egzaltacją – postrzegano często i samego Słowackiego w badaniach u progu XX wieku. Jako geniusza cierpienia. Por. W. Hahn, *Juliusz Sło-*

Zły los ściga więc nawet ślady po Malczewskim, zacierając jego imię w pantheonie zdobywców. Słowacki tymczasem odkrywa duchowe powinowactwo z autorem *Marii*, ba, pisze nawet matce, że prosi Boga, by mógł „pięknie i szlachetnie umrzeć”. A więc – tak jak Malczewski – żyłby krótko, lecz inaczej niż on skonałby pięknie, nie w nędzy i chorobie. To życzenie Słowackiego wypełnia się w „literackiej” śmierci Szczęsnego.

Miał Słowacki wiele powodów, by w *Horsztyńskim* znalazły się echa *Marii*, ale i okruciny biografii jej twórcy. Oczywiście wujostwo Januszewscy znali autora, przyjaźnili się z Malczewskim. Sam Słowacki żył więc w aurze tej znajomości, zaś fragmenty *Marii*, którą interesowano się już w 1826 roku, znano w tej rodzinie na pamięć⁵¹¹. Z innej strony patrząc: kiedy Słowacki będzie pisał *Wacława* (1838), będącego i kontynuacją-metamorfozą losów *Wacława z Marii*, i wersją dziejów patrioty, który stał się synonimem narodowej zdrady, Szczęsnego Potockiego (1752–1805)⁵¹², wzmacni zapewne impulsy twórcze osobista znajomość z synem Szczęsnego, wiolonczelistą Aleksandrem Potockim (1798 – 1868). Splot rozmaitych oddziaływań był więc niemały.

Wydaje się, że *Horsztyński* „zawiera”, wyraża dwojakiego rodzaju bodźce z kręgu *Marii* i jej autora. Po pierwsze są to nawiązania do biografii Malczewskiego, która musiała być dobrze, świetnie znana poecie. Zaryzykujemy tezę, której nie będziemy tu bronić, uznając ją za sferę prywatnych przekonań autora, że kreacja Szczęsnego jest nie tyle wcieleniem, rozwinięciem fabularnie, losu Malczewskiego, ile zapisem tej dwój-postaci, tej zjednoczonej osobowości Malczewskiego, o którym pisze powyżej w liście Słowacki, i samego Słowackiego. Mit biograficzny Malczewskiego – tragicznego geniusza, polskiego Byrona stanowi matrycę, z którą idealnie Słowacki się identyfikuje, wszakże której pewne elementy pragnie przeprojektować, inne zaś rozwinąć⁵¹³: wątek śmierci z rozhisteryzowaną Rucińską w warszawskim mieszkaniu, najpewniej na raka, w cierpieniu i nędzy. To nie było poetyczne i tego nie chciał pewno Słowacki dla Malczewskiego (czego już zmienić nie mógł) i dla siebie (co jeszcze mógł u Boga wyprosić i literacko wykreować). Szczęsny wydaje się taką – nie pierwszą już, lecz po *Janie Bieleckim* i *Kordianie*

wacki. W 50-tą rocznicę śmierci 1849–1899, w: tegoż, *Szkice literackie o Juliuszu Słowackim*, Brody 1909: „Sterał swe młode lata zdala od swoich, zdziwaczał w smutku, oddawał się rozpaczom, – wśród ciągłej rozpaczom duszy, zapadał w melancholię i zobojeźniał zupełnie dla świata”. Jak Szczęsny – można by dodać. Ale inny z badaczy, opisując towianistyczną metanoię poety, widział, iż Słowackiego ożywiało „złe” uczucie. H. Biegeleisen, *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1901, s. 21: „Stroniący niegdyś od ludzi melancholik, któremu sęp zawiści szarpał wnętrze, zbliżył się do swego wielkiego rywala (...)” [podkr. – J. Ł.]. Zob. o W. Hahnne: A. Kieźuń, *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004, s. 50–68.

⁵¹¹ S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, s. 412–413.

⁵¹² Szczęsny Potocki, nim został narodowym renegatem, był wzorem patrioty, pisującym patriotyczne wiersze. Zob. *Wiersze Józefa Kobańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów Oświęcienia*, wybór, wstęp E. Aleksandrowska, Wrocław 1980.

⁵¹³ Rucińska – niewykształcona, zamężna, matka, przejawiająca skłonności historyczne i dewocyjne – nie mogła stanowić dla wyobraźni poety wzoru kobiecego. Raczej – Franciszka Lubomirska. Zob. M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967, rozdziały: *La petite Ida*, *W matni*, s. 83–100, 147–168.

trzecią – rekonstrukcją romantycznej biografii mitycznej: tym razem rzeczywistej, Malczewskiego⁵¹⁴.

Można przypuszczać, że przynajmniej jeden element życia poety przeniknął bezpośrednio do *Horsztyńskiego*, którego akcja rozgrywa się, podkreślmy, nie na Ukrainie, lecz na Litwie. To epizod z Chotiaczowa. W londyńskim wydaniu *Marii* z 1836 roku, a więc zapewne przygotowanym już wcześniej, znalazł się noszący wszelkie ślady mitologicznej idealizacji, ale i wcale prawdopodobny opis zachowania Malczewskiego po powrocie z wieloletniej podróży do Europy. Na Wołyniu, w Chotiaczowie, miał poeta krótko wieść melancholiczny żywot marzyciela i być może już wtedy twórcy pierwszych rzutów poematu. Autor wstępu do wydania londyńskiego, J. M. Bansemer, odnotowuje:

Malczewski, rzuciwszy się do łodzi i odbiwszy od brzegu, bujał po szerokim stawie przez dzień cały [...].⁵¹⁵

Po wielu latach tę samą wersję – sądzę, że samodzielnie – utrwalił wuj Słowackiego, Teofil Januszewski:

Skoro dusza tęsknym niepokojem zagrała, rzucał na całe dnie swój pusty domek, ożywiony dlań jedynie zbiorem kilkudziesięciu dzieł ulubionych, zwłaszcza utworów Byrona, i biegł na brzegi dużego za siołem stawu. Tam siadłszy w czółno, płynął na środek wód, a usunięty dostatecznie od widoku ludzkiego, okrążony z dala zielonym lasem szuwaru, kładł wiosło obok siebie i leżąc w łodzi, dał się unosić wolą wiatru i fal.⁵¹⁶

Jeśli więc taż sama relacja znana była na przestrzeni tak wielu lat (1836–1852), nie powinna stać się przesadą sugestia, iż w 1835 roku musiał być znać ją również Słowacki. I zapewne przeniósł ją do *Horsztyńskiego*, gdzie żywioł akwaticzny odgrywa istotną rolę: rzecz dzieje się przecież nad Wilią⁵¹⁷. Lecz co ważniejsze – jeśli to nie przypadek – zawiązanie tragicznej akcji dokonuje się w okolicznościach przypominających te, w jakich znalazł się Malczewski w Chotiaczowie. Karzeł relacjonuje:

⁵¹⁴ Oczywiście, w Kordianie stojącym na Mont Blanc jest i coś ze Słowackiego, i coś z Malczewskiego. W *Szczęsnym* z kolei – jakby kumulują się trzy osobowości: autora, jego poprzednika w sławie i Kordiana.

Nie wszystkim to w *Horsztyńskim* przypadało do gustu. Zob. A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła...*, dz. cyt., t. I, s. 224: „Obok ustępów potężnej siły i prawdziwie dramatycznej werwy, znachodzą się i sytuacje przewlekłe, zapełnione tą cikliwą melancholią, od której poeta nasz w owych latach nie był jeszcze zupełnie wyleczony.”

⁵¹⁵ Cyt. za: H. Gacowa, „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, przedmowa Jarosław Maciejewski, Wrocław 1974, s. 242.

⁵¹⁶ Tamże, s. 243. Zdaniem H. Gacowej „nie jest wykluczone, że są to dwie niezależne od siebie relacje”. To wielce prawdopodobne.

⁵¹⁷ Wilią stanowi tu – granicę symboliczną rozdzielającą różne światy (Szczęsnego – Maryny, zamku – Wilna, kultury – natury); po wtóre melancholiczny symbol związany z dzieciństwem (zabawy Amelki i Szczęsnego na nadwiślańskich łąkach); symbol procesualny i zarazem wewnętrzny: przekraczanie Willii oznacza transgresję (lub jej brak) wewnętrznych ograniczeń; element topiki antycznej, aktualizowanej w iluzorycznej świadomości Szczęsnego (Maryna – Nereida).

Wróciwszy tu z Warszawy, pan Szczęsny przepędzał dni całe – w łódce na stawie... wywrócony twarzą do nieba. Otóż razu jednego na staw nasz przyleciało parę białych – łabędzi. Pan Sforka zagrabił je jako należące do pana Horsztyńskiego z pobliskiej wioski – z którym pan Hetman miał jakieś zatargi.... Pani Horsztyńska przyjechała sama nad staw nasz kolaską – i pan Szczęsny oddał na prośbę jej białe ptaszki.... Ale tak długo rozmawiali o łabędziech, że... etc... etc...⁵¹⁸ (263)

Jakże sprytnie wykreował Słowacki „śliczne” rozwiązanie: spór o białe łabędzie w centrum dramatycznej akcji. Relacja Karła jawi się jako cytat z biograficznej legendy, którą już rok później przywołano w Londynie. Krążyła więc zapewne i była dobrze znana. Część druga tej relacji to już *licentia poetica* Słowackiego: los czy pożądanie przystrojone w symboliczne kształty łabędzi⁵¹⁹ osiada na wodach stawu, gdzie magnacki syn marzy tak – jak Malczewski po przyjeździe z Warszawy do Chotiaczowa. Lecz tutaj ten ciąg analogii należy przerwać: bowiem w opowieści o losach Malczewskiego zanadto wiele szczegółów zaczyna zgadzać się z historią Szczęsnego. Ten pierwszy poznaje Rucińską, drugi Salomeę, obaj wracają z Warszawy, obaj kochają zawsze nie te kobiety, co trzeba etc. Droga ta prowadzi w ponętne, ale i mroczne okolice interpretacji.

Niewątpliwy wydaje się natomiast drugi szlak przekształceń świata *Marii* w *Horsztyńskim*. Poeta, który nie miał predylekcji do tworzenia oryginalnych fabuł, historii dramatycznych, także tym razem odwołał się do inspiracji. *Marię* na różne sposoby wciąż przekształca: jako całe dzieło (*Jan Bielecki, Wacław i... częściowo Horsztyński*), jako repertuar motywów i symboli (*Kordian, Poema Piasta Dantyszka..., Mazepa, Beniowski*). Ten pierwszy – „totalny” – sposób podejścia do prototekstu w sposób bezkompromisowy poeta opracował w *Janie Bieleckim*. Wypracowana tam technika postępowania z dziełem Malczewskiego polegała na rozbiciu całości prototekstu na szereg elementów, które poeta zrekomponował we własną, oryginalną, choć artystycznie nieporównywalną z *Marią* całość. Elementy fabuły utworów cudzych, Byrona czy Mickiewicza, Słowacki traktował podobnie w swoich dziełach młodzieńczych (*vide: Mugo, Mnich, Lambro*). Owe składniki fabularne ulegały wielorakim przekształceniom: eliminacji (pewne postaci przeobrażonego utworu zostawały pominięte), translokacji (zmieniały swe miejsce w fabule), konkretyzacji (gdy z przed- czy poakcji przenosił je poeta w świat utworu), multiplikacji (mogły się pojawiać nie raz, jak w prototekście, lecz wiele razy). Naturalne stawało się też dopisywanie postaci nowych, w prototekście nieobecnych⁵²⁰.

⁵¹⁸ Element „mitu biograficznego” Malczewskiego – jeśli zgodzimy się na tę sugestię – zostaje zacytowany przez szelmowską figurę; ta narracja jest reaktualizowana od razu w niecej, wprost zbrodniczej intrygacji insynuatora i intryganta.

⁵¹⁹ Oczywiście, w grę wchodzi tu cała złożona symbolika związana z łabędziem (ale, jak sądzimy, nieco przez Słowackiego zambivalentyzowana; tu nie chodzi tylko o „piękne” ptaki).

⁵²⁰ Nawiązuję do własnej rozprawy: *Matamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego* (tu: s. 85 cytowanego dzieła).

Jednak w *Horsztyńskim*, dziele dramatycznym, poeta zyskał większą swobodę. Ponadto, jak sugerowaliśmy, kontaminował biografię Malczewskiego/Słowackiego z tekstem pisanego arcydzieła. Owa kontaminacja dokonała się jednak w wyobraźni, dzieło zaś wykreowano już z pełną swobodą. Dlatego przy całej zaborczości wyobraźni Słowackiego zarówno wobec imaginarium symbolicznego *Marii*, jak i wobec mitobiografii Malczewskiego – ich obecność nigdzie w *Horsztyńskim* nie jest nachalna, choć zdarzają się zdania bliskie poetyce cytatu, zresztą przywoływanego z pełną świadomością.

To prawda, że trudno pomyśleć sobie cały zastęp magnatów polskich w literaturze bez Wojewody Malczewskiego. Trudniej pomyśleć i całego *Horsztyńskiego* bez tego kręgu inspiracji, jaki stanowiła *Maria* (i jej autor)⁵²¹. Lista postaci dramatu wydaje się dramatyczną transformacją kręgu postaci już znanych: Hetman – to kolejne wcielenie Wojewody (ale przecież, jakże to znakomicie skrojone, postać całkowicie realna); Szczęśny – to oczywiście Wacław /Malczewski/ Słowacki (tym razem postać fikcyjna, choć posiada pewne rysy Szczęśnego Potockiego, w tym jego imię); Horsztyński – okazuje się równym pierwowzorowi w tragizmie Miecznikiem (postać fikcyjna)⁵²²; Michaś – to echo Pacholęcia (zironizowane, choć nie tylko); Stary sługa domu Miecznika – to Świętosz (równie niczego nie podejrzewający, jak sługa z *Marii*). Wreszcie odnajdujemy świat *Marii* – będą nią i Amelia, i Salomea⁵²³. Tak je kształtuje Słowacki, by temat miłosny wydobyć z dziedziny konwenansu, jakim okazał się dla niego już chyba wątek mezaliansowy z *Marii*.

Wolno podejrzewać, iż także temat małżeństwa najwyraźniej raził Słowackiego w *Marii*, dlatego w *Horsztyńskim* mężczyźni to albo wdowcy (Hetman?), bezżenni młodzieńcy (Szczęśny), albo żonaci starcy (Horsztyński). Ksiądz Prokop pasuje więc do tego kręgu idealnie. Za tą awersją kryje się jakaś tajemnicza lekliwość bohaterów *Horsztyńskiego* wobec ciała, wobec erotyki nie tylko duchowej, ale nade wszystko zmysłowej. Zatem objawia się w dramacie obsesja lęku wobec dotknięcia. Żadnych tu dialogów, gdzie ukochany składałby ręce w dłoniach lubej⁵²⁴.

⁵²¹ Zob. interesujący szkic: Z. Przychodniak, *Podwójna obcość. Początki polskiego stereotypu prześladowczego*, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, pod red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopcia, Poznań 2003, s. 295–310.

⁵²² Tę bliskość postaci (także jako równoważność rangi dzieł) widziano już dawniej. M. Janik, dz. cyt., s. 100: „Jeżeli przypomniemy sobie takie postaci jak Złota Czaszka, Beniowski, Horsztyński i inne, musimy nawet powiedzieć, że godne one staną obok Miecznika Malczewskiego i należą do najpiękniejszych typów przeszłości, jakie w ogóle mamy w literaturze.” [podkr. – J. Ł.].

⁵²³ W istocie mamy tu jakby rozszczępienie tematu miłosnego na trzy postaci: Sally, Amelię i Marynę. W pierwotnej wersji to Salomea (kojarząca się z matką poety...) była Marią, nosiła to imię. Idealność przysługuje także Amelii.

⁵²⁴ Stosunek Słowackiego do kobiet niepokoił wcześniejszych badaczy: M. Janik (dz. cyt., s. 37) pisał o „subtelnych stosunkach duchowych, jakie łączyły go z ludźmi, a zwłaszcza z kobietami”. Badacz dziwił się: „Stosunek Juljusza do kobiet był przez całe jego życie dziwnie niezmierny. Umiał zachować do śmierci anielską czystość ciała (...)” – (tamże, s. 6). W. Hahn mówił zaś o „niezdolności odczucia miłości kobiet szczerze go kochających” (dz. cyt., s. 5). „On nie oddawał się nikomu – dowodził imy badacz – ale służył sztuce nie zawodzącej go nigdy” – M. Grabowski, *Juljusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle epoki*, t. I, dz. II, Poznań 1920, s. 205.

Rozmowa możliwa jest tylko w dystansie, a pocałunek brata i siostry jawi się jako coś niezwykajnego. Wszystko więc dzieje się inaczej niż w *Marii* (i w tym więc *à rebours* widać od niej zależności), gdzie bodaj krótko Maria i Waclaw są mężem i żoną. W *Janie Bieleckim* Anna/Maria zostaje oddzielona od Jana/Waclawa tuż po opuszczeniu świątyni po ślubach. W *Horsztyńskim* Amelia pyta: „Czy mnie nie pocałujesz, bracie?...” Szczęsny rzece: „Nie....” (259), ale potem każe Michasiowi: „Pocałuj Amelkę w czoło...” (261). Niewinne dziecię staje się medium między biorącymi udział w osobliwej grze „występnej” miłości. Lecz i Horsztyński nie chce całować żony. Jej prośbę, by przeprosił „całując mnie w czoło”, wykrętnie zbywa: „Dobrze... pocałuję ciebie, jeżeli mi będą smakować twoje poziomki” (290). Wiemy przecież, że Sally właśnie „rozbiła dzbanek”. Potem raz jeszcze Amelia posyła Michasia do Szczęsnego, który stoi tuż obok: „Pocałuj braciszka, Michasiu, pójdziemy spać...” (352). Raz tylko także Szczęsny zdobędzie się na pocałunek... litości, wobec płaczącej Maryny, wykorzystanej w intrydze przez Ksińskiego: (*Całuje ją w czoło.*) (344).

Takie przeprojektowanie relacji uczuciowych bliższe było poematowi Słowackiego *W Szwajcarii* niż *Marii*, bliższe też mitowi Malczewskiego jako lwa salonowego, uwodziciela warszawskich sawantek (Chodkiewiczowej, Lubomirskiej, nawet Rucińskiej). Niewątpliwie jednak w „rozwianym” dramacie Słowackiego również ostały się liczne reminiscencje z powieści poetyckiej:

1. Uczta. Cały inicjalny fragment *Horsztyńskiego* rozgrywa się wokół zdrajców, którzy uczują pod okiem Hetmana. Relacje między tym, co widzimy, a światem uczujących sprzedawczyków przenoszą gońcy. To zapewne metamorfoza słynnej uczty na zamku Wojewody (ustęp V, Pieśń I): „Do późnej nocy w zamku zgiełk i tętent trwały; / [...] I loch pański jak serce zdawał się otwarty –” (w. 81 i 85). Powtarza się – w przeobrażonym kształcie – ten sam „obrazowy” motyw: w *Marii* twarze przodków „w długim szeregu zebranych na ścianę” śmieją się do pijących (w. 89–92). Faryzejska uczta Wojewody, który udaje, iż pogodził się z synem, ma echo w uczcie jurgieltników, którzy do siebie zapraszają Szczęsnego.

2. Motyw matki. W *Marii* węzeł tragiczny zawiązuje matka *Marii*, która przed śmiercią łączy Waclawa z córką (ustęp XII, ieśń I, w. 343–348). W *Horsztyńskim* pojawia się jako kluczowy wątek matki Salomei: „Matka jej zwiariowała i znalazła ją utopioną w rowie błotnistym...” (265). Sally właśnie dlatego – jako obciążona chorobą – wychodzi za starca. Tylko on chce ją pojąć bez posagu. W obu dziełach znamieną jest eliminacja matek i macierzyństwa. Gdzie żona Hetmana? Czy Horsztyński miał wcześniej żonę, a jeśli tak, to co się z nią stało?⁵²⁵

⁵²⁵ Jest to więc kolejne dzieło ze sfery narodowych arcydzieł – takich jak *Maria*, *Pan Tadeusz*, *Kordian*, *Ksiądz Marek*, gdzie „sfera matek” została wyeliminowana, gdzie dominuje maskulinistyczna opcja oglądu świata. Ale może ma to także inny sens: oto świat zamknięty na przyszłość, na kontynuację; także świat w opresji – również emocjonalnej. Ukazuje go znakomicie Mickiewicz we fragmencie pisanym pod koniec życia: zob. A. Nawarecki. *Urywek pamiętnika Polki*, w: *Mały Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 124–140.

3. Wspomnienie heroiczne Horsztyńskiego. Jeden z fragmentów dramatu został wprost „ulepiony” z elementów symboliki i obrazowania *Marii*. Ten mianowicie, gdy starzec opowiada o swych dokonaniach z czasów konfederacji barskiej: 1° „Piękny był ranek – tak cicho... Skowronki tylko śpiewały – na prawo był lasek brzozowy – za nami [...]”; 2° „Ha! żona moja śpi, spokojna jak dziecko, ani wie, że tu jej stary mąż, jak młody chłopiec, z rozwianymi włosami – z dobytym pałaszem krzyczy: marsz! marsz!...” 3° „Nieprawda! to po wygranej bójce, kiedy odpoczywałem w lasku brzozowym, przyszło mi takie zachcenie...” (267). Zauważmy: cała opowieść utrzymana została w tej samej tonacji emocjonalnej, a także złożona z podobnych elementów heroicznego mitu, co IX fragment I Pieśni *Marii*, gdy duma „stary Miecznik”, wspominając swą bohaterską przeszłość. Utrapiiony, zwiędły, stary Miecznik, co życie strawił na służbie krajowi, a za odpłatę zyskał szyderstwo losu, to postać bliźniacza Horsztyńskiego⁵²⁶. Ale Miecznik duma, przeżywa stłumionu frasunek. Gdy tymczasem ślepy starzec opowiada. Passus o siwo-włosym starcu to wprost cytaty z opisu bitwy w II Pieśni powieści poetyckiej:

Jakież to nowy rycerz, krzyżowym zamachem,
Drogę sobie toruje śmiercią i przestachem?
Koń ledwo ziemi tyka; włosy rzadkie, siwe,
Wiatr z światłem rozwijają jak komety grzywę;
[...]
Z kordem świecącym w ręku, z lotem błyskawicy,
(w. 1067–1070 i 1078)

Także – to już szczegół – ów brzozowy zagajnik powziął Słowacki z dzieła Malczewskiego, gdzie jest bardzo eksponowany. Po bitwie roztacza się przed okiem poety wizja pola walki, „wzgorka z brzegu lasu”: „Na nim, schylone brzozy, w swej białej odzieży / Płakały, gdy warkocze wietrzyk pieścił świeży”, (Pieśń II, ustęp XIII, w. 1121–24). W tej scenerii – tak jak Horsztyński (obaż zresztą po wiktoriach) – odpowiada Miecznik: „[...] a jak orzeł biały. / Siwy, stary Pan Miecznik, ale pełen chwały / Chłodząc odkrytą głowę pod brzożą tam siedział...” (w. 1138–1140)⁵²⁷. Przy okazji ekspozycji poznajemy głębszy sens owych nawiązań Słowackiego: gdyż i Miecznik, i Horsztyński to siwe (= białe) orły, symbole polskiego losu, czystej i prawej służby Ojczyźnie, która już, sama spoczywając w grobie, nie tylko nie osłoni ich przed zewnętrznym, ale przed jeszcze bardziej groźnym wewnętrznym zagrożeniem: ze strony możnych zdrajców i siebiepanów.

⁵²⁶ *Horsztyński*, to zdaniem badacza, także przełom w twórczości Słowackiego, przechodzącej od perspektywy subiektywnej do obiektywno-historycznej. T. Grabowski, *Juljusz Słowacki...*, dz. cyt., t. I, s. 213: „Zdobyl się na obraz czasu głęboki i poetyczny, zbliżył nas do lat, których nie oświecił jeszcze blask natchnienia żadnego z poetów, do lat ostatnich upadku Rzeczypospolitej.”

⁵²⁷ Por. K. Cysewski, *Romantyczna ornitologia literacka w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę...*, dz. cyt., s. 245: „[...] nazwanie go [Miecznika] orłem białym to nie tylko wskazanie na jego dostojność, szlachetność i wiek (w innym miejscu nazwany został orłem starym), ale w kontekście całej reakcji tej postaci konotacja z godłem narodowym staje się oczywista”.

W świecie kobiecym pewna ilość szczegółów symbolicznych również mogłaby zostać uznana za wspólną dla obu arcydzieł. Choćby – lipy. Tym bardziej, że stały się one w *Marii* symbolem z wyższego planu znaczeniowego: metapoetyckiego i autotematycznego:

A kto by widział wtedy jej twarz promienistą,
I smutnego Miecznika duszę przejrzał czystą,
Te lipy rosochate – starodawne stroje,
Których dla Wyobraźni tak przystoją kroje;
(Pieśń I, ustęp XI, w. 245–248)⁵²⁸.

Raz jedyny tak wyraźnie Malczewski wychyla się spoza swego poematu, ażeby spojrzeć na bohaterów i cały świat staropolski, symbolicznie ewokowany przez naturę (lipy) i kulturę (stroje), z góry, z boku, jako na twór tej zapisanej majuskułą „Wyobraźni”. Przyoblekającej się w szaty narodowej historii-mitu, ale czyni tak po to, by uwydatnić jego, owego mitu, zbrukanie; dlatego musiał Słowacki pamiętać te fragmenty, gdy ukazywał Salomeę, co „chodzi sama jedna po lipowej alei...” (365). Gdy kazał jej, małżonce Horsztyńskiego/Miecznika, czyli opiekunce, strażniczce narodowego herosa, „przygotować pod lipą ogrodową śniadanie” (287). Wiemy, że ta arkadia musi być zburzona. Świata pod starymi lipami, staropolskiego centrum polskości, które chronił *on*, któremu sens nadawała *ona* – miało już nie być. Obaj poeci pokazują, jak ten świat żeńskiego symbolu (= dom, kobiecość, harmonia) pada niczym stare lipy i siwowłosi, ostatni jego obrońcy: orły takie, jak Miecznik i Horsztyński.

4. Rekonstrukcja relacji między postaciami. Słowacki zachowuje w zasadzie ten rodzaj niszczącego związku, jaki łączy Hetmana i jego syna, Wojewodę i Waclawa. Ojciec intryguje przeciw synowi; syn „zabija” ojca, tak jak, czego trzeba się domyślać, Waclaw w akcie pomsty zgładzi Wojewodę. Natomiast w *Marii* relacja Waclaw – Miecznik ma charakter idealnej projekcji ojcowsko-synowskich relacji. Miecznik usynawia zięcia, ten zaś widzi w Mieczniku ojca. W dramacie między Szczęsnym a Horsztyńskim nie tylko niejasne są relacje rodzinne, ale powoli ich relacja przeobraża się w trudny do pojęcia związek odpychania i przyciągania (*Hassliebe?*), wreszcie w nienawiść (czy pełną?). Słowacki wyostrza i pogłębia ilość linii czy rys, w których międzyludzkie więzy podlegają atrofii, wreszcie wyradzają się w relacje idiosynkratyczne. Ci zaś, którzy przez relacje zerwane z jednymi spychani są w objęcia drugich, właśnie z tymi drugimi nie mogą zaznać szczęścia intymnego obcowania, bo dzieli ich, jak Amelię i Szczęsnego, więź brata i siostry, więc nawet pocałunki przenosi między nimi kulturowo akceptowane niewiniątko: Michaś!

5. Samobójstwo. Oczywiście – trzeba wspomnieć, rozważając ów wątek, że podług tradycji przekazywanej w rodzinie Słowackiego sam Malczewski w ostat-

⁵²⁸ Tych lip jest przecież i w *Marii* więcej: „Pod starymi lipami Miecznik dumał stary...” (Pieśń I, ustęp IX, w. 183). Cała I Pieśń rozgrywa się nie w domu, lecz pod lipami. Por. *Leksykon symboli* (dz. cyt., s. 86): „Często ucieleśniała centrum społeczności lub budowli, jak na przykład lipa sądowa, cmentarna, studzienna, wioskowa. W przeciwieństwie do dębu lipę często uważano za odpowiednik żeński” [podkr. – J. Ł.].

nim stadium choroby popełnił samobójstwo (rodzaj eutanazji)⁵²⁹. Może pogłosem tej tradycji byłaby śmierć samobójcza Szczęsnego, zamieniona jednak w teatralny, apokaliptyczny fajerwerk wylatującego w powietrze zamku. Tak Słowacki spełniłby literacko swe marzenie o „pięknej śmierci”. Szubieniczna hańba Hetmana – zgodna z prawdą historyczną – uwalniałaby pole dla tanatycznej ekspresji *porte-parole* autora – Szczęsnego.

Niewątpliwie jednak powinniśmy wskazać na jeszcze jeden mortalny gest w dramacie. Na śmierć konfederata. Horsztyński popełnia samobójstwo, zażywając w opłatku truciznę. Haniebna, bluźniercza śmierć. Niemniej – pozbawiona jakichkolwiek odrażających aspektów fizycznych, bowiem wpisana i w stoicką eksplikację konieczności samounicestwienia, i opisana w konwencji zaśnięcia: Salomea zaś spełnia rolę niczego nieświadomej pomocnicy, przewodniczki śmierci. Nie może, jak Alcestis, ofiarować swej duszy za duszę męża, bowiem niczego nie wie: [Horsztyński] „Daj mi rękę... zaprowadź mię ku drzwiom sypialnego pokoju...” (327). Jest więc ona w tej chwili tą, która odprowadza męża do bramy śmierci, żegnana wybrzmiewającymi najgłębszą ironią tragiczną słowami starca [Horsztyński] „Dobrej nocy... Sally... [Salomea] Do jutra...” (327). Wtedy, gdy dopełnia się ten symboliczny obrządek wejścia w śmierć, didaskalia informują: (*Wchodzi do sypialnego pokoju.* –).

Wchodzi w podziemia, w głębinę Szeolu, czy raczej odchodzi, odbija od brzegu należącego do żywych. Ale jest to śmierć-sen, zaśnięcie, a nie konwulsyjna męczarnia⁵³⁰. Za drzwiami skrywa się jej prawdziwe – fizyczne i duchowe – oblicze, lecz tam nie ma już wstępu nikt. *Horsztyński* okazuje się dramatem antyinicjacyjnym – przeciwnie niż wszystkie kolejne dzieła Słowackiego⁵³¹. Sen rozumieć wolno jako eutanatyczną kurtynę odcinającą od oczu udręczonego zbytek, ów nadmiar mąk, jakie niesie świat. Oczu cielesnych już tu zresztą nie ma, wypaliła je historia. Wejście w sen, za drzwiami pokoju sypialnego, staje się wstąpieniem, zarazem godnym i haniebnym, w ciemność, której znaczenia zapewne nie znał sam Słowacki. W tym wymiarze scena ta może być uznana za metamorfozę i pogłębioną w tragiczności parafrazę sceny finalnej w *Marii* – śmierci Miecznika; który u m i e r a z a s y p i a na grobach żony i córki: „Raz i północ minęła, a Miecznik nie wraca; [...] / Znaleźli go w cmentarzu; przy córki i żony / Przyległych dwóch mogiłach, klęczał nachylony: [...] / Nie porwał się do korda – już spał – spał na wieki.” (Pieśń II, w. 1454, 1458, 1465).

⁵²⁹ Zob. S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, dz. cyt., s. 414.

⁵³⁰ W śmierci Miecznika można się doszukać jakichś dalekich analogii do rzeźb nagrobnych – starzec zastęga, gdy klęczy, w modlitewnej pozie. Inaczej w *Horsztyńskim* – starzec też zasypia, ale wcześniej jakby wstępuje w przestrzeń krypty-pokoju.

⁵³¹ Por. W. Szturc, *Przemiany postaw etycznych bohaterów dramatów Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, dz. cyt., s. 41–42: „Szczęsny, ironicznie tak nazwany, to przecież potencjalnie wielki, ale niedokończony twór losu lub Opatrzności. Melancholik zamknięty we własnym świecie, »człowiek bez właściwości«, dla którego nic nie jest pewne. Jego rzeczywistością jest rzeka Heraklita, jego racją – relatywizm wartości”.

Można dostrzec w tym rozwinięciu poprzez Słowackiego motywu śmierci-snu na przykładzie egzystencji „siwych orłów” nawet pewien akcent polemiczny wobec Malczewskiego. Nie da się – sugerowałby wtedy autor *Wacława* – odejść godnie, w postawie, która symbolicznie wyraża modlitewne skupienie. Nie da się stworzyć nawet wspólnoty śmierci: tych dwóch grobów i ciała starca. Horsztyński umiera – wyrażmy się metaforycznie – przy surmach ironii, które milkną może w jego „pokoju sypialnym”, gdy dogorywa w samotności. Te dwa sny nie to samo wtedy znaczą. A przecież stają się tym samym dla świadomości i egzystencji, poddających się ich ostatecznemu odrętwieniu-ukojeniu. Oto został zebrany – Słowacki jeszcze mnoży ironię – „plon żyta”/życia, o jakim śpiewają żniwiarze. Wprawdzie głównym z nich okazuje się tu pani z kosą: Śmierć⁵³².

6. Płacz. Ten motyw również, choć niepierwszorzędny, funkcjonuje w *Horsztyńskim* niemal na prawach cytatu. Skąd ta pewność? Nieczęsto przecież płaczą indywidualia, dźwigające w sobie cały świat. Manfred w metafizycznej bufonerii pozwala sobie na to, by rugać piekło: „– Precz stąd, podłe twory! / Ręka mię śmierci pochwyca – nie wasza”⁵³³. U Malczewskiego ujawnia się najgłębszy płacz straty, świadomość nieodwracalności, spazmatyczny szloch wielkiego „ja”, które znalazło „szczęście” i je zaraz straciło:

Wtedy dopiero serce odzyskało bicie –
Twarz ukrył w obie ręce – i płakał jak dziecko!
(Pieśń II, ustęp XVIII)

Niezwykle podobną reakcję ujawnia przecież Szczęśny – i to w chwili zdawać by się mogło nieoczekiwanej. Kiedy uświadomiony zostaje, iż zaniechaniem zabił ojca, lecz i unicestwił swoje dzieciństwo, co symbolicznie wyraża tabakierka, którą ojciec nosił ze sobą, a w godzinie śmierci oddał Nieznajomemu. Był na niej wizerunek syna: „O!... – woła Szczęśny – tabakierka.... (*Zakrywa oczy i słycać łkanie.*)” (358). Po czym, płacząc, odpędza Nieznajomego: „Idź... bo ty płakać nie możesz.... Zaklinam ciebie, nie patrzaj na mnie – ja chcę być dzieckiem.....” (358). Na to jest już za późno – teraz Szczęśny będzie musiał ponieść swój los do końca. W obu utworach synowie (Wacław, Szczęśny) zabijają (Wojewodę, Hetmana), w obu ojcowie niszczą to, co cenne dla synów (Maria, dom Salomei i Horsztyńskiego), w obu ujawnia się siatka destrukcyjnych napięć między rodzicami i dziećmi, rodami, a także wewnątrz narodowej wspólnoty. Dopowiedzmy, że także obaj poeci wyrastali ze światów takich rodzinnych, sierocych relacji, gdzie rozpad więzi i ich niszczenie dominowały nad krótkimi okresami szczęścia.

⁵³² Zob. R. Przybylski, *Cena wyboru. „Horsztyński” J. Słowackiego*, w: tegoż, *Wtajemniczenie w los*, Warszawa 1985, s. 123: „Z pustych oczodołów Horsztyńskiego patrzy na Szczęśnego jego własna mierność. Nie da się jej uleczyć nawet na dnie duszy i nie da się przybrać w piękne słowa. Okrutne doświadczenie konfederata stało się niepojętą miarą człowieczeństwa.”

⁵³³ G. G. Byron, *Manfred*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, dz. cyt., s. 63.

Podobnych motywów przeszczepionych z poematu Malczewskiego znajdziemy więcej: analizowany już motyw harfy, z którą kobiety czekać będą na powrót mężczyźni; nie wolno zapominać, iż w pierwotnej wersji dramatu bohaterowie nosili inne imiona: Szczęśny – był Edwinem, Horsztyński – z kolei Korsztynem, Amelia – okazywała się Malwiną, zaś Salomea – Marią.

Nie chodzi o mnożenie tych szczegółów. W *Horsztyńskim* po raz kolejny manifestuje się ta zupełnie niezwykła technika pełnej metamorfozy dzieła jakiegoś autora, które przypadło Słowackiemu do gustu, w dzieło własne. Oczywiście ślady tego przetworzenia nie są – i to niezwykle – widoczne na powierzchni. Przeciwnie: na powierzchni uwidocznia się raczej ostentacyjnie eksponowany hamletyzm (szekspiryzm) czy reneizm⁵³⁴. Natomiast tym, czego Słowacki nie zmienia, biorąc na warsztat *Marię*, jest generalnie jej melancholizno-pesymistyczna tonacja. Ironia *Marii* zostaje u poety nie tyle zwielokrotniona, co zastąpiona własną panironiczną strategią, tak, że nie ma bodaj jednej takiej sceny w *Horsztyńskim*, jak pełen szczęścia oraz ewokacji (iluzorycznego) optymizmu dialog *Marii* z *Wacławem* (Pieśń I, ustęp XVII).

Fascynacja *Marią* i Malczewskim nie miała u Słowackiego charakteru imitacyjnego. Przeciwnie – wzorzec, jakim był obraz świata powieści poetyckiej, Słowacki potraktował jako bardzo bliski mu punkt nie tyle wyjścia – co... zejścia. W głąb jeszcze bardziej mrocznej, dystroficznej wizji człowieka. Obu dziełom bliska jest koncepcja losu – jako siły destrukcyjnej. Paradoksalnie – to powieść poetycka bliższa byłaby tragedii⁵³⁵, niż mający dramatyczną fakturę *Horsztyński*. W nim jednakowoż zaistnieć mogą tylko postaci tragiczne w tragicznych odsłonach. Pole semantyczne, przestrzeń, w której można by zapisać symboliczny kod właściwy nie tylko starożytnej, ale i romantycznej tragedii, w opowieści o Szczęśnym kakofonizuje, rozbija, mać – nieodzowana, o wydobyć jej chodziło – ironia.

Na tym tle rzecz można, iż Malczewski w sytuacji „troski ostatecznej” zachował formę; podczas gdy pełen witalności Słowacki udzielił swej energii konstrukcji dramatycznej, ujawniającej semantyczny chaos. *Horsztyński* bez wątpienia okazuje się arcydziełem – ponieważ jest to obraz semantycznego chaosu międzyludzkiej przestrzeni, ale nie chaosu przestrzeni estetycznej inkarnacji: struktury dramatu.

⁵³⁴ Por. interesującą opinię: A. Kowalczykova, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, s. 63: „Na przykład w *Marii* Malczewskiego są zawarte wszelkie elementy, które w późniejszej literaturze będą bohaterów nieomylnie prowadziły do obłąkania: jeden ze starców powinien obłędem opłacić ohydłą zdradę, drugi – śmierć jedyne dziecko, Maria powinna stracić zmysły przed okrutną śmiercią, a Wacław miał aż zbyt wiele powodów, by nie pozostać normalnym”. Opinia ta wspiera nasze sugestie, iż w *Horsztyńskim* Słowacki jako pierwszy wykorzystuje te frenetyczne potencje i potencję frenezji (choćby szaleństwo matki Salomei).

⁵³⁵ Przy tym wskazywano już na elementy tragizmu, a nawet pierwiastki „sceniczne”, dramatyczne w organizacji świata: gdy *Maria*: „Byłaby zarazem antyczną tragedią, chrześcijańskim misterium i romantyczną, synkretyczną genologicznie i światopoglądowo powieścią poetycką” – K Korotkich, W. Wądołowski, *Antoni Malczewskiego wizja „świata-teatru”*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski...*, dz. cyt., s. 591.

5. Pragnienie święta

Nieodzownym elementem ludzkiego przeżywania czasu staje się dynamiczna zmienność czasu profańskiego, wyznaczonego do pracy, i czasu świątecznego, który – sam uświęcony – wnosi w tę permanentną monotonię doczesnego wysiłku pierwiastek sakralnego wstrzymania biegu mknących dzień po dniu ku kresowi chwil. U Słowackiego zaobserwować można – w całej twórczości – tendencję do przeobrażania horyzontalnego czasu codzienności, czasu historii w pionowy czas, płynący z i ku sakrum, uwieczniający, eternalizujący rzeczywistość. Zwieńczeniem tego procesu stanie się projekt *Świąt przyszlých narodow ych*, który zinterpretujemy w kolejnych partiach pracy, lecz tendencja do ukazywania czasu świątecznego pojawia się już w okresie wcześniejszym. Oczywiście – w ironicznej konfiguracji.

Motyw, na jaki pragnęlibyśmy wskazać, nie pełni pierwszorzędnej roli w *Horsztyńskim*. Obraz ludu, który święci pierwsze snopki ziała znajdziemy w *Panu Tadeuszu* – w jasnej, pogodnej, przenikniętej aurą misterium natury konwencji. Słowacki tymczasem dwukrotnie – niemal w tym samym czasie – sięga po motyw „święta plonów”, po wątek dożynkowy: w *Horsztyńskim* i w *Królu Ladawy*, nieukończony powieści pisanej po francusku⁵³⁶. Co więcej – oba przywołania topiki świątecznej znajdują się na antypodach tego typu przedstawień. W dramacie sam Słowacki wyzyskuje ten obrzęd, ażeby stworzyć tragiczne napięcie, ironiczno-tragiczną głębię dla szykującego się do samobójstwa Horsztyńskiego; z kolei w powieści obrzęd staje się istnym świętem ironii.

Lecz najpierw przypomnieć należy ów prawzór, do jakiego Słowacki się odwołuje. Określa go wizja ziemiańskiego świata zarysowana w Rejowym *Żywocie człowieka poczciwego*, ta „opowieść o potrzebie pewności i o łasce nadziei. I o porządku zjawisk, które wyrażą ład bytu”⁵³⁷. Tę wizję majestatu bytu, jaką malował Rej, w pamięci nosił – i szczerze aprobował – także Mickiewicz⁵³⁸. Współgra z nią Kochanowskiego *Pieśń świętojańska o sobótce*, gdzie poeta „nakreślił wizję mikrokosmosu ziemiańskiego gospodarstwa, w jakim możliwe jest osiągnięcie doskonałe-

⁵³⁶ Zob. opinie badaczki o *Królu Ladawy* – M. Żmigrodzka, *O prozie narracyjnej Słowackiego*, w: *też, Przez wieki idąca powieść...*, dz. cyt.: I. „Mechanizm działania ludzkiego w tym świecie określają dwie cechy: pozornosc i dysonasowosc. Podkreślają one rys dezintegracji społeczeństwa polskiego na Ukrainie – i nonsensowosc tego świata, gdzie można tylko psuć zabawę lub poddawać się inscenizacjom maniaków” (s. 217).

II. „W dobie *Króla Ladawy* Słowacki zbliża się natomiast wyraźnie do Tieckowskiego, najbardziej spopularyzowanego w romantyzmie europejskim rozumienia ironii, które wysuwa na plan pierwszy »zniszczenie iluzji« i obalenie szranków krępujących swobodę twórczą podmiotu” (s. 225).

⁵³⁷ A. Czyż, *Świat: znak i dom. O „Żywocie człowieka poczciwego” Reja*, w: *tegoż, Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 106.

⁵³⁸ Co ciekawe, Mickiewicz niezwykle wysoko wyniósł Rejową (protestancką!) wizję bytu w XXXIII i XXXIV wykładach kursu pierwszego w Collège de France, zarazem (jednak...) dystansując się wobec Jana Kochanowskiego. Zob. M. Piwińska, *Czy Mickiewicz zamordował Kochanowskiego? Interpretacje romantycznej interpretacji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 189–203.

go ładu⁵³⁹. Współgra z nią – zmacona wprawdzie przez zło natury ludzkiej – wizja *Sielanek* Szymonowica, w których XX-wieczny interpretator nie bez racji dopatrywał się pokrewieństwa z „wyobrażeniami renesansowych neoplatoników o odpowiedniości mikrokosmosu i makrokosmosu”⁵⁴⁰.

Tę propozycję świata-pełni-harmonii toczącego swe koła rok po roku z Boską pomocą i nie bez Boskich ingerencji (prowidencjalizm) powtarzają w mniej lub bardziej głębszej wersji tysiące staropolskich wierszy, wyrosłych z inspiracji Horacjańskiej epody *Beatus ille qui procul negotiis....*⁵⁴¹ Staje się owa wizja bytu i życia – w tekstach zaświadczone – **idiomem polskości symbolicznej**, nieprzetłumaczalnym kodem szlachecko-ziemiańskiego uniwersum Sarmatów, wskrzeszanym niezliczoną ilość razy. Częścią tego idiomu musi być święto – u swych źródeł nierzadko pogańskie, w swym ostatecznym kształcie schrystianizowane. Sobótka i Boże Narodzenie, kult ziół i Święto Matki Boskiej Zielnej stanowią jego substraty.

Tę wizję – poważnie – próbują w epoce zamętu, w XVIII i XIX wieku wskrzeszać na różne sposoby nowożytni piewcy świata-symbolu Bożej Obecności, którzy, jak Kazimierz Brodziński⁵⁴², sławią idyllę i elegię. Wskrzesza ten świat gawęda szlachecka⁵⁴³ i – tak wszechstronnie „uświętaczony” *Pan Tadeusz*. Nawet refleksy tenebralnej wyobraźni romantyków zawłaszczają elementy świętecznego języka z wnętrza owego symbolicznego idiomu polskości; jak w *Zamku kaniowskim*, gdzie mieszkańcy Ukrainy: „I wnet uderzą w piszczałki, bandurki...”⁵⁴⁴.

W znamienny i poniekąd znakomity sposób reaktualizacji tego wzorca świata i egzystencji dokonuje także poezja Teofila Lenartowicza. Niech za punkt wyjścia posłuży nam *Mały światek* poety. Wiersz opisujący ten sam żniwny zwyczaj, który wykorzystał Słowacki. Mottem wiersza jest fragment *Pieśni o sobótce* Kochanowskiego, zaś jego fragment inicjalny i rozwinięcie to statyczna wizja „domku”, ogrodzonego „płotami”, przestrzeni ocienianej przez „sad”. Do tego świata należą też „staw”, „stodoły”, „gołębie” i egzotyczne pawie. W centrum, przy domu rośnie „lipa”. Tak przecież – żyje, mieszka w *Horsztyńskim* konfederat barski, którego m y ś l jednak stanowi pełne zaprzeczenie tej harmonii wewnętrznej, jaką żyje Lenartowiczowski człowiek wiejski: „Myśl moja cicha, / Jak moja chata, / Nad dym ojczystej. / Wioski nie wzłata”⁵⁴⁵. W głowie starca tymczasem wrze. Kłębią

⁵³⁹ P. Stępień, „Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są zrzędzone” – harmonia wszechświata a makrokosmos folwarku. O „Żeńcach” Szymona Szymonowica i ich związkach z myślą neoplatonicką, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jeżowa i P. Stępień, Warszawa 2000, s. 202.

⁵⁴⁰ Tamże, s. 201.

⁵⁴¹ Zob. *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, opr. J. S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988; tu: Daniela Naborowskiego *Pieśni od imitatem Horacyjuszowej ody Beatus ille qui procul negotiis*, s. 218: „Szczęśliwy człowiek, który krom zazdrości / Żyje spokojnie na ojczystej włości / Przy bujnych polach i gęstwach zielonych...”

⁵⁴² Zob. A. Witkowska, *Sielanin wśród zbuntowanych*, w: tejeże, *Kazimierz Brodziński*, Warszawa 1968, s. 364–289.

⁵⁴³ Por. A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, dz. cyt., sc. III, rozdział *Świat i dom*, s. 143–150.

⁵⁴⁴ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 1994, s. 55.

⁵⁴⁵ T. Lenartowicz, *Mały światek*, w: *tegoż, Poezje wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził P. Hertz, Warszawa 1972, s. 56.

się emocje. Słowacki wskazany sarmacki idiom kultury, światobrazu wywraca na nice: oto za chwilę do domu Horsztyńskiego zapukać mogą ci, od których pożyczał pieniądze⁵⁴⁶. Zupełnie bezwzględnie pokazuje poeta, iż dobiegł kresu świat, gdy można było: „K' rolnictwu cnemu / Rękę przyłożyć”⁵⁴⁷; demaskatorsko odsłania, że XVIII wiek to świat nieidyllicznego uwikłania – ileż się tu o nich mówi – w transakcje pieniężne.

Świat, światek autora *Listów o Adamie Mickiewiczu* ma swą wewnętrzną dynamikę, którą rządzi symboliczny porządek siewu-zbioru, wiosny-zimy, wysokiego Słońca i Słońca, co z kosa świeci. W jego centrum temporalnym zaś apogeum świąteczności jest obrząd dożynkowy. Oto bowiem zatoczyło się koło czasu, cykl agrarny dobiegł końca, ziemia wydała owoce, a człowiek zyskał nagrodę za trud. „Boży świat” odsłonił swe najprzyjaźniejsze oblicze, wychylając się ku czasom odpoczynku:

Żniwa skończone,
Snopy zwiezione;
Żeńcy się spieszą,
Skaczą a cieszą.
Więc przodownica,

Krasa dziewica,
W złotym prześlicznym
Wieńcu pszenicznym,
Z sierpem na przedzie
Żniwiarzy wiedzie.

Przy brzękach kosy,
Skrzypieniu stron,
Gromadne głosy:
„Płon niesiem, płon!”
Miłe dla człeka
Słyszę z daleka.

Och! Komu oczy
We łzach nie staną,
Słyszac tę szczerą
Piosnkę śpiewaną?!
Kto się nie cieszy
Z nimi jak dziecię,

⁵⁴⁶ Hetman ucieka się w tym przypadku do finansowego szantażu i pogróżek: „Jutro... z a t r a d u j ą c i majątek, panie Horsztyński, boś był winien Żydom pięć tysięcy dukatów, a ja od żydów skupiłem weksle za połowę ceny, bo nikt nie wierzył twojemu obligowi, tylko na pół, panie Horsztyński.... A wyroksą d u z i e m - s k i e g o gotowy leży u j u r y s t y...” (285). Słowacki daje więc próbkę języka przemocy z użyciem prawniczej i ekonomicznej terminologii. Por. I. Szczepankowska, *Występne akty mowy w świetle norm prawa polskiego epoki stanisławowskiej*, w: tejsze, *Studia nad polszczyzną epoki stanisławowskiej*, Białystok 2004, s. 63–82.

⁵⁴⁷ T. Lenartowicz, dz. cyt., s. 61.

Nie ma co robić
Na Bożym Świecie!
Do późnej nocy
Pod lipą starą
Tańczuję z moją
Pocziwą wiarą.⁵⁴⁸

Lenartowicz kreślił te obrazy między innymi jako remedium służące przeciw „gangrenie” toczącej duchowe życie Polaków⁵⁴⁹. Słowacki tę gangrenę wyjawiał. Wszelkie treści symboliczne, jakie odsłania ów świat-idiom, idylla-symbol, poeta nie tyle wyrugował, co pokazał w sprofanowanej aurze. Wizja świata żyjącego rytmem, cyklem siewu i żęcia zbóż nie jest tu treścią symboliczną społecznego życia Polaków, ale staje się najpierw ironicznym, a potem najgłębiej uwewnętrznionym wyobrażeniem ostatniego Sarmaty. Lenartowicz ideologizuje ów sarmacki idiom symboliczny – Słowacki go egzystencjalizuje, uruchamia nawet okrutny fantazmat śmierci za życia, pogrzebania ducha w ciele, zaś ciała w zimnej i obcej, ale zamkniętej przestrzeni domu-grobowca.

HORSZTYŃSKI

[...] Gorąco mi – chciałbym się przejść po pokoju – i lękam się uderzyć czołem o zimne ściany...

(Słysząc pieśń wracających żeńców – daleko.)

Cicho... pieśń żniwiarzy. – O moja wiosko... moja wiosko.... jutro w tym domu trumna – księża – sąd... jutro ta pieśń... jutro – inny pan – i nikt się nie zlituje nade mną.... Ja przecież wszystko poświęciłem krajowi – ten dług strwoniłem prochem i kulami... a jutro, gdybym żył, byłbym głodny jak pies.... i nikt się nie zlituje nade mną.... Stary i siwy – i sam – bez litości. Oni mię nie pogrzebią w święconej ziemi... Mój ojciec musiał okropnie zawinić – bo ja cierpię...

Pieśń żniwiarzy wyraźnie: [...]

(324 – 325)

Starzec odbiera więc słuchem echa pieśni wyrażającej radość. Dobiegł końca cykl wegetacji zbóż, ziemia zrodziła ziarno, które i ją, i życie wkrótce już odnowi. Znakomicie poeta wygrywa dźwiękową stronę sceny – oto pieśń, która się przybliża ku barszczaninowi, uświadamia mu, że jutro natura, że jutro żniwiarze przystąpią do swych prac z nim, albo bez niego. Że cykl, koło życia toczy się odwiecznym torem, ale dla niego nie ma już miejsca. „Plon żyta” z pieśni to ironiczna antyfraza: „plon życia”. Wszakże ta sama pieśń – w momencie antypasji – daje śmierci symbo-

⁵⁴⁸ Tamże, s. 64 [podkr. – J. Ł.].

⁵⁴⁹ Por. T. Lenartowicz, *Listy o Adamie Mickiewiczu*, Paryż 1875, s. 32: „Za życia Adama pojawiały się pojedyncze manifestacje zapowiadające gangrenę, małe czarne plamki; pierwszy dał przykład Gurowski, za nim poszedł książe Świętopełk, potem jakiś proletaryusz, którego nazwisko przepadło!” Por. M. Bojko, *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Zygmunt Krasiński w listach Teofila Lenartowicza*, w: *Mickiewicz. Słowacki. Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz i J. Smulski, Łowicz 2001, s. 9–21.

liczny, nawet jakiś panteistyczny wymiar. Dzięki pieśni w zimnym, zamkniętym, ograniczonym zmysłowo i ruchowo świecie Horsztyńskiego zjawiają się pocieszycielskie fantazmaty harmonii. Starca-samobójcy – to u Słowackiego, jednak, kolejny skandal kultury ludzkiej – nie przyjmą symbolicznie anielskie orszaki w zaświaty, przeprowadzając przez wrota cementarnej „święconej ziemi”. Niemniej przyjmuje go – ta ukochana przezeń – letnia natura, przybywająca do niego wraz z pieśnią zniwiarzy być może jako dźwięk, szum, szelest, a na pewno jako kolory, które w wyobraźni wywołuje śpiew: „W tej pieśni widzę moje żółte łąny – i zielone lasy –” [...] (325).

Osobliwym dopełnieniem wymowy tej sceny okazuje się jej takie wyprofilowanie symboliczne, że nie konotuje pozytywnych skojarzeń z chrześcijaństwem: trucizna w bożonarodzeniowym opłatku to bluźnierstwo. Nadto: brak tu Chrystusa Odkupiciela. Więcej jeszcze – pojawia się element jakiejś starotestamentowej świadomości, że winy ojców spadają na dzieci, bo Horsztyński wierzy, że jego ojciec „musiał okropnie zawinić”. U Słowackiego kulminacyjny element owego idiomu szlacheckiego, symbolicznego, czyli święto żniw, staje się swego rodzaju obrzędem pogrzebowym, nie mającym nic wspólnego z barokową *pompa funebris*, skoncentrowanym nawet nie wokół samych słów pieśni (choć i one rażą starca ironią), ale wokół irracjonalnego oddziaływania melodii, która potrafi wydobyć ze świadomości ociemniałego umysłu kolory odejścia i powitania, życia i śmierci, własnej przeszłości i *quasi-eschatologicznej* „przyszłości”, gdy już nie będą odczuwane cierpienia: kolor zboża – żółty i kolor lasu – zielony.

Jakże inne elementy w obrazie świętowania dożynek uruchamia *Le Roi de Ladawa. Roman historique de la dernière révolution de Pologne*. Ukazał bowiem pisarz obyczaj żniwny jako „obcą, śmieszna i dziwaczna” maskaradę⁵⁵⁰, którą urządza Król Ladawy w swych posiadłościach. Święto jest tutaj zabawą, kuriozum, służącym ironicznemu odmalowaniu świata i dawnych, i ostatnich Polaków. Akcja powieści rozgrywa się na Ukrainie, gdzie potężny pan, magnat organizuje wieśniakom, sobie i gościom dożynkowe święto będące ironiczną kontaminacją zwyczajów ludowych, antycznego kultu bogini płodności Cerery i chrześcijaństwa. W tym dniu lud przypomina swym wyglądem mieszkańców potiomkinowskiego skansenu⁵⁵¹, a powagę kultu co raz mąci autorska świadomość, która przez narratora daje

⁵⁵⁰ S. Makowski, *Ukrainizm młodego Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 17. W tymże tomie zob. M. Maciejewski, *Pejzaż ukraiński w liryce Słowackiego*, s. 23–36; M. Kwapiszewski, „*Ste powyt y król!*” *Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*, s. 37–52.

⁵⁵¹ J. Słowacki, *Król Ladawy. Powieść historyczna z czasu ostatniej rewolucji w Polsce*, przeł. L. Staff, w: *tegoż, Dzieła wszystkie*, t. VIII, opr. J. Kleiner i S. Kolbuszewski, s. 166:

„Na ściernisku, ogołoconym świeżo z plonu, tysiąc wieśniaków w odświętnych szatach oczekiwało pana. Malowniczy przedstawiali widok wszyscy ci ludzie w białych sukmanach haftowanych czerwona wełną, w wysokich czapkach baranich okrągłego kształtu, związanych z tyłu kokardami ze wstążek niebieskich lub karmazynowych. Strój dziewcząt był również malowniczy: spódnice w białe i niebieskie pasy, gorsety naszywane złotym sznurkiem, rękawy koszul haftowane czerwona włóczką i mnóstwo wstążek wplecionych w warkoczki i falujących na wietrze. Rzeźbiarz lub malarz podziwiałby przede wszystkim tych ludzi, pięknych i silnych, jak gdyby stwórca odlał ich z jednej formy.”

wyraz swemu dystansowi do przedstawianych wydarzeń. Każde zdanie naładowane będzie ironią. Słowacki zdaje się wypowiadać po stronie wartości rodzimych: szlacheckich, polskich, nawet ukraińsko-ruskich i tureckich, zrazem z impetem podważając wszystko to, co związane z francuszczyzną, a nade wszystko z tradycją rzymską i łacińską:

„W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego, my, król na Ladwie, pragnęlibyśmy ogłosić przy harfie Dawida zasługę i pochwałę Cerery, bogini żniw”.

– To zaczyna się w stylu Kamoensa – rzekł jeden z uczonych fircyków – widzimy imię Matki Boskiej złączone z inwokacją do Bogini Wenery.

– Do diabła! – wykrzyknął z siłą pan na Ladwie zapominając o świętości urzędu wielkiego kapłana Cerery – cóż to za śmiałek włącza swój głos do hymnu pochwalnego, który zaczynam.⁵⁵²

Przedziwny amalgamat tradycji, tworzony przez Trójcę Świętą, Dawida, Cererę, Kamoensa, Matkę Boską, Wenerę i diabła, służy z jednej strony zironizowaniu przedstawienia, z drugiej – w tekście pisanym dla Francuzów! – owo cudowne widowisko to przecież powabny obraz splendoru Rzeczypospolitej, egzotycznego kraju „sobiekrólów”. To tu tradycja łacińska, *latinitas*⁵⁵³ – podpowiada – wydała tak nieoczekiwany owoc jak kult Cerery, o której jeszcze w poważnym tonie pisał w debiutanckiej *Zimie miejskiej* Mickiewicz, już jednak przeciwstawiając jej Plutona, bożka pieniądza⁵⁵⁴. U Słowackiego ironizacja świata staje się swego rodzaju maskaradą, także literacką, gdy kolejdoskopicznie zmienia różne tradycje, łączy je ze sobą, gdy wykorzystuje parodystycznie elementy poetyki mowy okolicznościowej i kazania (przemówienie Króla Ladawy). Wreszcie – jako rozstanie z pewną rzeczywistością – jest ciosem, prawda że z humorem zadany, razem wymierzonym w skostniały i coraz bardziej monstrualizujący się obyczaj staropolski; tu także, nie wiem, w jakim stopniu celowo, pobrzmiwają antymagnackie, polityczne tony:

Istotnie, stary kapłan Cerery udał się na pole, które trzeba było przeorać na rok przyszły; dwa białe woły z pozłożonymi rogami czekały tam zaprzężone do pługa; starzec, jak cesarz chiński lub ulubiony jego bohater Cyncynatus, wyrzył długą brudę w polu, kierując sam rolniczym narzędziem; potem oddał parę pięknych zwierząt wieśniakowi, który przez jakiś czas jeszcze prowadził tę pracę.

⁵⁵² Tamże, s. 166–167.

⁵⁵³ Ostrość, z jaką Słowacki odrzuca tradycję łacińską, jest poniekąd zdumiewająca. Zob. wydobywające znaczenie tradycji łacińskiej opinie XX-wiecznego filologa: J. Axer, „*Latinitas*” jako składnik polskiej tożsamości, w: *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, red. J. Axer, Warszawa 1995, s. 71–81.

⁵⁵⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* red. K. Górski, t. I, *Wiersze 1817–1824*, opr. Cz. Zgorzelski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk MCMLXXI, s. 3. Poeta daje obraz uciekiniera z nudnej wsi do atrakcyjnego miasta, ze świata natury zimowej w świat kultury, przeciwstawiający się dzięki cywilizacji ograniczeniom:

Taki, gdy smutna ciągnie się minuta,
Wreszcie zmieniony kraj porzuca z żalem
I dając chętnie Cererę za Pluta,
Pędzi woz ku nam ciężary metalem. (w. 25–28)

Wreszcie święto skończyło się jak wszystko na tym świecie. Czas był wracać do zamku, gdzie miał się odbyć bal dla dostojnych gości i obfity poczęstunek dla ludu. Między zebrane towarzystwo wjechał pojazd zbudowany na wzór wozów dawnych Rzymian, zaprzężony w dwa białe woły, również o złoconych rogach; umieszczono w nim młodą boginię; wieśniak ubrany jak bohater z sielanki ujął wodze i ruszył drogą wiodącą do zamku.⁵⁵⁵

Obrzęd świąteczny – ta orka pługiem – nie został pozbawiony podtekstów erotycznych: to symboliczne zapłodnienie ziemi⁵⁵⁶. Nic z tego misterium siewu nie zdradza jednak, by należało je traktować poważnie. Sparodiowane święto – na użytek cudzoziemskiego czytelnika – kończy uczta z „potraw anielskich”, którymi zajadać się będzie już tylko dobrane i doborowe towarzystwo gości Króla Ladawy. A lud? Lud tymczasem, zaspokoiwszy kaprys pana, odda się zupełnie innej, wesołej, ale i pijanej zabawie. Zapomni o męczarniach pańszczyzny, która miała w XIX stuleciu gorliwych obrońców („Pańszczyzna w obliczu rozsądku nie jest krzywdząca” – wywodził Rzewuski)⁵⁵⁷. Święto – w ironicznej świadomości Słowackiego – nie oznacza tego samego dla wszystkich. Nawet w tych wesołych obrazach *Króla Ladawy*, mających kreować fascynujący obraz Rzeczypospolitej, jest jakaś głębiej skryta niechęć do archaiki kulturowej tego uniwersum, wyrosłego na gruncie określonym jako *latinitas*. Inaczej niż Mickiewicz, i w tej kwestii określi się Słowacki nie po stronie łacińskiego *universum*, lecz po stronie kulturowego *poli-versum*. I dlatego właśnie, że wieloetniczna Polska w porę go nie dojrzała, nie doceniła – jak Kozaków⁵⁵⁸ – padła. Lecz wcześniej choroba drążyła samą ową polskość, co najdobitniej widać w *Horsztyńskim*, gdzie żaden „obcy”, „inny” nie pojawia się ze swym słowem. Inni, Moskale, przyszli tam, gdzie bezrządem uczyniono im miejsce.

Pokazywanie świąt, obrzędów, mszy, liturgii (już w *Mnichu* i *Janie Bieleckim, Żmii*) ma zrazu u poety wymiar blasfemicznego obrzędu, w którym za pomocą narzędzia ironii składa on w ofierze swemu septycyzmowi sam obrzęd, samo święto. Dlatego Mnich urzeczony chrześcijańską liturgią zdradza wiarę ojców (islam), dlatego na mszy padają słowa ekskomuniki, zabijające zdrajcę Jana, dlatego centralny motyw *Żmii* to cudowna ikona⁵⁵⁹. Ale niszczenie – jak wszystko, jak ironizowanie – kończy się znużeniem:

⁵⁵⁵ J. Słowacki, *Król Ladawy*, dz. cyt., s. 168.

⁵⁵⁶ Osobliwą atencję ma poeta w owym okresie do tego motywu. *Pług* mamy też w finale *Kordiana* w III akcie, X scenie, trzeci z Ludu: „Dekret dobrze skłamał: /On jako chłop nie pójdzie do chłopskiego pługa, / Pług po nim orać będzie...” [podkr. – J. Ł.].

⁵⁵⁷ H. Rzewuski, *Uwagi o dawnej Polsce przez starego Szlachcica Seweryna Soplicę Cześnika Parnawskiego napisane 1832 roku. Rękopis niewydany ręką Henryka Rzewuskiego*, opr. P. Dudziak i B. Szleszyński, Warszawa 2003, s. 32.

⁵⁵⁸ Zob. M. Kwapiszewski, *Michał Czajkowski wobec prawosławia*, w: *Bizancjum, Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004; D. Pawłyčko, *Juliusz Słowacki i Ukraina*, w: *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999, s. 81–90.

⁵⁵⁹ Por. na temat ikon w twórczości poety: K. Korotkich, *Ikony Słowackiego. Wyobrażenia „Theotokos” w „Żmii”, „Śnie srebrnym Salomei” i „Beniowskim”*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, dz. cyt.

Bankierski lęk przed „stratą”, „strwonieniem” i „rozproszaniem” dóbr, a w tym przypadku – przed ostateczną dewaluacją osobistego kapitału myśli i talentu oraz finalną niewypłacalnością własnego ja [...], połączony z nużącą świadomością inflacyjnej nadwyżki słowa, które niczego „dopytać się nie może”, stwarza człowieka wydrążonego i zrezygnowanego, pozostającego w stanie kompletnej apatii syndyka (by dalej trzymać się finansowych metafor) życiowej masy upadłościowej.⁵⁶⁰

Tymczasem właśnie wtedy zdradza też Słowacki wrażliwość na rzeczywistość symboliczną, która jest *sui generis* zatrzymanym stanem po obrzędzie przejścia i „po święcie”: kontempluje cmentarze. Szuka wreszcie kościołów, odnajduje się w libańskim klasztorze Betcheszban, u Grobu Chrystusa w Jerozolimie, przywołuje ikony i cudowne wizerunki maryjne (*Beniowski*), wreszcie pisze dramat, *Księżdz Marka*, który poniekąd – rozgrywając się w przestrzeni i czasie Zielonych Świątek – sam stanie się świętem przemiany teleologii słowa, obrazu „poety” i misteryjną metamorfozą świata. Dlatego potem będzie mógł napisać projekt świąt dla narodu. W *Horsztyńskim* święto już istnieje, jeszcze rezonuje ironią, ale nie do końca, bo, jak powiada bohater o świątecznej piosnce żniwiarzy: „– z początku ta pieśń rozdrażniła serce moje... a teraz uciszyła je jak pieśń mojej mamki....” (325).

⁵⁶⁰ M. Jochemczyk, „Przedpiekle”. *Epistolarna powieść Juliusza Słowackiego*, „Świat i Słowo”, t. I/2003, *Wobec wartości*, Bielsko-Biała 2003, s. 248–249. Słowacki bywał także – nawet na portretach – postrzegany jako osobowość uduchowiona. Por. W. Pol, list do Kornelii Polowej z sierpnia 1847 r. z Wrocławia, w: tegoż, *Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, zebrał, opr. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004, s. 163: „Pomiędzy niedokończonymi dotąd portretami ujrzałem tu po raz pierwszy portret Juliusza Słowackiego z oczyma podniesionymi do góry, dziwnie piękna i natchniona twarz” [podkr. – J. Ł.].

Część VIII.

„Ciszej na boga!”. O milczeniu

1. Między krzykiem a brakiem dźwięku

*Jeżeli milczę – mówię ci wszystko,
jeżeli mówię – przemilczam na jwięcej.⁵⁶¹*

W niezwykłym świecie, który nie tyle skonstruował, co wy dobył w swej wyobraźni Juliusz Słowacki, osobliwym, w swoistym sensie najwięcej mówiącym językiem okazuje się cisza. Nie nazwiemy jej tutaj od razu milczeniem. Nadamy jej możliwie najszerszy zakres znaczeniowy, nazywając ciszą tę nieobecność dźwięku słowa, która pojawia się zawsze między słowami, przed słowem, po słowie lub wewnątrz słowa. Tak rozumiana cisza jest zerem dźwiękowym, lecz przecież stanowi podstawowy, acz wielce skomplikowany, narzucający odbiorcy złożone reguły rozumienia komunikatu sposób ekspresji. Jak „nic” może mówić „wszystko”?

Jest to zrozumiałe tylko wtedy, gdy w sytuację komunikacji wpisujemy nie tylko słowo, ale również podmiot, jego myśli, werbalizację wewnątrzpodmiotową procesu myślenia i trudny do określenia element „intencji” nadawcy⁵⁶². Wyjątkowo ważne będzie również zrozumienie, iż równie rozległa skala możliwości przypisana zostaje „temu drugiemu”, czyli rozmówcy, słuchaczowi bądź czytelnikowi, który przysłuchuje się monologom dramatycznego bohatera. I oni także istnieją nie tylko „w słowie”, lecz również na poziomie tajemniczego „ja”, myśli niezwerbalizowanej, uczuć, wewnętrznej werbalizacji i intencjonalnego nakierowania na innych. Fundamentalnym warunkiem gry ciszą jest ustanowienie w polu między rozmówcami strefy ontologicznej stabilności: wspólnego, tożsamego czasu, bytu, przestrzeni. Grający ciszą mogą bowiem posiadać różne horyzonty wartości, różne pamięci, a nawet (to przypadek kuriozalny) nie mówić tym samym językiem, powinni jednakże pozostawać w takim samym świecie, jeśli chodzi o jego bytową strukturę. Dodatkowo istotne okazuje się powiązanie owej ciszy ze sferami, które współtworzą mówiący podmiot, ale w akcie mówienia zostają uruchomione w różnej, nie zawsze jasnej dla odbiorcy skali i funkcji:

⁵⁶¹ K. Stockhausen, *Texte III*, przeł. K. Sz wajgier, cyt. za: K. Tarnawska-Kaczorowska, *Muzyka medytacyjna II: John Cage, Henryk Mikołaj Górecki, Olivier Messiaen i inni*, w: *Semantyka milczenia 2*, dz. cyt., s.123.

⁵⁶² Por. J. Huttenlocker, *Język a myślenie*, przeł. T. Hołowka, w: *Język w świetle nauki*, wstęp i wybór B. Stanosz, Warszawa 1980, s. 196–197: „Niektóre procesy wymykają się świadomości – potrafimy często odpowiedzieć na pytanie, nie wiedząc zupełnie, skąd wzięła się odpowiedź. Myślenie nie musi być świadome, a doznania świadomości można rozmaicie zrelacjonować, czy więc da się stworzyć rzetelną naukę o tego typu zjawiskach?”

A. **Pamięć** – to bowiem, co ujawnia się w słowie, może być uzewnętrznieniem treści, obrazów pamięci, ale i ich świadomym lub nieświadomym zatajeniem; co więcej, sytuacja komunikacyjna może opierać się na ożywieniu wspólnej i „zgodnej” pamięci (wówczas cisza objawia to, co nadawca i odbiorca uznają za znane im i oczywiste), na przywołaniu tej samej, ale zupełnie inaczej zapamiętanej rzeczywistości (cisza kwituje wtedy rozdzwięk), albo na ujawnieniu zupełnie różnych pamięci, które się nie przecinają we wspólnym doświadczeniu (wtedy, jak w przypadku Horsztyńskiego i Szczęsnego, cisza stanie się „punktem” zderzenia różnych doświadczeń)⁵⁶³.

B. **Emocje** – operowanie ciszą może posiadać bardzo różną skalę intencjonalnego panowania nad nią: od ciszy „chłodno” skonstruowanej, wykalkulowanej, przez całą gamę stanów pośrednich, aż po ciszę wynikającą z takiego spiętrzenia emocji w słowie mówcy, że niemożliwe staje się dalsze mówienie; albo – na drugim biegunie – rodzącą się z takiego zemocjonalizowania podmiotu, że na przykład pod wpływem, pod wrażeniem czyichś słów mówienie w ogóle staje się niemożliwe („zaniemówienie”).

C. **Wyobrażenia** – w przypadku świadomego operowania ciszą odgrywa ona fundamentalną rolę zarówno w procesie semantycznego konstruowania ciszy, tworząc obraz pełnego komunikatu i równocześnie wyznaczając miejsce cięcia, zamilknięcia: wyobrażenia nadawcy „zezwała” na ujawnienie części rozłamanej struktury myślowej lub obrazowej, natomiast część drugą przechowuje, konfrontując następnie wynik procesu dekodowania ciszy, jakiego dokonał odbiorca, z tym, co ona właśnie przechowuje. W *Horsztyńskim* bardzo często czy najczęściej odbiorca nie podejmuje trudu dopełnienia złamanego komunikatu bądź dopełnienia go swą wyobraźnią opacznie, co rodzi nie kończące się ciągi ironicznych aktów komunikacji hiatycznej⁵⁶⁴. Wynika to nie z tego, że komunikujący się posiadają różne stany zewnętrzne, inne światy lub z tego, iż natura ich jaźni jest tak nieskończenie różna, iż nie potrafią się porozumieć, lecz z tego, że prawie nie można pozwolić sobie na zrozumienie ciszy, na adekwatne „do-wyobrażenie” tego, co niedomówione. Bowiem rzeczywistość (tak w wymiarze historii, jak i kultury) obwarowała sferę, w której komunikacyjnie potrafiliby się zjednoczyć mówca z mówcą, tak restrykcyjną sferą zakazów, tak stabuizowała ją, iż jedynym wyjściem okazuje się postawa ironicznego błazna, który ironizuje, by pokazać innym, że nie odczuwa lęku przed zdemaskowaniem.

⁵⁶³ Por. J. J. Jadacki, *Spór o granice poznania. Prolegomena do epistemologii*, Warszawa 1985, s. 46: „Zarówno doznawanie, zapamiętywanie i wyobrażanie sobie, mogą mieć bądź postać »utajoną«, tj. nieświadomą, bądź »żywą«, tj. uświadomioną. Władzą, która »uczynnia« wrażenia, ślady pamięciowe, przedstawienia, pojęcia, przeświadczenia i wnioski (a także przeżycia poznawcze) – jest świadomość”. W *Horsztyńskim* mamy do czynienia z „żywą”, uświadomioną pamięcią, wyobraźnią, które bohaterowie aktywizują w odpowiednich momentach sporu (Hetman – Horsztyński), lub taką pamięcią, która sama się aktywizuje pod wpływem bodźców (powrót Horsztyńskiego do przeszłości pod wpływem pieśni żniwiarzy).

⁵⁶⁴ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 32: „Innymi słowy – i nieco symplifikując tę sprawę – język mówiony jest znacznie bogatszy od języka pisanego, a dzieje się to właśnie dzięki temu »rozkładczemu« wpływowi, jaki wywiera intonacja zarówno na składnię, podporządkowując sobie wiele jej uświęconych reguł, jak i leksykę, nadając słowom najrozmaitsze znaczenia”.

Wyobraźnia odgrywa w tej autokreacji Szczęsnego na ironistę podstawową rolę, a funkcję głównego narzędzia spełnia „wielokształtna” i podatna na semantyczne modelowanie cisza.

Co to znaczy, że „cisza” ma „wiele kształtów”? Otóż, naszym zdaniem, w *Horsztyńskim* można rozpoznać aż pięć – od najczęściej do najrzadziej stosowanych – form ciszy:

1° **milknięcie**, czyli pauza równocześnie: śródwypowiedzeniowa (między zdaniem), śródzdaniowa (w trakcie zdania), śródwyrazowa (gdy rozmówca pod wpływem komunikatu w ogóle milknie)⁵⁶⁵;

2° **niedomówienie**: jest ono podstawowym sposobem kreowania sensu przez ciszę; rozmówcy poruszają się w świecie wiedzy, znaczeń, sensów, które znają, lecz których nie mogą ujawnić lub które maskują ironią⁵⁶⁶;

3° **przemilczenie** – ujawnia się jako bardzo często stosowana strategia operowania ciszą: rozmówcy wciąż w dialogach nieopatrznie posuwają się zbyt daleko lub zadają pytania dotyczące zbyt drażliwych, niemożliwych do wyjawienia kwestii; wtedy cisza umożliwia powrót do sfery bezpiecznego pseudodialogu, komunikuje mówcy: „wróć!”, albo też jest środkiem umożliwiającym reorientację rozmowy, jej przestawienie na inne tory, na inny temat (to także: manipulacja)⁵⁶⁷;

4° **zamilknięcie**: gwałtowne, bardzo mocne, następujące pod wpływem impulsu przerwanie rozmowy, otwierające pole krótkiej lub dłuższej, ale bardzo wyraziście znaczeniowo skondensowanej ciszy (środek rzadko w dramacie Słowackiego o Szczęsnym stosowany)⁵⁶⁸;

5° **milczenie** – niejako pełnia ciszy, która staje się stanem pozasłownej, niezwerbalizowanej nawet we wnętrzu podmiotu pełni (negatywnej i pozytywnej, tragicznej lub rozpaczliwej) świadomości, samoświadomości – Słowacki stosuje ten środek ledwie w kilku miejscach⁵⁶⁹.

⁵⁶⁵ Tamże, s. 110: „Ten gest foniczny, którego nie słyhać, a więc niejako gest, którego nie ma, nie jest bynajmniej paradoksem: przecież i absolutny bezruch, mający wyraźną intencję psychiczną, jest objawem gestycznym, a pauza między dwoma tonami w utworze muzycznym stanowi pełnowartościowy element rytmu i melodii”.

⁵⁶⁶ U Słowackiego wszystkie sposoby operowania czasem, dźwiękiem, przestrzenią mają – by tak rzec – nie tylko „techniczny”, wynikający ze specyfiki jego poetyki charakter, lecz, o czym dobrze pamiętać, wyższy, metafizyczny sposób istnienia w strukturze dzieła.

⁵⁶⁷ Por. J. J. Jadacki, *Pragmatyczne funkcje milczenia*, tu: 4. *Przemilczenie i jego funkcje pragmatyczne*, w: *Semantyka milczenia 2*, dz. cyt., s. 13–14.

⁵⁶⁸ Zob. M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 131: „Bohaterowie romantyczni nie są milczący, a życie ich nie bywa wypełnione wielkimi, zdecydowanie podjętymi czynami – jest raczej przeciwnie. Najczęściej czyn ich wypala się w wieloślowiu, najczęściej jest on tym najbardziej drażliwym punktem ich dramatycznego istnienia, bo albo pozostaje niespełniony, albo spełniony w jakiś opaczny sposób (Kain, Lorenzaccio, Szczęsny w *Horsztyńskim*, Irydion, Arbienin z *Maskarady* Lermontowa itd.)”.

⁵⁶⁹ I. Dąbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, dz. cyt., s. 94. Badaczka pisała w tym kontekście o stanie, gdy: „Powstrzymanie się od mówienia sięga nieraz tak głęboko, że wiedzie do wygaszenia czegoś, co moglibyśmy nazwać mową wewnętrzną, a więc do wygaszenia myślenia dyskursywnego za pomocą słów i pojęć. Ten graniczny wypadek milczenia wydaje się być postulowany niekiedy przez intuicjonistów i mistyków, którzy sądzą, że wszelkie poznanie pojęciowe (słowne) deformuje przedmiot dany w bezpośrednim doświadczeniu”. Por. także: J. Puzynina, „*Milczenie*” *Norwida*, w: *Semantyka milczenia 2*, dz. cyt., s. 19–42.

Wydaje się, że kosmos *Horsztyńskiego* wypełnia bez reszty bardzo zmyślnie wykreowany świat dźwięków i obrazów czy raczej wymyślna, powiązana ze sobą gra między „zerem dźwięku” i „zerem obrazu” (ślepy starzec) a maksymalnym na-tężeniem dźwięku i obrazu. Jest to świat rozpięty między absolutną ciszą milczenia i ciemności a maksymalną formą dźwiękowo-obrazowej ekspresji, jaką będzie w finale apokaliptyczny wybuch zamku. Tę przestrzeń wypełnia cała ogromna gama stanów pośrednich. Tekstowym reprezentantem symbolicznym bieguna milczenia wydaje się nie słowo milczenie, lecz słowo cisza z wielką maestrią wpisane w dzieło i często przywoływane:

▪ Akt I, sc. I – Szczęsny mówi do siebie, pragnąc „ratować” zhańbionego starca: „A gdybym ja ojca napiętnował znakiem..... Cicho!...” (261).

▪ Akt I, sc. II – Horsztyński opowiada o bohaterskiej przeszłości, w tym o tęsknocie do Sally, która w tym czasie, jak informują didaskalia, niepostrzeżenie wkrada się do pokoju: (*Wchodzi Salomea i staje cicho – Szczęsny słucha starca i oczy ma zakryte dłońmi.*)⁵⁷⁰ (267).

▪ Akt I, sc. II – Kiedy Horsztyński „spostrzega” obecność żony, wydobywa właśnie ten specjalny, zmysłowy aspekt jej uobecnienia się, jakim jest cisza: „Jak ty cicho weszłaś, moja Salusiu.... będziesz się śmiała z męża *gadudy*.... co chciał wysłać gołąbka....” (268).

▪ Akt II, sc.I – W czasie rozmowy Hetmana i Horsztyńskiego, która z minuty na minutę staje się głośniejsza i gwałtowniejsza, kiedy Hetman woła o „okropnej tajemnicy” łączącej „nasze dwa serca”, kiedy dochodzi do granicy jej wyjawienia: „[...] bo kiedy patrzę na ciebie... widzę....”, wtedy właśnie Horsztyński wyraźnie acz ściszym głosem woła: „Ciszej – na Boga!...” (284).

▪ Akt II, sc. I – Wtrącony w rozpacz Horsztyński, którego przybiły insynuacje Hetmana dotyczące niewierności Salomei, zostaje z czułością potraktowany przez Salomeę, przybywającą od księdza Prokopa. Ta czułość i pragnienie zachowania ciszy w obliczu męża nabierają w świadomości pogrążonego w rozpacz starca ironiczno-tragicznej wymowy: „Czy on śpi?... Trzeba przejść cicho i zamknąć okien-nice – słońce pada na jego siwe włosy....” (287).

▪ Akt III, sc. I – Po „pojedyńku” Horsztyńskiego ze Szczęsnym (głośny strzał!) przybiega Salomea, której głos słyszeć najpierw „za drzwiami...”, potem: (*Szczęsny otwiera, Salomea pada omdlała w jego ręce, krzycząc:*) „Zabiłeś go?...” (314), na co reaguje niczego przecież nie widzący konfederat: „Żono!... Dlaczego tak cicho?...” (314).

▪ Akt III, sc. III – Horsztyński, który przygotował już samobójstwo, prosi żonę: „Sally.. przechodząc do twojego pokoju – stąpaj cicho... Nie, tego ci nie trzeba zalecać... ale idź bez świecy [...]” (326). Starzec nawiązuje więc do sposobu, w jaki porusza się, istnieje „cicha” Salomea, ale także otwiera pole tragiczno-ironicz-

⁵⁷⁰ Mamy tu więc do czynienia ze skomplikowaną sytuacją: ślepiec mówi (nie widzi, lecz mówi), słuchacz milczy, lecz także imitując ślepotę mówcy, nic nie widzi (zakrył oczy), a w tym czasie – niepostrzeżenie dla obu – wkrada się bezszelestnie Sally.

nej gry między ciszą świata a wiekuiłą ciszą śmierci i nicości, ku której właśnie podąża: „Nie obudź mię, żono – bo czuję, że mi snu potrzeba... Chciałbym spać tej nocy...” (326).⁵⁷¹

■ Akt III, sc. III – Dopełnieniem poprzedniej kwestii stanie się kolejna: ostatecznie żegnając się z żoną, życiem i światem Horsztyński ponawia prośbę wobec Salomei: „Daj mi rękę... zaprowadź mię ku drzwiom sypialnego pokoju.... i przechodź sama cicho – bo wiesz, że ślepi słyszą najmniejszy szelest..... Dobrej nocy... Sally...” (327). Lecz martwi nie słyszą nic – trzeba by dodać. To Sally symbolicznie wprowadza męża w dziedzinę śmierci, pełni rolę medium między życiem-koszmarem a śmiercią-snem, światem a grobem. Jej nieświadomość, niewiedza umożliwia wydobyć jeszcze jednego aspektu ironiczno-tragicznego: „Muszę kazać, ażeby się ci chłopcy uciszeli na dziedzińcu.... Oby ten starzec biedny mógł zasnąć..... (Odchodzi.)”, co znaczy przecież: oby ten starzec biedny mógł skończyć...

■ Akt IV, sc. II – Na innym poziomie wydobywa tu Słowacki kontrast między zgiełkiem, głołą rozmową bawiącej się młodzieży a ciszą nieodzowną do komunikacji. Ksiński więc woła: „Panowie... Uciszcie się na chwilę.... Panowie... proszę o chwilę milczenia!...” (358), nie mogąc najwyraźniej pokonać nieustępliwego gwaru. Ów gwar pozwala z kolei poecie wydobyć akcentem uciszenia, zamilknięcia pojawienie się Hetmanowicza; kiedy „wchodzi Szczęsny”, wtedy: „Gwar z porzątku głołny ucicha stopniami.” (339).

■ Akt V, sc. II – I raz jeszcze „cisza mówi” w dramacie. Właśnie w momencie, gdy Szczęsny widzi Cień Hetmana: „Na Boga... taki cichy i biały.... włosy mi powstają na głowie....” (353)⁵⁷². Mamy tu więc do czynienia nie tyle z mową ciszy, co z krzykiem ciszy. Z taką kondensacją znaczeń wpisanych w nią, że wywołuje przeżalenie. Nie tylko lęk przed Cieniem, lecz również wyraźna sugestia, że jest to już milczący prawie (mówi: „O! o! o!....”) Cień zmarłego człowieka, wprawia w ruch maszynę strachu.

W przypominanych zastosowaniach ciszy zwraca uwagę nie tylko jej wszechobecność. Ciszę słyhać w tekście częściej, niż samo słowo „cisza”. Ważne okazuje się jej powiązanie nie tylko z mową, lecz także z ciałem, ruchem i podmiotowością. Zauważmy najpierw ścisły związek ze ślepotą: wokół ślepego starca rozpościera się czarna, pusta sfera świata ontologicznie nierozpoznawalnego, bez konturów⁵⁷³.

⁵⁷¹ Zupełnie inaczej kształtuje znaczenia ciszy Mickiewicz, u którego ewoluują one w stronę symboliki opisującej albo stan egzystencji, albo doświadczenie mistyczne. Odmienne u Słowackiego: cisza wiąże się z niewystawialną tajemnicą, tabu, iluzją ironiczną, śmiercią. Zob.: H. Krukowska, *Noc romantyczna* (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). *Interpretacje*, dz. cyt., s. 239: „Pojawiający się już w *Prologu*, a później w wymienionych scenach motyw cichości wyznacza linię semantyczną symboliki nocy w dramacie.”

⁵⁷² Oczywiście – w sensie ścisłym – mamy tu do czynienia z a) poznawczą iluzją, omamem (zob. J. J. Jadacki, *Spór o granice poznania...*, dz. cyt., 120–122); b) projekcją obrazową treści wewnętrznych wyobrażeń, jaźni; c) z bytem metafizycznym, duchem Kossakowskiego, jego duszą, upiorem etc. Słowacki naiwnie nie odsłania już – jak Szekspir w *Hamlecie* – trzeciego rozumienia (c), lecz wygrywa dramatycznie starcie wewnętrzne między skrajnymi ujęciami fenomenu (a – b – c). Szczęsny widzi co innego, niż Sługa.

⁵⁷³ M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia...*, dz. cyt., s. 143: „Ciemność romantyczna jest także inna: to tajemnica, niepokój, nieskończoność. Świat jest raczej słyszalny i wyczuwalny niż widziany.”

Por. K. Wilkoszewska, *Estetyka dotyku*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok 1999, s. 181: „Oko bowiem, zimne i neutralne, uczyniło nas zdystansowanymi oglądaczami świata (a tym

W tym „zerze obrazu” można się swobodnie poruszać: głośno lub bezszelestnie. Świetnie wydobywa tę właściwość Słowacki, już to każąc Sally wkradać się bezgłośnie w otoczenie Horsztyńskiego, już to nakazując Szczęsnemu imitować ślepotę konfederata, gdy zakrywa oczy podczas jego opowieści. Równolegle więc ciszę wydobywa poeta za pomocą zera mowy, jak i zera dźwięku towarzyszącego ruchowi ciała, którego nie sposób dostrzec. W innym wymiarze ciszę można w dramacie uruchomić za pomocą ekspozycji dominującej podmiotowości. Milczą sługi w obecności Hetmana, ale też milknie rozbawiony tłum w chwilę po pojawieniu się ubranego na czarno Szczęsnego. Wtedy kaskadowo, ton po tonie, harmider cichnie, jakby sprowadzała go do zera siła, jaką kondensuje w sobie osobowość Szczęsnego.

Horsztyński jest dramatem maksymalnych kontrastów. Z jednej więc strony obserwujemy rejestry mowy nie w pełni wyartykułowanej, dążącej do ciszy; z drugiej zaś stale uruchamiane rejestry podniesionego głosu, krzyku, a w finale, jak sądzimy, apokaliptycznego wybuchu. Tragicznie sparaliżowani milczą, ale mówią czasem o krzyku obłąkanej matki Salomei (*Horsztyński*, 287), to znów życzą ludziom, jak starzec, by „jęczeli – śmieli się – szaleli – skakali” (287). Mowę-krzyk obłąkanego Sforki konfrontuje poeta z głośnym śmiechem-szyderstwem otoczenia (351). Aż po rejestr krzyku rozwija się rozmowa Hetmana z Horsztyńskim (a. II, sc. I). Kilkakrotnie słyhać, zawsze negatywnie waloryzowany „zgiełk” (292, 300), gdy pojawią się Ksiński i Wyrwik, gdy wypuszcza się psy na „zamkowego niedźwiedzia”. Ciszę rwie, oczywiście, strzał z pistoletu (314), zapowiadający niejako ten ostateczny huk wylatującego w powietrze zamku. Gwałtowne, „mocne dzwonięcie” (316) towarzyszy pojawieniu się Hetmana. Ale już w wyobraźni tylko zdesperowanego Horsztyńskiego słyhać szmer, dźwięk, jaki wydaje – zapewne totalnie tu pojęta – ludzkość: „usunąć się z tej drogi, po której idą szumiący ludzie wielkimi tłumami...” (321)⁵⁷⁴.

Wyjątkowa ekspresja dźwiękowa sceny II czwartego aktu, gdy słyszymy młodzież, ma negatywną waloryzację: „ciągły gwar – i śmiech. –” (338). „gwar głośny”, krzyki, nawet erotyczna piosenka, którą zaczyna śpiewać Szucki („Poszła Filis do ogrodu / Nie mówiąc matce powodu.....”), akcentują zgiełkliwe szaleństwo świata: w połowie rozbawionego, w połowie gotującego się do akcji zbrojnej. Zmieszanie rewolucji i wariacyi ma tu obłąkańczy, pokazany za pomocą tego harmidru charakter⁵⁷⁵.

samym panami bytu), podczas gdy słyszenie, zapewniające jakoby bezpośredniość kontaktu i zaangażowanie, sprawia, że stajemy się współuczestnikami zdarzeń”. W *Horsztyńskim* i oko, i ucho, i dotyk zostają wielopoziomowo zdezauduowane. Cała sensualna percepcja świata zostaje zawieszona jako wiarygodne narzędzie poznawcze. „Prawda” jest tylko w niewyraźnym samoogładzie wewnętrznym.

⁵⁷⁴ Mamy tu kolejne wydanie motywu: „ja” – wobec ludzkości. Podobnie oglądał świat Kordian. Fascynujący jest totalizm tego oglądu: oto nieprzeliczone tłumy, jakby zebrane w jeden strumień, który wydaje szum, szmer, ciągnące z nicości ku nicości.

⁵⁷⁵ Por. Z. Kurzowa, *Studia nad językiem filomatów i filaretów (fonetyka, fleksja, składnia)*, Warszawa–Kraków 1972, s. 43–44, o pisowni i wymowie „grup – ija, yja”: „Uważa się, że w języku literackim proces ściągnięcia tych grup przypada na koniec w. XVIII”. (s.43). Słowacki nie tyle archaizuje tekst, stosując wymiennie formy *rewolucja/rewolucyja*, co prowadzi złożoną grę między brzmieniami i semantyką *rewolucyi* i *wariacyi*.

Scenom rozbestwionej zabawy w zamku Hetmana, będącej przygrywką do wojny, odpowiadają sceny w Wilnie, gdzie żądny krwi motłoch zajęty „mordowaniem Moskali” wydaje z siebie zwierzęcy jęk, skowyt, dziki krzyk, gdy dowiaduje się o zdradzie Kossakowskiego. Opowiada Nieznajomy: „Nagle słyszę.... krzyk z tysięcznych ust.... Kossakowski zdrajca!..... potem..... jeszcze okropne słowo.... [„wieszać”]”. Ośmiokropkowa pauza po słowie „zdrajca” pozwala odtworzyć ten jęk, krzyk motłochu; krzyk, który się złowieszczo niesie i rozprzestrzenia w imaginacyjnej przestrzeni Wilna. Ohydę tej jakości dźwięku wydobywa zoomorficzne porównanie: lud „wył... jak hyjena ...” (356), co zresztą słyhać, gdy odpowiednio wydobędzie się ów jęk-skowyt, przeciągając artykulacyjnie słowo „hyy-jeee-na”.

Również więc w świecie dźwięków zestawienia kontrastowych jakości służą kreowaniu rozdźwięków, dysharmonii, jedności przeciwieństw. Dzieło zaczyna się od syntezy **milczenia – mowy**: Szczęśny przerywa milczące wpatwienie w niebo i mówi...; kończy się syntezą **mowy –milczenia**, gdy Szczęśny w znanym fragmencie pyta swą myśl, co robić; miało zaś zakończyć się najpewniej wielkim hukiem, po którym nastać miała cisza – znak zniszczenia. Świat *Horsztyńskiego* to dźwiękowy kontrast, partytura wydobywająca się z absolutnej ciszy, nicości i ostatecznie pograżająca się w Wielkiej Ciszy, znaku nabrzmiałej znaczeniami pustki. Wszystko, co słyhać „pomiędzy”, nazwać wolno dialektyką niewyartykułowanej do końca mowy i ucinającej dźwięk ciszy.

Cisza wszakże – i to najważniejsze w tym dramacie, choć zdawać by się mogło, że oczywiste – **jest w tym dramacie milczeniem**. Co to znaczy? Rozróżniamy od tego momentu konsekwentnie ciszę, związaną z nieobecnością dźwięku w horyzoncie natury (taką absolutną ciszę mamy w *Marii*: „i cicho – gdzie trzy mogli w posępnej drużynie;”⁵⁷⁶), od ciszy, którą znamionuje podmiotowa obecność, ciszy, która rozbrzmiewa w obecności, w przytomności człowieka. Milczenie jest ciszą, której towarzyszy obecność człowieka. Cisza bez człowieka staje się pustką, która domaga się człowieka, podmiotu albo obywatela, wszakże wtedy musi być on w jej przestrzeni trwale nieobecny. W dramacie cisza okazuje się czymś nienaturalnym, odczłowieczoną mową dekoracji natury, których nie wypełnia podmiotowa obecność. Jako taka może być percypowana, analizowana i oceniana tylko przez podmioty „absolutne”: twórcę, Boga lub czytelnika.

Natomiast milczenie, nabierające wielu kształtów, „znaczy” i „przemawia” przez interakcję z podmiotem, wokół którego się rozpościera, zagęszcza, ujawnia (wszystkie te czasowniki zmetaforyzują zresztą milczenie, będące trudno uchwytną jakością). Podmiot staje się warunkiem istnienia i rozumienia milczenia, jego symbolicznych znaczeń. W tym celu, by rozumieć milczenie, odnosimy je do języka,

⁵⁷⁶ A. Malczewski, dz. cyt., w. 1466-1467 (Pieśń II); w: *Janie Bieleckim Słowacki (Powieści poetyckie)*, dz. cyt., s.104) tak parafrazuje finał *Marii*:

I cicho! Niechaj głos pieśni stłumiony,
Nie budzi ciszy w wieczornej godzinie;
Całego świata gdy się odgłos spłynie,
Tworzy tę ciszę, co ziemię osłania; (w. 578-581).

mowy, które rozbrzmiewały wcześniej. Ale nie są one konieczne. Bowiem milczenie spełnia się semantycznie także w odniesieniu do takiego podmiotu, który nie mówi w ogóle, lecz tylko: myśli, czuje i wyraża. Problem semantyki milczenia powinien być więc w swej najbliższej warstwie problemem o b e c n o ś c i człowieka.

2. Techniki niedomówienia

Wróćmy do wielokształtności milczenia w *Horsztyńskim*. Istnieje skończona – aż kusi by je zliczyć – ilość zamilknięć, uciszeń, pauz w tym tekście. Ich nagromadzenie w strukturze (w partyturze) jednego tekstu jest jednak tak wielkie, że odnosimy wrażenie nieskończonego ponawiania aktu zamilknięcia. Górne rejestry mowy – krzyki, zgiełk, głośne wypowiedzi – są tu incydentalne, lecz i je rwie, ucina cisza, która staje się milczeniem⁵⁷⁷. Przyjrzymy się krótko mechanizmowi konstruowania i znaczeniu różnych form milczenia:

Milknięcie – pauza znacząca. Będzie to podstawowy sposób kreacji świata przez język w *Horsztyńskim*. Nie ma tu postaci, która nie byłaby dotknięta tym zjawiskiem czy językową chorobą. W największym stopniu milkną postaci obciążone dźwiganiem owej „tajemnicy tajemnic”: Szczęsny, kobiety, Horsztyński. Lecz również Hetman milknie co chwila, gdy próbuje pokonać wewnętrzne rozterki, gdy uświadamia sobie, że niebezpodstawnie waha się co do intencji syna. Słowacki nawet zdania pytające czy wykrzyknikowe kończy ciszą, jak gdyby pragnął je dosemantyzować tym rozległym milczeniem rozmówców w chwilę po artykulacji. Szczęsny pyta więc, jak długo cierpiał ojciec: „Jak krótko?...” (357). Podobnych pauz po wypowiedziach w istocie każdego rodzaju jest tu mnóstwo. Nawet krzyki, rozkazy Hetmana wieńczy mniej lub bardziej związane milczenie: „Milcz! .. milcz – milcz – Słowa – to śmiecie! ... (318)”. Pięć pauz słyhać przecież tylko w tym jednym zdaniu. Pauz o różnej długości: pierwsza jest krótka – trzy następne dłuższe i równe sobie, ostatnia zaś najdłuższa.

Nie ma rozmowy, gdzie to milknięcie nie objawiałoby się na wszystkich poziomach. Zawsze ma ono znaczący wymiar. Jeśli inne dramaty Słowackiego ogłuszają odbiorcę, czytelnika (już nie wspominam o widzu teatralnym) naddatkiem, nadproduktywnością znaczeń, które odsłaniają się poprzez słowa, symbole, metafory etc., to *Horsztyński* idzie w przeciwnym kierunku: paraliżuje przez nadmiar, nadekspresję znaczących milczeń, milknięć, pauz⁵⁷⁸. Przy tym wszystkie one będą jakby „rzeź-

⁵⁷⁷ T. Kobiedrzycki, *Muzyka i milczenie w poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Semantyka milczenia 2*, dz. cyt., s. 63, rozdział: *Ontologia ciszy*: „Preontologicznym stanem mowy jest cisza. Byt mówiący osuwa się w ciszę, niby w stan niebytu. Ostatecznym punktem tego dramatu jest zamilknięcie głosu przyrody: »na koniec zamilkł głos świata«. Tamże: »Gdy nie słyhać dźwięków otaczającego świata, cisza utożsamia się z bezbruchem tego, co widzialne».

⁵⁷⁸ I. Dąmbska, dz. cyt., s. 99:

„Tak samo bowiem jak nie przestaje wygrywać melodii pianista, gdy oddziela frazy muzyczne i akordy, tak samo nie przerywa mówienia ten, kto oddziela zdania i wyrazy. Dopiero gdy robi pauzę znaczącą, tj. gdy milknie, powstrzymując się od wypowiedzania pewnych słów czy od dalszego mówienia, czy też od mówienia przez pewną chwilę dla zasygnalizowania lub wyrażenia w ten sposób pewnej treści, jego milczenie jest znaczącym elementem mowy lub swoistą mową”.

bione” przez poetę: ściśle określona została długość tych pauz (od jednej do ośmiu kropek – ile to czasu?), ich związek z kadencyjną bądź antykadencyjną intonacją, a także związek z semantyką całego zdania, a często też ostatniego wyrazu w zdaniu i z pierwszym słowem rozmówcy, dialogisty.

Istnieje więc stałe napięcie, iskrzenie na linii: ja-prekognitywne (milczące) → ja myślące → ja werbalizujące myśli → ja mówiące → cisza (milczenie) ← „ja” rozmówcy mówiące ← ja rozmówcy werbalizujące myśli ← ja rozmówcy myślące ← ja prekognitywne. Z jednej nieskończoności / nicości podmiotu dobywa się więc myśl, następnie zamienia w słowo, wybrzmiewa i – jakby porażone siłą przyciągania, która znów wciąga jak wir owe słowa do podmiotowej przestrzeni świadomości – zamiera, milknie, cichnie: pozostawiając jednak arcyznaczący ślad milczenia. Z setek, ba, mnóstwa owych pauz przyjrzyjmy się zupełnie z pozoru zwyczajnej rozmowie Amelii i Szczęsnego. Oto Amelia obrywa płatki margeritek, mające zdecydować o losie Szczęsnego, gdy tymczasem Sługa przynosi list zawierający wezwanie do pojedynku z Horsztyńskim. W nawiasach z prawej strony oznaczamy sygnalizowaną wielokropkiem długość pauz⁵⁷⁹:

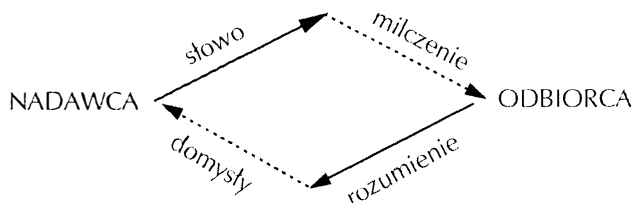
(Wchodzi SŁUGA)	← PRZERWANIE ROZMOWY
SŁUGA	
List do pana Hrabiego....	[4]
SZCZĘSNY	
Kto przyniosł?...	[3]
SŁUGA	
Jakiś siwy starzec.... w szarej czamarze.	[4]
SZCZĘSNY	
Ale ten list bez adresu...	[3]
SŁUGA	
Powiedział, że od ślepego człowieka...	[3]
SZCZĘSNY	
Ha.....	[6]
(Odpięczętowała, czyta.)	

⁵⁷⁹ Por. cz. II *Wstępu do Horsztyńskiego* w niniejszym, cytowanym wydaniu (dz. cyt., s. 252), autorstwa W. Bełzy, J. Kleinera i W. Floryana: „W wydaniach dotychczasowych usuwano zazwyczaj wielokropek, a w jego miejsce wstawiono znak, jakiego wymagała zawarta w zestroju znaczeniowym zdania barwa intonacyjna. Wydanie obecne nie naśladuje tej tradycji – nie usuwa wielokropków nie tylko jako znaków sygnalizujących pauzę recytacyjną, ale nawet wtedy, gdy wydają się one konsekwencją nawyku, manier, charakterystycznej zresztą dla konwencji pisarskich epoki. Nie przeoczono równocześnie wymaganego przez zestrój zdaniowy zaznakowania barwy intonacyjnej. W przypadkach takich wydawcy tekstu wielokropek poprzedzają pytajnikiem lub wykrzyknikiem” [podkr. – J. Ł.]. Zarówno nazwanie najistotniejszej cechy – użytej z najwyższą świadomością – języka dramatu, manierą (wielokropek jako nawyk!), jak i dopisanie owych znaków zapytania czy wykrzykników świadczy jednak o niepełnym rozumieniu przez wydawców intencji poety, który pisze dramat o „niewypowiadalnym”, o tajemnicy!

AMELIA	← NAWIĄZANIE DIALOGU	
Szczęśny, jaką ty masz twarz! To jakaś zła nowina....		[5]
SZCZĘSNY	← PRZEMILCZENIE	
I owszem... bardzo dobra!... Zaczynam być, czëm jestem...		[3,3]
ludzie mnie poznają... Powiedz temu człowiekowi,		[4,3]
że przyjdę.... O, gdyby się cofnąć o rok życia – nie przyszedłbym		[4]
na taką godzinę.... Amelijo!... Amelijo!....		[4,3,4]
Amelijo....	← NIEDOMÓWIENIE	[4]
AMELIA		
O, jaki jęk...	← NIEDOMÓWIENIE	[4]
SZCZĘSNY		
Nic... Siadaj... Prawda, że ja nie jestem złego serca		[3,3]
człowiekiem – ty wierzysz we mnie.... prawda, Amelijo?...		[4,4]
AMELIA		
Bracie, jakie ja nieznanie nieszczęście ściągnęłam na		
twoją głowę... niewinnym, jak sądziłam, kłamstwem...		[3,3]
Przysięgam ci na duszę matki mojej, że ostatni listek		
kwiatu powiedział nie...	[4] (308–309)	

Jak widać, nagromadzenie pauz jest tu ogromne, ale wcale nie najwyższe w tekście. Nawet Sługa nie może obyć się bez pauzy – milczenia, został bowiem w istocie heroldem losu, niosącym list bez adresu od ślepego człowieka. Prócz ciągle ponawianego milknięcia mamy tu przecież wyjątkowo wyzywającą sytuację manipulacji znaczeniem. Szczęśny przemilcza treść listu, zaś interpretacja, jaką podaje Amelii, może być prawdziwa tylko w podmiotowo-subiektywnej, jego własnej perspektywie, a i tak przeczy jej lamentacyjne „Amelijo!... Amelijo!... Amelijo!...”, dźwięk, który wznosi się i opada, potem wznosi się intonacyjnie i w swej skali jeszcze wyżej (drugie wymówienie imienia), po czym długo opada i jeszcze odzywa się stłumionym echem w trzecim „Amelijo”. Taki sposób prowadzenia językowej ekspresji, gdzie najważniejsza będzie pauza, niedomówienie, przemilczenie etc. przypomina w istocie grę w karty, które wyklada się na stół, nie ujawniając tych, które trzyma się w talii. Słowa więc Słowacki wyjmuje, wydobywa z solilokwialnej przestrzeni świadomości bohaterów, lecz odnosi się wrażenie, że wciąż pozwala swoim postaciom mówić, odsłaniać się tylko przez ograniczoną chwilę. Po czym ich intencjonalne wychylenie przez mowę ku innemu człowiekowi i światu jak gdyby obumiera; w przypadku Szczęśnego (ale i Hetmana, i Horsztyńskiego) milknięcie bywa zresztą poprzedzone ironią, która gwałtownie lub czasem subtelnie uniemożliwia porozumienie z drugim.

Mechanizm pauzy znaczącej, z której wykształca się niedomówienie, przemilczenie, zamilknięcie czy milczenie, ma niezwykle konsekwencje dla komunikacji między nadawcą komunikatu „milkącego” a odbiorcą otwartym na jego przyjęcie:



Takie kreowanie komunikacji, w którym nieodwołalnie drugą część komunikatu stanowi milczenie, cechuje:

Po pierwsze – znaczeniowa dwudzielność: komunikat słowny pozostanie nieokreślony, choć zrozumiały, a dookreślająca go cisza pauzy ma ze swej natury charakter wieloznaczny⁵⁸⁰. Sprawia to, że tekst wypowiedziany będzie z jednej strony uwieloznaczony poprzez pauzę, a ze strony drugiej pauza jest semantyzowana przez wypowiedziane słowo, co rodzi efekt sugestii, sugerowania sensów, których nie można wysławić, ciągłego „mrużania okiem” (bez efektu komicznego). Cisza mówi za język, a język określa szerokie pola znaczeń, na jakich rodzą się sensy ciszy. Nigdy jednak nie wskazuje na jakiś jeden sens, który można by dopowiedzieć. Sensy się raczej w połowie konkretyzują, zarysowują, a potem rozmywają, rozplývają w znaczeniowej ni to określoności, ni to nieokreśloności. Tworzy to „bezpieczną” sferę komunikacji polegającej na intuicyjnym, empatycznym czy irracjonalnym porozumieniu, którego – wobec wagi tego, co się przemilcza – nie trzeba konkretyzować w słowie.

Po drugie dialektyka słowa/pauzy, mowy/milczenia zwielokrotnia rangę rzeczywistości pozasłownej i poza ciszą się rozpościerającej. Tą rzeczywistością jest wielo poziomowe „ja”. Ten, kto milknie, wskazuje na siebie. Właśnie pauzy mówią prawie zawsze: patrz na mnie, zobacz, co jest we mnie, ile jeszcze mógłbym powiedzieć, a nie mogę i nie chcę! Będzie to specyficzne dla tej podmiotowo-indywidualistycznej strategii poznawczej, jaką wobec człowieka, historii i świata forsuje Słowacki w *Horsztyńskim*.

Po trzecie milknięcie, milczenie otwiera przed odbiorcą tego dwoistego komunikatu słowa/milczenia specjalne perspektywy: umożliwia wsłuchanie się w komunikat, jego interpretację, a po tych aktach niejako narzuca wprost przyjęcie reguł gry słowem i milczeniem, jakie zastosował nadawca. Kiedy Szczęsny w cytowanym dialogu wypowiada trzykrotnie „Amelijo”, odbiorczyni kwituje to pełnym lękiem, ale i znaczącym, zakończonym pauzą, niedomówieniem: „O, jaki jęk...” – przyjmuje

⁵⁸⁰ J. Mayen, dz. cyt., s. 12–13: „Niemniej jednak wywodzi Kainz dalej, także przy odbiorze wypowiedzi mówionej o normalnej, niezbyt zawilej składni »sens zdania bywa rozumiany jeszcze zanim zrozumiany został każdy z jego poszczególnych wyrazów. Przeprowadzamy nawiązania znaczeniowe tak szybko, że rozumiemy wyraz poprzez sens zdania. [...] Mówiący jeszcze nie skończył, a jednak już wiemy, co chce powiedzieć, rozumiemy zdanie i potrafimy je dokończyć, gdyby mu zabrakło ostatniego słowa«. [Cytat z: F. Kainz, *Psychologie der Sprache*, Stuttgart 1941, t. 1, s. 117]. U Słowackiego tendencja jest zupełnie inna: sens ma zostać zasugerowany, ale ostateczne znaczenie niewyartykułowane i niepewne.

więc reguły gry: na sugestię odpowiada „rozumiejącą sugestią”. Wsłuchanie staje się warunkiem gry językowej, umożliwia ironiczne praktyki, metamorfozy języka; milczenie okazuje się *sui generis* kredytem czasu, podarowanym odbiorcy na skonstruowanie bliźniaczego lub pokrewnego komunikatu-hybrydy: słowa/ciszy.

Czwarty aspekt operowania ową ciszą-milczeniem ma dość nieoczekiwane konsekwencje: zmienia ona strukturę czasoprzestrzenną rzeczywistości, która powoli, ale systematycznie nabrzmiewa. Ruch, przepływ czasu ulegają spowolnieniu, odnosimy wrażenie nieustającej retardacji albo zdaje nam się, iż oto narracja prowadzona jest w zwolnionym tempie. Lecz następstwa są poważniejsze: dialogujący w ten sposób zostają unieruchomieni w czasie i przestrzeni, pozostają w spięciu-klinczu. Im dłuższy będzie czas takiej rozmowy, tym większa staje się sfera owej znaczeniowej nieokreśloności pomiędzy na przykład Szczęsnym a Amelią. Nieodzowne spowolnienie, które rodzi się z tak konsekwentnego stosowania znaczącej pauzy, obejmuje różne wymiary świata przedstawionego: tempo mówienia, długość scen i dialogów, nawet gwałtowność ruchu postaci staje się mniejsza, choć wzmocnieniu ulega trudna do uchwycenia relacja „rozmówca – rozmówca”.

W specyficzny więc sposób zmianie ulega ontologiczna struktura świata przedstawionego, w którym czas płynie wolniej podczas procesu mówienia/milczenia, komunikacji/sugerowania. Równocześnie rzeczywistość międzypodmiotowa wypełnia się tym znaczącym brakiem, który semantyzuje komunikację. Ów „brak” to nieobecność tego, co pomyślane, może też zwerbalizowane w myśli, ale niewypowiedziane słowem⁵⁸¹. Ten element niedopowiedziany może zastąpić gest, lecz nic nie wskazuje na to, by Słowacki konsekwentnie stosował mowę gestu albo symbolicznych rekwizytów zamiast słowa.

Po piąte należałoby zwrócić uwagę na dysrytmikę, dysharmonię słowa/milczenia. Ta obserwacja wydaje się oczywista: takie ciągle rwane wypowiedzi nie pozwala tej mowie na uruchomienie jakiegokolwiek rytmizacji, na wewnętrzne zestrojenie języka. Tymczasem trzeba jednak zaobserwować coś zupełnie innego. W *Horsztyńskim* nie wybrzmiewa język chaotycznych dźwięków, linii intonacyjnych i rytmów, lecz mowa, która ma rytmikę, ma wewnętrzną harmonię, ale zupełnie innego rodzaju. Znów: można ją dostrzec w operowaniu pauzą, ale najwyraźniej objawia się ona przez odniesienie do mowy wewnętrznej postaci, której zeksternalizowanym przejawem, epifenomenem są te wszystkie agogiczne zdania, rwane struktury składniowe, ucięte dialogi, rozbite słowa. Rytm podmiotowy najwyraźniej rytmizuje też owe doskonale spreparowane strzępy zdań, którymi mówią postaci.

⁵⁸¹ D. Davidson, *Myśl i mowa*, przeł. B. Stanosz, w: *Język w świetle nauki...*, dz. cyt., s. 343: „Zazwyczaj sądzimy, że znajomość języka polega przede wszystkim na zdolności do mówienia, lecz w ujęciu, które tu przedstawię, mówienie będzie grało drugorzędą rolę. W moim wywodzie istotne będzie pojęcie interpretatora – kogoś, kto rozumie wypowiedź innej osoby. [...] Główna teza tego artykułu brzmi: nie można mieć myśli, o ile nie jest się interpretatorem cudzej mowy”.

Potwierdzają to specjalne miejsca tekstu, gdzie postaci doznają wewnętrzniego wstrząsu-poruszenia, wybicia z rytmu wewnątrzpodmiotowego, co objawia się w słowach: kiedy Szczęsny dowiaduje się, że jego kochanką została córka bohatera Grzegorza, zaczyna się niemal jękać. Gdy mówi do Amelii zbyt otwarcie, sugerując, by poszła do klasztoru, wpada sam w językowy zamęt, będący odbiciem wewnętrznych zawirowań: „Wszak ty nie masz męża... ani kochanka..... Nie chciałbym, aby ciebie kto oszukał..... Ha – ale co ty powiesz ojcu... ode mnie?...” (310). Znamienny jest tu wybór miejsc wstrzymywania mówienia i długość pauz: 1. zdanie to 3 pauzy oznaczone 3, 3 i 5 kropkami; 2. zdanie to 1 pauza, ale zapisana 9 (!) kropkami; 3. zdanie to 3 pauzy wyrażone myślnikiem oraz dwiema trzykropkowymi pauzami. Pomieszany podmiot mówi zmieszonym, rozchwiejnym językiem, w którym *constans* niedomówienia, swoista równowaga mowy i milczenia zostaje zachwiana.

I ostatni (szósty) aspekt tego milknięcia, które tak panoszy się w mowie bohaterów. Ponad horyzontem doraźnej sytuacji komunikacyjnej odsyła ono do wymiaru – nazwijmy go tak – komunikacyjnego absolutu: doprasza się wprost o sytuację, w której antynomie słowa/milczenia zostaną zniesione, wykluczone z tego świata; gdy język znajdzie swe „eschatologiczne” spełnienie. Można je pomyśleć dwojako: albo snując wizję świata, w którym słowo i rzecz znaczą to samo, gdzie znaczenia przekazywane przez język nie są obwarowane kulturowym zakazem: to świat, w którym nie ma zakazanych i dozwolonych, naturalnych i nienaturalnych, dobrych i złych słów oraz uczuć⁵⁸². Ponieważ takiego świata nie ma i być nie może, nic nie wskazuje też, by stał się możliwy, tak więc bohaterowie mówią/milczą.

Drugi wymiar „komunikacyjnego absolutu” to wyobrażenie komunikacji, która obywa się bez słów, jest mistycznym, irracjonalnym i pozawerbalnym zjednoczeniem podmiotowym, jednością w pełni Sensu, wypełniającego się bez słowa. Owe enklawy niedomówień i sugestii, tak liczne w *Horsztyńskim*, wskazują, że kierunek ewolucji tego języka zmierzał generalnie ku tej drugiej wizji zbawienia człowieka od samotności przez zbawienie języka od znaczeń i znaków, które w niepowołanych umysłach budziły zgorszenie maluczkich i zawistnych⁵⁸³. Po drodze od niebezpiecznego dla mówcy „gadania” do zbawczego milczenia-pełni w Pełni,

⁵⁸² Zob. studia: M. P. Markowski, *Wobec niewyraźnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*; R. Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia); A. Sobolewska, *Poeci wobec niewyraźnego*, wszystkie prace w: *Literatura wobec niewyraźnego*, dz. cyt., s. 31–42, 79–100, 233–248. Z innej strony ten sam problem w ujęciu kwestii „języka religijnego” zob.: K. Mech, *Między religijnym doświadczeniem a jego wysłowieniem*; J. Wawrzyniak, *Koncepcja języka religijnego w »drugiej« filozofii Wittgensteina*; K. Pawłowski, *Wysłowienie niewyraźnego czy wymowne milczenie. O niektórych przyczynach paradoksalności języka mistyków*, wszystkie prace w: *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*, dz. cyt., s. 13–30, 31–42, 91–104.

⁵⁸³ Jest to u Słowackiego – być może – jakiś rodzaj reakcji obronnej, przejawiającej się w języku. Por. myśl filozofa: Z. Kaźmierczak, *Natchnienie lub złudzenie. Myśli o intryganctwie rzeczy*, Warszawa 2004, s. 7: „Podwójna obrona. Bronię ja przed zakusami grupy, bronię znaku zapytania przed zakusami ja”. W okresie genezyjskim „obrona znaku zapytania przed zakusami ja” zostaje najwyraźniej zniesiona. Ja staje się więc Alfą i Omegą spirytualnej wizji świata.

w Absolutie musiał Słowacki wstąpić w sferę języka, który znał i wielbił: poezji, symbolu, wizji hermetycznej.

Niedomówienie. Jest ono w swej formalnej istocie jedną z form milknięcia, pauzy, stosowaną jednak w innym miejscu niż pauza i spełniającą inną rolę. Pauza występuje w *Horsztyńskim* niemal po każdym zdaniu, po grupach wyrazów wewnątrz zdania dłuższego, czasem krótszego wypowiedzenia. Odkryjemy tych niedomówień w dramacie bez liku. Oczywiście służą one kreowaniu tej „sugestywnej” (opartej na pozasłownej sugestii, sugerowaniu) komunikacji między osobami, które łączą tajemnice (Szczęśny – kobiety, Szczęśny – Horsztyński, Hetman – Horsztyński), ale skala ich przywołań i funkcji okazuje się bogatsza. „Powstrzymanie się od mówienia” wszystkiego nie wynika tu z „warunków zewnętrznych” (takich jak „obowiązujący regulamin”)⁵⁸⁴, lecz z „warunków wewnętrznych” podmiotów, z tego, że poznały one, iż najgłębsze prawdy ich egzystencji muszą być w istocie niepowiadalne w warunkach historii i kultury, w jakich żyją.

Niedomówienie ma w dramacie różną skalę: czasem (ale rzadko) bliskie jest apozjopezie, tak że możemy odgadnąć tę ostatnią, domykającą część zdania, która nie została wypowiedziana. Gdy Karzeł rozmawia z Ksińskim, pada z jego ust taka sugestia: „Odkryłem, że pan Szczęśny kocha się...” Ksiński jednak nie dopełnia zdania, ale rzucając pytanie: „W kim?... (263), wydobywa z Karła długą opowieść o znajomości Szczęśnego i Salomei. Najczęściej jednak niedomówienia spełniają funkcję inną: wprowadzają *dramatis personae* w sferę wszechobecnej tajemnicy, uruchamiają opisywany wcześniej mechanizm sugestywnej komunikacji, obywającej się bez pełnych zdań, zbudowanej na mowie/milknięciu, mówieniu/milczeniu. Na początku dramatu wprost rozmowa Amelii z bratem przeobraża się w mechanizm uruchamiający całą grę w półsłówka, półzdania i półprawdy, które swą niedowiedzianą pełnię zyskują w bezpiecznej sferze świadomości. Na pytanie siostry: „Dlaczego nie starasz się zostać użytecznym?...”, Szczęśny odpowiada trzykrotnym przeczeniem, stanowiącym zachętę do dalszych pytań: „Nie mogę – nie mogę... nie chcę...”, co podchwytuje Amelia: „Ty masz jakąś tajemnicę... może miłość...” Riposta Szczęśnego także jest niedomówieniem: „Może miłość...”. Zważmy, że w czterech zdaniach czterokrotnie czegoś niedomówiono, ale w ostatnim, będącym również przywołaniem tego samego środka, na jaw wydobył się temat, wokół którego krążyły wszystkie niedomówienia. Ostatecznie i on – czyli „miłość” – pozostał na powierzchni tekstu, słowa w konwencji niedomówienia.

Lecz funkcji niedomówień odnajdziemy tu wiele. Całe, przecież rozległe, partie tekstu poświęcone rozmowom z Nieznajomym można nazwać scenami-niedomówieniami. Tak jak w scenie IV aktu I:

⁵⁸⁴ I. Dąmbaska, dz. cyt., s. 93: „To powstrzymywanie się od mówienia może być zamierzone jako **środek działania** (zachowanie milczenia w pewnej sprawie celem utrzymywania jej w tajemnicy), może być wynikiem oddziaływania pewnych **warunków zewnętrznych** (np. powstrzymywanie się od mówienia, gdy tego wymaga obowiązujący regulamin) lub też może być dyktowane wtórnie przez pewien **stan wewnętrzny** (gdy ktoś milknie wskutek onieśmielenia lub gniewu) itp.” [podkr. – J. Ł.].

NIEZNAJOMY	← kim jest?
Czekałeś na mnie....	[4] ⁵⁸⁵
SZCZĘSNY	
Krótko.....	← dlaczego się spotyka? [5]
NIEZNAJOMY	
Namyśliłeś się.....	← nad czym? [5]
SZCZĘSNY	
Głęboko – i płasko...	← co to znaczy? [3]
NIEZNAJOMY	
Czy możemy liczyć na ciebie?...	← w jakiej sprawie? [3]
SZCZĘSNY	
Nie.....	← dlaczego? [6]
NIEZNAJOMY	
Ale ja ci uręczam, że nasza sprawa pewna....	← jaka sprawa? [4]
SZCZĘSNY	
Więc ja wam niepotrzeby...	← komu? dlaczego? [4]
NIEZNAJOMY	
Niepotrzebni są przeciwko nam....	← przeciw komu? [4] (278)

Właściwie kreowanie aury tajemnicy zostało tu posunięte tak daleko, że czytelnik ma prawo niczego nie zrozumieć. Sprawa „wielka”, rewolucyjna, będąca przedmiotem rozmowy, istnieje tylko w świadomości rozmówców. Nie można jej traktować wyłącznie jako zagadki, którą czytelnik domyśli, domówi sobie, bowiem niektóre elementy tego ciągu niedomówień nie zostaną *explicite* wyłożone do końca dzieła: kim jest Nieznajomy? Jakie relacje łączą go ze Szczęsnym? Jaka jest motywacja Kossakowskiego-syna? Mamy tu wprost do czynienia z pewnym dyktatem niedomówień, narzuconych nam przez autora. Tyleż samo odsłaniają, co zasłaniają.

Przypatrzmy się niedomówieniu w innych funkcjach:

▪ **E w o k a c j e p r z e s z ł o ś c i**: niedomówienie pojawia się w tej funkcji w kluczowej rozmowie (akt II, sc. I) Horsztyńskiego z Hetmanem. Hetman proponuje: „Horsztyński – niech nasze dawne zatargi pójdą w zapomnienie. – Wszak tyś mnie pierwszy obraził...” Horsztyński nawiązuje niedomówieniem do wydarzeń, których nie znamy: „Wydarłeś mi ją...” (283).

▪ **J a k o g r o ź b a** – w tej funkcji niedomówienie pojawia się w tej samej scenie w wypowiedzi i Hetmana, i starca: „Jutro.... – *woła Hetman* – nie przyjdę do ciebie, stary – po co dziś przychodzę....” (284).

⁵⁸⁵ I w tym dialogu operowanie wielokropkiem nie ma nic wspólnego z „manierą”. Po pierwsze, poeta tworzy tekst „rozwiązany”, jakby celowo zaciemniony semantycznie. Po drugie, dawkuje znakomicie – przez operowanie ciszą – napięcie między rozmówcami. Po trzecie, znać, iż Słowacki całe te sceny równocześnie w wyobraźni widzi i słyszy czy lepiej: „widzi-słyszy”.

■ Jako i n s y n u a c j a: w tej roli jako broni w walce z Horsztyńskim niedomówienia używa Hetman w sposób haniebny: „I syn mój bywa w domu twoim.... dlaczego?...” (284). W momencie kulminacyjnym posuwa się niemal do jednoznaczności, choć nie wypowiada słowa zdrada czy cudzołóstwo. Hetman: „Żona twoja... żonie twojej mój syn da pieniądze, panie Horsztyński” (286). W konsekwencji konfederat podejmuje decyzję o samobójstwie. Niedomówienie stało się więc sposobem kreowania intrygi scenicznej: waży na losach głównych postaci.

■ M a n i p u l a c j a – znakomity przykład takiego wykorzystania to rozmowa intryganta Karła z naiwnym Sforką. Karzeł zaczyna od sugestii: „Jak będziesz panem, to będziesz miał błazna”, co podchwytuje Sfora: „Skądże ty wiesz, że ja będę panem?...” (297). Tę strategię manipulacji otoczeniem i szpiegowania⁵⁸⁶, przy głębokim skrywaniu swych intencji – stosuje wobec otoczenia także Hetman, ale bywa i ona w odpowiedzi stosowana wobec niego. Kiedy Hetman zapowiada wyjazd do Wilna, Sfora i Karzeł prześcigają się w służalczych niedomówieniach, które jednak mają „drugie dno”: Sfora woła więc: „I Najświętsza Panna Ostrobramska.... nie dopuszczają....” (299). Do czego? Ponieważ nieco wcześniej mówi się o Jasińskim jako „wisielcu” (Sfora tenże sam), to sugestia ironiczna rodząca się z niedomówienia jest dość jasna: nie dopuszczają, by Hetman zginął na szubienicy. Sfora wykazuje – co dość częste w dramatach Słowackiego⁵⁸⁷ – swoistą „nadwiedzę”, proroczo wskazuje na przyszłość, nie dochodząc jednak do uświadomienia sobie tego, co wypowiada.

■ R e w e l a c j a ś w i a t o p o g l ą d o w a: cała długa rozmowa Szczęsnego i Ksińskiego o Platonie, Sokratesie, duszy (a. II, sc. IV) oparta została na niedopowiedzeniach, które wskazują na najgłębszy wymiar, do którego odnoszą się usiłowania poznawcze Szczęsnego. Tym razem jednak rozdział między rozmówcami, dystans intelektualny jest tak duży, iż Ksiński ledwie domyśla się, w którą stronę zmierza myślenie panicza. Dlatego woła: „To metafizyka.... nie rozumiem....” (304). Rdzeń metafizycznej pasji Szczęsnego wyraża się w inicjującym rozmowę niedomówieniu: „Śmierć nie jest śmiercią....”

■ K ł a m s t w o: kilkakrotnie niedomówienia maskują kłamstwo lub stają się wprost rodzajem kłamstwa. Amelia wróżąca bratu z płatków margeritek nie tylko okłamuje brata co do wyniku, ale jeszcze potem długo trwa przy tym kłamstwie. Po pojedynku Horsztyńskiego i Szczęsnego pyta Szczęsny: „Czemu pan masz broń w rękę?”, na co ten odpowiada manipulatorskim: „Nie nabita... (Skrzesza)” (315), po czym obaj panowie prowadzą kłamliwą (a w perspektywie czytelnika pełną ironii) rozmowę o militariach i broni. Nawet pożegnanie Szczęsnego i Nieznaj-

⁵⁸⁶ Zob. dwa studia: J. Bachórz, *O „Szpiegu” Kraszewskiego-Bolesławity*; E. Kaczyńska, *Dlaczego donosili? O tajnych współpracownikach Ochrony*, w: *Obraz zdrajcy i szpiega w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa i A. Z. Makowiecki, Warszawa 1999, s. 7–18, 93–98. *Horsztyńskiego* można nazwać – z pewną przesadą – dramatem podejrzania, szpiegowania, intrygi, konspiracji.

⁵⁸⁷ Por. mechanizm, który w *Balladynie* prowadzi do zamordowania Gralona, nieopatrznie sygnalizującego w mowie wiedzę, jakiej (może) nie posiada. Analizujemy go w rozdziale o *Balladynie*.

mego – pełne niedomówień ze strony młodego Kossakowskiego – można uznać za swoiste kłamstwo, gdyż zamierza on najpewniej nie tylko wysadzić zamek, ale i zginąć w nim wraz z siostrą⁵⁸⁸. Tę samą tonację manipulacji-okłamywania ma rozmowa Horsztyńskiego ze Świętoszem o truciznach (a. III, sc. III).

Z pewną przesadą można by tę „tragedię” nazwać dramatem nie tylko niedomówień, ale i dramatem niedomówionym, urwanym przez autora (lub również przez los) w miejscu doprawdy znakomicie „pomyślanym”; tak, że musimy sami dopisać sobie w wyobraźni już to fajerwerk eksplozji jak z apokalipsy, już to – jak się zdaje – zupełnie niemożliwy *happy end*.

Przemilczenie. Wśród form posługiwania się ciszą jest i ta, która niekoniecznie wymaga zera dźwięku, a odnosi się najsilniej do **tematu** rozmowy. Otóż postaci bardzo często – prowadząc żywe i nie do końca przecież zaplanowane rozmowy – wstępują w przestrzeń tematyczną, która została obwarowana zakazami: nie można o niej, nie należy i nie wiadomo do końca, jak mówić. Mechanizm ten, polegający na przekroczeniu granicy tego, co wysłowić należy, uruchamiają albo mimowolnie, albo z pełną premedytacją. Mamy wtedy często do czynienia z równoczesnym „powstrzymaniem się od mówienia o pewnych sprawach”, jak i „przemilczaniem pewnych spraw przy równoczesnym mówieniu o czymś innym dla maskowania tego, o czym mówić nie chcemy”⁵⁸⁹. W *Horsztyńskim* będzie najczęściej tak, że nieustanne unikanie obwarowanych tabu tematów prowokuje którąś ze stron do częściowego (nigdy pełnego!) przekroczenia granicy oddzielającej dozwolone od zakazanego. Wówczas nieodzowną reakcją rozmówcy okazuje się: a) ucieczka w inny temat; b) rozmycie, niejednoznacznie tematu sugerowanego; c) zlekceważenie go; d) milczenie.

Już we wprowadzającej I scenie dramatu Amelia w desperacji mówi bratu komplement, który „idzie za daleko”: „Gdybym nie była twoją siostrą.... to musiałabym zostać twoją narzeczoną.... albo.... mniszką...” (259). Reakcję Szczęsnego można nazwać klasycznym przemilczeniem, które skonstruowane jest z wielu elementów: z sugestii niedosłyszania, o czym mówiła siostra, z elementów ciszy, owej znaczącej pauzy, która sugeruje, że doskonale słyszał przekaz, i w końcu z motywu zmiany tematu (już noc, pora na modły – mówi siostrze). Szczęsny udaje roztrągnięty: „Co ty mówisz?... Jestem taki roztrągnięty, że nie słyszałem ani słowa.... Już późno..... [...]” (259).

Podstawową jednak strategią przemilczenia okazuje się zmiana tematu, połączona z pauzą znaczącą. Cisza umożliwia wtedy przeprogramowanie niebezpiecznej rozmowy. Kiedy Horsztyński natarczywie indagueje Księdza o nietypowe za-

⁵⁸⁸ Por. opinię J. Kleinera ze *Wstępu* do cytowanego wydania *Horsztyńskiego*: „Przed Szczęsnym otwarta jest tylko droga śmierci. Czy towarzyszyć mu będzie Amelia? Zdaje się, że śmierci uniknie jedynie mały Michaś, podobnie jak Azo, ostatni z rodziny Cencich. Plan ratunku ułożony z Nieznajomym będzie w ten sposób częściowo wyzyskany. Pewne się wydaje, że ku tragicznej śmierci idą wszystkie główne osoby dramatu” (s. 237) [podkr. – J. Ł.]. Podzielam tę opinię, ale wyakcentowuję domyślność tego finału, bowiem – co znamienne – tekst się urywa. Nie jest to zapewne przypadek.

⁵⁸⁹ I. Dąbska, dz. cyt., s. 94.

chowanie Sally, „nie tak wesołej jak dawniej”, ten nie tylko podpowiada lekturę *Pamiętników Jańczara*, ale, gdy starzec pyta raz jeszcze, dochodzi do: (*Chwili długiego milczenia.*), a zaraz potem do tematycznej reorientacji rozmowy: [Ksiądz] „Mówią, że wielka jest niespokojność między wileńskim ludem. Coś nowego gotuje się w garnku....” (265). Horsztyński zarazem podejmuje tę konwencję manipulacji / kłamstwa, którą podpowiada duchowny, jak i ją odrzuca: „Nie mów mi o tem – księżę” (266).

Taką samą modyfikację tematu dialogu po pełnej niedomówień wymianie zdań stosuje Szczęśny, gdy konfederat prawi o Marynie, córce męczeńsko uśmierconego Grzegorza. Nie odpowiada na pytanie Horsztyńskiego, przemilcza je, po czym sprytnie, choć z duchowym ciężarem, z poczuciem winy, kieruje rozmowę na inny temat: „Powiedz mi, panie Horsztyński – jakiego uczucia doznawałeś, kiedy ci gromnicami oczy wysmalano?...” (269). Temat to ważny, lecz przecież nie ten sam, który podejmował starzec. Jak widać, przemilczanie, będące dowodem wysokiej podmiotowej samoświadomości postaci, okazuje się tu środkiem manipulatorskim.

Uciekają się do niego także kobiety. Choć w ich przypadku Słowacki pozostawia uniewinniającą je sugestię nieświadomości tego, że coś istotnego przemilczają. Tak zatem Sally wraca do domu od Księdza, ponoć ze spowiedzi, lecz na pytania męża odpowiada najpierw nadekspresyjnie długą opowieścią o tym, jak nie znalazła spowiednika, jakie księgi w jego domu widziała. Profuzja słów służy tu przemilczeniu, choć brzmi to paradoksalnie⁵⁹⁰. Starzec odbiera ją jako kręctwo, kłamstwo. Ponawia pytanie: „Nie spowiadałaś się.... dlaczego?...”; otrzymując też odpowiedź, która potwierdza wszystkie jego wątpliwości i podejrzenia. Przemilczenie Sally, jej zmiany tematu, wprawdzie kreowane jako świadectwa naiwności, mają przecież ironiczno-tragiczne konsekwencje: „Mówiłam ci, mężu, że te obrazki.... Jaki ty dziś roztargniony, mój Ksawery. Czy tu był kto?..” (288). Straszna ironia tej wypowiedzi tworzona jest jako napięcie między podejrzliwą, pełną poszlak świadomością Horsztyńskiego a bezrefleksyjnie naiwną, spontaniczną świadomością Sally. Wszystko, co się pojawia pomiędzy tymi biegunami, zyskuje wydźwięk ironiczny, a w konsekwencji tragiczny: Sally oglądała obrazki przedstawiające piekło, ale nie wie, iż mąż podejrzewa ją o cudzołóstwo; Sally nie mówi „tak” lub „nie”, nie odpowiada jasno „dlaczego”, więc potwierdza swój godzien piekła postępek; dobra żona troskliwie zauważa roztargnienie męża, ale w ten sposób zmienia temat, przemilcza pytanie, więc czyni się w jego świadomości winną; mówi nadto czule „mój Ksawery”, szydząc w ten sposób ze sponiewieranego insynuowaną zdradą starca. Mistrzowsko kreśli Słowacki to ironiczne, nieudane, a może niezamierzone w ogóle

⁵⁹⁰ Mamu tu więc do czynienia z mówieniem, opowiadaniem, mającym przesłonić temat, od którego opowiadający gwałtownie albo a) chce uciec; albo b) którego rangi nie pojmuje i w ten sposób w oczach swego rozmówcy staje się manipulatorem. Słowacki wykorzystuje obie możliwości. Sally staje się jakby manipulatką naiwną w oczach męża, ale też nie do końca wiemy, czy owa naiwność nie jest wyrafinowaną grą (?).

„przemilczenie” pytań, które w ten sposób staje się dowodem, przemilczeniem-kłamstwem, wytoczonym przeciw żonie w wewnętrznym procesie oskarżenia i sądu przez ślepego Horsztyńskiego.

Taką strategię przemilczeń, które są skuteczne, stosuje natomiast z powodzeniem Szczęśny wobec siostry. Kiedy Amelia każe mu „być wielkim”, iść na „pole sławy”, ten rzuca niedbale: „Jaka ty uczona.... (*Chodzi po sali zamysłony*)”. (307). To długie milczenie służy tu zduszeniu, jakby także zapomnieniu, wymazaniu sugestii siostry. Są tu więc myśli rozważane w głębi ducha (być może), ale nie są adresowane do siostry. Na pytanie Amelii: „Prawda, że twoja dusza czysta?”. (307), odpowie więc zdawkowo, jakby nie słysząc kwestii: „Oberwij margeritkę.....” (307).

Nie należy stawiać pytań, na które nie sposób dać językowej odpowiedzi. Przemilczenie jest tu formą manipulacji, ale wynika w istocie z rozpacz lub nieświadomości (Sally), okazuje się desperacką próbą ratowania tego, kto zadał pytanie przed uśmiercającą odpowiedzią (Książ nie chce wyjawic starcowi, czemu Sally smutna) albo ucieczką od tematu, który zanadto rani (na przykład Szczęśnego). Hetman stosuje przemilczenie jako formę lekceważenia sług, którzy – jak Sforca – chwala się swoim majątkiem spadłym z nieba⁵⁹¹. Lecz w pewnym głębokim sensie wywołuje przemilczenie ważne następstwa: ów Hetman zawiśnie na szubienicy, bo syn w całym tekście przemilcza jego prośbę-propozycję-rozkaz wspólnej akcji w Wilnie. Można na wyższym poziomie powiedzieć również, że cały tekst dramatu to jedno wielkie przemilczenie. Czego? Tajemnicy, której istotę te wszystkie milknięcia, niedomówienia, przemilczenia etc. nam sugerują. I na tym musimy poprzestać. Interpretacja, która chciałaby w tym dramacie odsłonić coś więcej niż Tajemnicę, czyli jej treść, likwidowałaby wszystkie linie napięć, nadające życie postaciom i słowom, które wypowiadają przed milczeniem.

Zamilknięcie. Nie tylko w *Horsztyńskim* stosował poeta z pełną świadomością ten środek kreowania głębokich (ale niejednoznacznych) sensów, jakim jest nie krótkka, chwilowa pauza, ale całkowite zamilknięcie postaci na pewien okres. Udaje się wtedy poecie wydobyć tak skondensowaną znaczeniowo ciszę, że nierzadko w jej interpretacji pojawia się sugestia przeżywania przez bohaterów w tych momentach tragizmu. W milczeniu, któremu nie towarzyszy słowo ni dźwięk, na

⁵⁹¹ Por. akt I, scena III, s. 276:

SFORCA

To już kiedy Pan Hetman łaskawie mnie traktuje... muszę mu udzielić jednej wiadomości.... Oto spada na mnie fortunka...

HETMAN

Skąd.... po jakim siwoszu?...

SFORCA

Jak z nieba...

HETMAN

Winszuję.... idź spać...

Wprawdzie Sforca próbuje podtrzymać rozmowę, lecz okazuje się to niemożliwe, Hetman interesuje się tylko swoimi sprawami, swoimi pieniędzmi.

pierwszy plan wysuwają się bowiem świadomość czy „myśl”, o której tyle myśli Szczęsny w dramacie. Zamilknięcie staje się taką grą milczeniem, która wynika z wcześniej prowadzonej rozmowy; jest jej konsekwencją, której nie można zmienić w prosty sposób na jakiś inny środek. Cisza owa żyje wtedy, nabrzmiwa niewypowiedzalnym, kondensuje się w świadomości bohaterów jako tragiczne rozpoznanie prawdy, wiedza tragiczna, deziluzyjne unaocznienie sobie w solilokwialnej przestrzeni duchowej faktów, których w ogóle nie należy wysławiać.

Pamiętamy *Balladynę*, która w finale dramatu długo milczy przed tym, nim wyda wyrok na siebie: „Winna śmierci”, co stało się fundamentem interpretacji tego dramatu jako tragedii, bohaterki jako postaci tragicznej, a nie baśniowej⁵⁹². Zamilknięcie, podobnie jak pauza, ma charakter „sygnitywny”,⁵⁹³ znaczy i wyraża. Tym się jednak od pauzy różni, iż stanowi swoiste zsumowanie wszystkich pauz, niedomówień, przemilczeń, kiedy już dalej w kluczeniu, grze iść nie można. Zamilczenie, zamilknięcie wiąże się z myślą, a to wskazuje, że stanowi ono w pewnym wymiarze przejaw świadomości deziluzyjnej, myśli w etymologicznym sensie apokaliptycznej, czyli takiej, która o d s ł a n i a, wydobywa na jaw ś w i a d o m o ś c i wszystkie niejasne dotąd intuicje; wprost przemienia je gwałtownie w świadomość tragiczną, obezwładniającą mowę, która i tak nie mogłaby nikomu posłużyć za narzędzie przekazania tej tragicznej wiedzy. Ta wiedza blokuje mowę, ale jest to drugorzędna konsekwencja, bowiem najpierw okazała się ona niewerbalizowalna nawet w myśli; to s t a n świadomości, którego deskrypcja będzie z natury niemożliwa⁵⁹⁴. W tym sensie doznanie mistyczne i doznanie tragiczności mają wspólny element: niewysławialność.

Gdzie szukać tych stanów w dramacie? Właśnie w tej scenie, gdy Horsztyński pyta Księdza o zachowanie żony, a ten je przemilcza (akt I, sc. II). Zapada wtedy: (*Chwila długa milczenia*) (265). Książd myśli, jak uciec od tematu, starzec wstępuje już na początku dramatu w mroczną sferę ciemności duchowej, rozrywającego go wewnątrz napięcia tragicznego. Podejrzewa, ale nie może sprawdzić, bo nawet Książd nie chce wypełnić jego niewiedzy zabójczą treścią. Ta „chwila” się ciągnie nie dlatego, że rozmówcy są zakłopotani, lecz dlatego, że obaj doskonale wiedzą, o czym milczą.

W innej funkcji zamilknięcie przywołuje sam Horsztyński, gdy wspomina o Grzegorzcu. Staje się tam ono ucieczką od takiej świadomości, która tkwi w odrętwieniu, całkowicie porażona:

⁵⁹² M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 139: „Hanuszkiewicz słusznie spojrział na *Balladynę* poprzez *Beniowskiego*, ale przeoczył to wszystko, co w *Balladynie* zapowiada *Króla-Ducha*, mroczną aurę władzy, zła i prawa moralnego, Popieła »immoralistę«, który podejmuje swój zbrodniczy eksperyment, niesłychanymi wykroczeniami i bestialstwami rzucając wprost wyzwanie Bogu”. Tak!

⁵⁹³ I. Dąbska, dz. cyt., s.95.

⁵⁹⁴ Zob. B. Szymańska, *O przeżyciach i uczuciach nieświadomych*, w: teże, *Miśtycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 56-80; H. Buczyńska-Garewicz, *Uczucia i rozum w świetle wartości*, Wrocław 1975.

A pod wielką lipą ujrzałem jakiegoś białego człowieka... nagi – stary. – Na piersiach miał wycięte mieczem wyłogi – w ciele wycięte wyłogi ułańskiego munduru.... Spojrzał na mnie i rzekł: Żegnaj mi, panie Horsztyński.... Nic mu nie odpowiedziałem.... Bóg mię skarże w godzinę śmierci mojej za to, że nic nie odpowiedziałem temu człowiekowi – w godzinę męki.... Ale bo też ja nie mogłem rozplakać się jak dziecko.... Był to Grzegorz, stary rybak z pobliskiej wioski.... (268)

Dumna postawa człowieka zachowującego pozory męstwa czy bohaterstwa kontrastuje z ludzką potrzebą słowa czy nawet płaczu, oplakiwania herosa z narodowego martyrologium. Zamilknięć znaczy w tej relacji: nie uzewnętrznić przed ofiarą świadomości tragicznej. Lecz także: zaprzeć się człowieczeństwa. Słowa to nie tylko „śmiecie”, jak chce Hetman, słowa mają moc ostateczną: zbawienia lub potępienia, łaski lub niewiary. Zamilknięcie Horsztyńskiego skazuje go na życie w winie. Następtwem jednej świadomości tragicznej, której nie sprostał słowem, musi być kolejna: świadomość zawinienia.

Najgwałtowniejsze sugestie zamilknięcia, związane z techniką operowania niedomówieniem i przemilczeniem, znajdujemy w IV scenie aktu II, gdy Amelia i Szczęsny uświadamiają sobie wzajem, co ich łączy. Szczęsny mówi prawie wszystko: „Ja ciebie bardzo kochałem.... więcej niż....”, lecz właśnie w tym momencie sens zostaje zatajony przez krótkie milczenie i nerwowy gest: (*Wstaje gwałtownie.*), a zaraz potem zakłamany: „Bądź zdrowa... Kochałem ciebie jak brat....” (310)⁵⁹⁵. Słowacki więc nie buduje tylko szczelin tragiczności, tych prześwitów tragicznej świadomości z długich chwil milczenia, lecz daje również dynamiczne błyski, spięcia, w których ból tragicznej samoświadomości zostaje odślonięty. Po niedomówieniach („więcej niż...”) następuje więc etap zamilknięcia, który sygnalizuje ruch, gwałtowne powstanie Szczęsnego, a zaraz potem kolejne niedomówienia zaczerniają już niemal dopowiedziany przekaz. Ale to, co tragiczne, jawi się tylko przez moment między świadomością, wychylającą się ku wyznaniu, a świadomością, która się cofa ku wnętrzu. Scenę kończy refleks tragiczności, którą manifestuje Amelia: „Zrozumiałam.... Mój Boże! teraz zrozumiałam.... Szczęsny! Szczęsny! (*Wybiega.*)” (310). Ta apostrofa końcowa znaczy przecież i „nie – Szczęsny”, i „nieszczęście” (Amelia

⁵⁹⁵ Por. F.-R. de Chateaubriand, *René*, dz. cyt., s. 158-159; scena przedstawia obłóczyny siostry Renego – Amelii:

„Orozkosze religii, jakież jesteście wielkie, ale jak straszliwe! Zniewolono mnie, bym ukląkł w pobliżu tego posepnego orszaku. Nagle cichy szmer wychodzi spod grobowej zasłony; pochylam się i te straszne słowa (które ja jeden słyszałem) uderzają moje uszy: »Boże miłosierdzia, spraw, bym się już nie podniosła ze śmiertelnego posłania, i obsyp dobrodziejstw brata, który nie podzielił mej występnej miłości.«

Na te słowa wydzierające się z trumny oslepia blask straszliwej tajemnicy; rozum mi się mąci, osuwam się na śmiertelny całun, tulę siostrę w ramiona i wołam: »Czysta małżonko Chrystusa, przyjm mój ostatni uścisk przez lody zgonu i otchłanie wieczności dzielące cię już od brata!«

Ten wybuch, ten krzyk, te łzy, mącą obrządek: ksiądz przerywa, zakonnice spuszczaają kratę, tłum kłębi się i tłoczy ku ołtarzowi, wynoszą mnie bez zmysłów. Jakże mało wdzięcznym byłam tym, którzy mnie przywołali do życia! Dowiedziałem się otwierając oczy, że dopełniano obrządku i że siostra dostała ataku gorączki. Kazała mnie prosić, bym się już nie starał jej widzieć. O nędzy mego życia! Siostra lęka się mówić z bratem, brat wzdryga się odezwać do siostry!”

i brat). W słowie „zrozumiałam” odsłania się nie proces logicznego łączenia i kojarzenia sugestii, faktów, lecz Amelia uzewnętrznia swą świadomość tragiczną, którą werbalnie wyraża, akcentuje ona gwałtownym ruchem: biegnie. Ale – znów! Niczego nie dopowiada. Zamilknie i zbiegnie ze sceny, unosząc przed nami Tajemnicę.

Takie tragiczne spiętrzenie świadomości, wyrażone przez zamilknięcie bohatera, rozpisuje Słowacki na długi dialog Szczęsnego z Nieznajomym w II scenie V aktu. Świadomość Szczęsnego uprzedza tu fakty, wieści, jakie niesie goniec. Patrzenie, wpatrywanie się w Nieznajomego wyraża więcej niż słowa. Świadomość tragiczna wprawia tym razem bohatera w odrętwienie, potem w rozpacz, w płacz, w stan, który poświadczają reakcje ciała: (*Szczęśny trzęsie się*). Zamilknięcie jest tu krótkie lub dłuższe, ale jego treści, czyli tego, co dzieje się we wnętrzu Hetmanowicza, nie sposób zataić:

NIEZNAJOMY

Szczęśny! Szczęśny!..
(*do Sługi*)

← **Niedomówienie**⁵⁹⁶

Odejdź!..
(*Sługa odchodzi.*)

SZCZĘSNY

(*Odpycha Nieznajomego, patrzy na niego długo.*) ← **Zamilknięcie**
Ojciec mój... musiał umrzeć... Ja widziałem cień mojego ojca.... Ojciec mój musiał umrzeć....

NIEZNAJOMY

Umarł....

← **Pauza**

SZCZĘSNY

Ha!..
(*Pada na krzesło.*)

← **Zamilknięcie**

NIEZNAJOMY

Nie wiem, co mu powiedzieć.....

← **Próba przemilczenia**

(355)

Między sugestią, że stało się coś strasznego, a intencją, wahaniem świadka kaźni, który nie wie, ile może wyjawić, jest miejsce na dwukrotne przywołanie takiego milczenia/zamilknięcia, które najdosłowniej powala z nóg, wyniszcza siły Szczęsnego, w którym napięcie myśli sięga zenitu. Tej rozmowie prawie nie towarzyszy ironia (ale to „Szczęśny” znaczy i tu „nie-Szczęśny”!). Chwilę wiedzy Szczęśny okupi zapewne życiem. Śmierć Hetmana nie rozwiązuje napięć duchowych, ale je potęguje.

⁵⁹⁶ Należy zwrócić uwagę na złożoność konfiguracji, w jakich pojawiają się w całym dramacie tak sobie bliskie, nierozzerwalnie splecione sposoby operowania ciszą, jak – w cytowanym fragmencie – w kolejności: *niedomówienie*, po którym następuje spiętrzone *zamilknięcie*, przerwane na krótko pełną *pauz* jednozdaniową informacją, w konsekwencji której znów następuje zamilknięcie, a przynoszący informacje próbuje *przemilczeć* okoliczności wydarzeń. Tak złożone „układy ciszy” występują w całym tekście.

Słowacki wydobywa w tym momencie, jak pisaliśmy, irracjonalną więź łączącą syna i ojca. Za ojcem w otchłań śmierci musi pójść i syn. Dlatego cała ostatnia (z istniejących) scena dramatu sprawia najpierw wrażenie powolnej – gdy Nieznajomy relacjonuje zgładzenie Hetmana – kontemplacji, intensyfikacji świadomości tragicznej, a potem przeistacza się w pożegnanie: z Nieznajomym, ze światem. Staje się kolejnym wywoływaniem niedocieczonych kwestii duszy i nieśmiertelności. Ani pytania, ani Nieznajomy, który nie zna na nie odpowiedzi, nie mogą już odwlec, zmienić decyzji o samounicestwieniu i zniszczeniu świata, który zawikłał się w kłamstwach, egoizmach, matactwach, w pysze i okrucieństwie tak dalece, że – w wymiarze indywidualnym, społecznym i historyczno-politycznym – przerwać ów węzeł gordyjski może tylko wybuch, gdy „wszystko będzie..... popiołem.... błyskawicą.... niczem” (360)⁵⁹⁷. I, dodajmy, ciszą... Bez ludzi.

Milczenie. W strukturze dramatu można zauważyć jeszcze jeden rodzaj ciszy, którego nie opisują wielokropki, ni didaskalia. Przeciwnie: nierzadko poprzedza on mówienie. Jest zdumiewające, że zawsze, w całym tekście pauza znacząca następuje po mowie. Czy zdarza się odwrotnie: że milczenie poprzedza mowę? Chodzi przy tym o takie milczenie, które nie byłoby dialogiczne, wpisane w rozmowę, ale stawało się samodzielny znaczeniowo znakiem⁵⁹⁸. Otóż możemy się tylko domyślać, iż takie stany samotnego milczenia są udziałem *porte-parole* autora: młodego Szczęsnego. Przekreślony fragment początkowy aktu I ukazywał Szczęsnego wpatrzonego w niebo, „falą błękitną kołysanego”: „Patrzę – i marzę... o czym.... nie wiem – o czym?...” (368). Fragment ów zdradza nie tylko marzycielstwo bohatera, nie sam brak jakiegoś celu egzystencjalnego, lecz ujawnia również pewne wychylenie i Słowackiego, i jego bohatera k ustanom melancholii, nostalgii, ataraksji⁵⁹⁹, kiedy między „ja” a światem buduje się stabilna, harmonijna więź, nić związku. Kiedy obrazy

⁵⁹⁷ M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, dz. cyt., s. 145:

„U kresu nocy, o świecie wypełnia się los. Początek dnia jest końcem dwuznacznej wolności, przynosi klęskę bohatera – czasami wyzwolenie. O świecie Kordian pada u drzwi sypialni cara, o świecie chyba odprawia egzorcyzmy nad Konradem Książd Piotr, o świecie toczy się po Schodach Olbrzymów ścięta głowa Marina Falierego, o świecie płonie stos Sardanapala, u schyłku nocy Manferd odchodzi ze świata (bo czyż to można nazwać po prostu śmiercią?), »w mgłę poranku« toczy ostatnią rozmowę bohaterka Maskarady, o świecie odbywają się egzekucje i samobójstwa. Pierwsze blaski słońca gaszą tragedie romantyczną, niweczą »czarną wolność«. O świecie okazuje się, że wolność była grzechem, że przekraczając granicę, łamiąc tabu, buntując się przeciw niewoli, zbrodni, nieprawości i tyraństwu niepojętych, okrutnych zakazów ojców, królów i Bogów, bohater romantyczny sam stał się tyranem i zbrodniarzem.” Bohater *Horsztyńskiego* nie doczeka świtu. W głębi jego zupełnej, duchowej nocy i we wnętrzu nocy realnej, o „12. w nocy” wszędzie, wzbudzone przez niego samego, apokaliptyczne słońce zniszczenia-wybuchu, uwalniające energię, światło wszystkich sprzeczności, których nie dało się pogodzić w życiu jednostki, w historii; rozwiązujące pary sprzecznych dążeń.

⁵⁹⁸ Por. J. Mayen, dz. cyt., s. 125 – 126, rozważania o związku monologiczności i dialogiczności, odwołujące się do tez J. Mukałowskiego (*Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 190 i 210): „[...] »monologiczność i dialogiczność są jednocześnie i nierozłącznie zawarte już w procesie psychicznym, z którego wypowiedź wyrasta«, wobec czego musimy je traktować »jako dwie siły, nieustannie walczące ze sobą o przewagę w przebiegu wypowiedzi«”.

⁵⁹⁹ Zob. M. Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 7–12.

i „ja” są jednym, czystym patrzeniem, *quasi*-mistycznym zjednoczeniem oglądanego i oglądającego.

„*Es gibt allerdings Unaussprechliches*” – powtórzy Wittgenstein – „*dies zeigt sich, es ist das Mystische*”. Próba przetransponowania tego rodzaju doświadczeń czy intuicji na język wywodów pojęciowych wiedzie do deformacji przedmiotu. Bo dodaje Wittgenstein, „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*”.

je rzecz Claudel.

Tego rodzaju milczenie jako wygaszanie mowy wewnętrznej – o ile w ogóle może zaistnieć – należy samo do rzędu spraw trudno komunikowalnego doświadczenia wewnętrznego, a w każdym razie nie ma charakteru znakowego w rozumieniu intersubiektywnym, który przysługuje milczeniu rozumianemu jako powstrzymanie się od mówienia, i którego funkcje semiotyczne zamierzam rozpatrzyć.⁶⁰⁰

Ale Szczęśny nie przeżywa stanów, które Wittgenstein opisuje słowem „*das Mistische*”, choć w pełni dane mu są doznania związane z tym, co określa się jako „*das Tragische*”. Patrzenie oznacza w tych stanach ledwie kontemplatywne otwarcie na to, co płynie, zmienia się, faluje i kołysze w obrazie, w przedstawieniu bytu jawiącym się podmiotowi. W tym stanie świat-obraz wnika w pole świadomości i na chwilę wypełnia je całkowicie. I odwrotnie: „ja” wnika w obrazy, przenika je i pozwala sobie na chwilę zatracenia się w obrazie. Być może nie ustaje wtedy ten rodzaj myślenia, które obywa się bez słów, ale słowa właśnie czy choćby tylko „myślane” słowa okazują się zbędne. W melancholii tkwi tęsknota do mistyki. Złość urażonego niepoznaniem mistycznym podmiotu wybucha potem furją ironii lub żalu.

W chwilach wpatrzenia w byt Szczęśny zapewne doznaje stanów wzniosłości, które jednak zawsze mają charakter chwilowy, przemijający. Wielka metafora „spojrzenia w górę” czy lepiej „wpatrzenia w niebo” po raz kolejny wydobywa pragnienie epistemologicznego i zarazem egzystencjalnego absolutu: pełni poznania i pełni duchowego spełnienia, jak wtedy, gdy Szczęśny, wróciwszy z Warszawy „przepędzał dnie całe – w łódce na stawie... wywrócony twarzą do nieba” (relacja Karła, 263). Ujawnia się w tym i panteistyczna tęsknota, i pragnie „zawieszenia” podmiotowej świadomości, i marzenie o „przemarzeniu” życia, eskapistycznym niby-raju. Ale także: dążenie do zniesienia udręki języka, do przekroczenia okowów, w których podmiot i mowa tkwią.

Stany czystego patrzenia, gdy „ja” = patrzenie, zaś patrzenie = „ja”, oscylują między biegunami, które oczywiście obecne są w świadomości podmiotu wtedy, kiedy rozmyśla: „[...] między wyzwaniem nieskończoności i doznaną wielością możliwości bytu a biegunem pustki, nicości, wszystkiego, co zaprzecza pełni, czy

⁶⁰⁰ I. Dąmbska, dz. cyt., s. 94.

też ujawnia się jako zanegowanie bytu⁶⁰¹. W *Horsztyńskim* dramat polega na ulotności tych chwil patrzenia-pełni-lotu w górę. Wpatrując się w nocne niebo, Szczęśny monologuje: „Patrząc na te gwiazdy dusza moja wyrывa się do nieba. Gdyby takie rozszerzenie i wzniosłość myśli, jakie przelatują błyskami przez moją duszę, były naturalnym stanem człowieka – [...]” (278)⁶⁰². Mamy tu oto poświadczenie czegoś, co poprzedza słowo, co wolno określić jako wzniosłą ekstazę myśli, niewysłowiony lot, wypełnienie wielkością⁶⁰³. Inna rzecz: że stany te są ulotne, migotliwe.

Z innej patrząc perspektywy: stanowią one biegun „jasny” świadomości, na którym wyraźniej widać mroczny biegun ironiczno-tragicznej samowiedzy, ujawniający się nie wtedy, kiedy jak w czasie marzenia-patrzenia Szczęśny milczy (a potem mówi), lecz wtedy, gdy w trakcie mowy gwałtownie zamilka, milknie. Milczenie-wpatwienie-marzenie, wbrew swej z pozoru niewyeksponowanej roli, stanowi źródło poznawczej docieklivosti Szczęśnego i podpowiada sposób przezwyciężenia alienacji między podmiotem a naturą. Jak sugerujemy, to przekroczenie będzie się musiało dokonać w *theatrum* podmiotu, w noumenalnej sferze „ja”, która odkryje spirytualny wymiar bytu i swą duchową, uczestniczącą w życiu Boga naturę. Dopiero wtedy będzie mógł ów podmiot pojawić się w spektaklu form, ciała, dziejowej zmienności. To „ja” nie wpatrzy się i nie przewierci, nie przenicuje na drugą stronę obrazu tego, co wznosząc głowę do góry w milczeniu i zaśluchaniu widzi, co mu się unaoacza. Jak gdyby Słowacki „zajdzie” ten problem z drugiej strony, patrząc na świat od strony Ducha, tak jak Bóg przepatruje księgę jestestw⁶⁰⁴.

A to znaczy też, że wiele pytań, które kieruje dramatopisarz ustami Szczęśnego wobec świata, ludzi, egzystencji i historii, okaże się tu źle postawionych. Samo patrzenie, wmyślanie się w to, co w górze, na niebie, ponad, okaże się wędrówką w innym kierunku. To „ja” wpatrzy się w obraz natury, przejrzy się w nim jak w zwierciadle i odbite powróci we własne głębie. Także lektura Platona, jaką

⁶⁰¹ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie...*, dz. cyt., s. 38. Zob. cały rozdział omawiający różne, nie tylko romantyczne „postaci milczenia”: *Samotność, komunikacja, milczenie*, s. 37–80.

⁶⁰² Por. J. Słowacki, *Kordian*, dz. cyt., s. 36.

KORDIAN

Czarowna natura!

Jak koń Apokalipsy szara leci chmura,

Jesiennym gnana wiatrem; a w chmurze myśl gromu,

Omdlała zimnem, iskry wydobyć nie może;

Więc co ma w łonie gniewu, nie powie nikomu?

(w. 364–368)

Również nocne loty myśli są w *Kordianie* przesycone negatywnością doznań: „Światła nocy błyskają na nieba szafirze, / Myśl zbłąkana w błękity niebieskie upadła...” [w. 426–427, podkr. – J. Ł.].

⁶⁰³ Por. podobne opisy u modernistów: M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 27: „Kluczem staje się tu właśnie pojęcie intensywności, odniesione zarówno do przeżycia, jak i do środków ekspresji. Przybyszewski formułował tę tezę wprost jako ważny punkt swojego programu artystycznego: »Mnie obchodzi tylko intensywność i napięcie uczucia«”.

⁶⁰⁴ Jest to oczywiście znana myśl z *Raptularza poety*: „Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy... to jest ze strony ducha” (*Działa wszystkie*, t. XV, s. 460).

pod Wilnem się uprawia, będzie musiała zostać częściowo odrzucona: wszystkie bowiem konie ciągną zaprzęg w jednym kierunku – powie potem mistyka genezyjska – ku Bogu, ku Pełni; inna sprawa, że czyniąc to w *dominium temporis* muszą – by drodze, parciu, wędrówce ku Absolutowi nadać dynamikę – w złudnej, iluzorycznej rzeczywistości świata przeciw każdy w swoją stronę. Nie ma tu sprzeczności, mimo że każdy pędzi w inną stronę, a wszyscy zmierzają w tym samym kierunku, jeśli zrozumieć, iż w spirytualnym wymiarze wieczności nie istnieją realia czasoprzestrzenne świata. Dotyczy to – i owo różnokierunkowe parcie w jedną stronę, i ta zmiana realiów – zarówno władz duszy, jak również wszystkich innych bytów we wzajemnych ich relacjach⁶⁰⁵.

W *Horsztyńskim* jednak daleko do pełni mistycznej. Lecz obrany został kierunek. Już „ja” zapatruje się w byt, a w konsekwencji wglębia się w siebie. Śmierć spoziera na świat po raz pierwszy poprzez udręczone i bolesne ciało; Słowacki nacina powłokę cielesną, poddaje ją pierwszym nie histrionicznym, teatralnym aktom zniszczenia (jak w *Arabie*), lecz najrealniejszej próbie bólu⁶⁰⁶. To milczenie, o którym tu piszemy, jest w tym dramacie szansą na inny ogląd świata. Wszakże – tylko szansą, potencjalnością nabrzmiałą możliwościami. Maksymalizm poznawczy poety nie potrafi jeszcze wypełnić go hipotezami; Biblija już jest czytana, ale jeszcze nie ma tej spirytualistycznej hermeneutyki, która wydałaby reinterpretacyjny owoc. Szansa milczenia w wymiarze losu Szczęsnego nie zostaje wykorzystana do końca; ale Słowacki, gdy spojrzeć na dzieło z jego poziomu, chyba zaczyna myśleć inaczej, szukać. Ten oddany „wariacy” wzajemnych nienawiści świat trzeba by wysadzić w powietrze. Ale – innego brak: należy go znaleźć.

Podmiot twórczy, „ja” Słowackiego, zostawiamy więc, kończąc lekturę dramatu, w chwili, gdy znów milknie. Patrzy: słucho, wpatruje się i spogląda w siebie, w swą własną „wahającą się myśl”, której on chciałby nadać inny niż „ironija”, w istocie męcząca i wyniszczająca „ironija”, modus aktywności.

Istnieje zapewne ogromna ilość metafor tego, co niewysłowione. Da się też pomyśleć niezliczoną ilość ujęć ciszy i milczenia w szczegółowych kontekstach, pisząc na przykład o milczeniu i: indywidualizmie, samotności i osamotnieniu, tęsknocie do androgynicznej pełni, nudzie, sakrum, poetyce wyznania, retardacjach, retoryce, hiperboli, wzniosłości, oniryzmie nawet i symbolice. Także w odniesieniu do *Horsztyńskiego* dałoby się te wszystkie interferencje milczenia/ciszy wychwycić. Dzieło zawiera bowiem pełną paletę odmian tego, co nazwalibyśmy milczeniem, co rozumieliśmy jako podmiotową obecność w sytuacji nieobecności słowa. Tak pojęte milczenie ujawnia się we wszystkich opisanych tu formach: od milczenia opisującego *quasi*-mistyczne stany wpatrzania w byt – do zamilknięcia, opisującego tragiczne odrętwienie czy tragiczne uświadomienie.

⁶⁰⁵ Por. R. Przybylski, *Rozhukany koń...*, dz. cyt., s. 17–84, 126–133.

⁶⁰⁶ M. Kalinowska, *Mowa milczenie...*, dz. cyt., s. 162–163: „Następni, późniejsi bohaterowie Słowackiego, »prawdziwi« mistyczni bohaterowie jego twórczości – choć »wszystko w nich będzie dla ducha« – wchłoną w siebie cielesność *Horsztyńskiego*, poczucie cielesności istnienia, które wpisane jest w ten dramat”. Tak właśnie się stanie.

Ponieważ warunki wyjściowe świata, jaki zbudował pisarz, są tego rodzaju, że ekspresja słowna jest niemożliwa, formy milczenia stają się tu na równi ze słowem formami komunikacji, osłoniętej przez mgłę wieloznaczności i domysłów przed okiem niepowołanych. Między problemami „ja” a tym, czym żyje świat, istnieje tak otchłanna przepaść, że między egzystencją a historią nie sposób – choć Szczęsny chciałby tego – zbudować kładki, mostu nad rzeką obcości. Tu i tam działają inne prawa, inne wykształcają się reguły postrzegania bytu i istnienia, w końcu odmienne są wartości. Dlatego właśnie wszyscy nieustająco milkną, przemilczają, niedomawiają, trwają w milczącym ruchu lub bezruchu.

„Tajemnica Tajemnic” – tak ją będzie Słowacki nazywał w okresie genezyjskim – tkwi i w świecie, i w „ja”. Znaleźć można ją – podpowiada poeta – tylko w „ja” i tam też tylko można ją rozszyfrować. Póki się to nie dokona, trzeba ten XVIII-wieczny świat wysadzić w powietrze, razem z tymi, którzy niosąc Tajemnicę nie potrafili jej zgłębić. Zamek, w którym pytania się skonceptualizowały, wydobyły z ludzkiej oczywistości istnienia, lecz gdzie nie było na nie odpowiedzi – wyleci więc w powietrze. Dramat – niedokończony czy nie w pełni zachowany – trafi do szuflady. Nastanie cisza, bezpodmiotowa pustka zniszczonego świata i martwa cisza, towarzysząca nieczytanym, odrzuconym w niebyt albo skrytym przed światem tekstom. Cisza, w której nie ma już komu pytać.

✱

Co nastaje po końcu? Co rodzi się z wahań Szczęsnego. Wszystko wskazuje na to, że zniszczenie. Trzeba się zgodzić z sugestią, że świat Kossakowskich, taki jaki się tu zjawiał, musi ulec zagładzie. Jak wygląda po fajerwerku zniszczenia – nie wiemy. Nie inaczej jednak niż po strzale z pistoletu, po którym kula trafia w krzyż, zaś świat trwa dalej, wypełniony przez bohaterów kłamstwami i domysłami, mającymi przesłonić potworność tego, co się dokonało. „Po” jest cisza, nieludzka, śmiertelna cisza świata, gdzie każde słowo i każda kula trafiały w inny sens, w inne serce, niż te, ku którym miały zmierzać. Po słowie nastaje milczenie, po samobójstwie wybuchu nastaje cisza: martwa pustka nieświadomości, b e z c z ł o w i e c z a n i c o ś ć, stan unieważnienia pytań i błędnych odpowiedzi, który motłoch wypełni życiem gladiatorów. Zostaje także ta Polska, która na oczach bohaterów dożywa końca, a nie zrodziła się jeszcze w żadnej nowej formie życia.

Monstrualna cisza na zgłiszczach wybrzmiewa tą samą, wczesnoromantyczną nutą historiozoficznego pesymizmu, którą świetnie uchwycił Seweryn Goszczyński: „Znów tenże pokój, i zbrodnie te same –!”⁶⁰⁷. Ale trudno też oprzeć się wrzące-

⁶⁰⁷ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, opr. tekstu H. Krukowska, D. Zawadzka, Białystok 2002, dz. II, s. 155:

Nad zwycięzcami, nad zwyciężonymi,
Trawą usłana mogiła zapada:
Tam błędny żebrak do snu pacierz gada.
Pieśla za wojną zatrzaśnięto bramę.
Znów tenże pokój, i zbrodnie te same –!

(w. 1054–1058).

niu, że owa cisza zawiera w sobie jeśli nie podmiotową już obecność Szczęśnych czy Amelii, to niesie w sobie, jak załączek, przyszłość; ten drobny element, drobinę ludzkiego ducha, jego klęski, poświadczony zniszczeniem, lecz i nadziei, że oto coś lub ktoś te rozbite formy starego świata złoży z chaosu w kosmos, tchnie Ducha w pustkę, wskaże *telos*, Boski i zarazem ludzki cel.

Na to jednak trzeba jeszcze czekać, w milczeniu wsłuchując się w upiorną, ale tylko poprzez tekst pomyślaną ciszę wszechzniszczenia: „i wszystko będzie..... popiołem.... błyskawicą.... niczem.... Uczynj to!....” Pamiętamy jednak: z popiołu powstaje Feniks, błyskawice podpalają ofiarne stopy Hera Armeńczyka, z niczego, nie – co mówię – z Ducha Bóg stwarza świat⁶⁰⁸. Substraty „nowego świata” są więc gotowe już w *Horsztyńskim*, nie przybył jeszcze twórca/Stwórca, poeta-demiurg, który tymczasem już wkrótce wybierze się w podróż-pielgrzymkę do Ziemi Świętej.

Część IX.

Kompleks margeritek (I)

Znamienną cechą „wyciszonego” świata dramatu jest dwustronna destrukcja biegunów aktu poznawczego: podmiot poznający tkwi tu w nieprzezwyrodnym odrętwieniu, z którego nie może go wyrwać ani sankcjonowany przez religię czy dekalogiczną etykę imperatyw działania „w imię Boże”, bo w Boga najpewniej nie wierzy już „naiwnie” jak szlachecka masa, ani jakieś filozoficznie ugruntowane prawo moralne, które w próżni powleczonej błękitami nieboskłonu, firmamentem nieba gwiazdowego kazałoby czynić „tak i tak”. Na drugim biegunie – w konsekwencji – obrazowa struktura świata jawi się jako masa chaotycznych danych o rzeczywistości historyczno-kulturowej, w której brak jakiegokolwiek elementu stabilizującego, zasady organizującej, etycznej harmonii. Karykaturą takiej zasady byłaby tyrania szlachecka Szczęśnego-Falarisa (Dionizjusza), ale to projekt na poły ironiczny.

Chaos ogląda chaos – tak streścić by wolno relację Szczęśnego i świata. Ten, kto zaś owego bezładu nie ogląda, jak Horsztyński, wydaje się sam w ręce podejrzliwego przypadku. Widzieć źle i nie widzieć – jeszcze gorzej. Między oboma biegunami chaosu epistemologicznego rozciąga się tu sfera hiatycznej komunikacji i nieustającej interpretacji danych zmysłowych, urwanych słów, złamanych w połowie zdań, niejasnych uczuć (wtedy „ja”-chaos przygląda się samo sobie).

⁶⁰⁸ Oczywiście istnieje możliwość i takiej interpretacji słów Szczęśnego o popiele, błyskawicy, nicości, która wydobywa właśnie ich zupełnie inny wydźwięk w *Królu-Duchu*. Tu są kresem i uwolnieniem – tam będą początkiem i zaczynem nieskończonego procesu przekształceń Ducha, wstającego wciąż w błyskawicach z popiołów, ażeby przemierzać bezkresne przestrzenie pozorów: nicości. Sygnały tej przemiany są w *Horsztyńskim*, w *Balladynie*, w *Lilli Wenedzie*.

W tak zakreślonej przestrzeni poznawczej dochodzi do procesu, który nazwiemy **ontologizacją przypadku**, uczynieniem z niego podstawowego narzędzia orzekania o świecie, losie, sensie wyborów. Brak zasad regulatywnych w podmiocie i w kosmosie (natura, społeczeństwo, historia) prowadzi do apologii „trafu”. Apologii najbardziej gorzkiej z możliwych. Ów traf rządzi więc i podmiotem, i światem, stając się ich substancjalnym, mającym odpowiedniki w organizmie natury, elementem. Przypadek usadawia się w miejscu Boga, staje się karykaturalnym zamiennikiem Opatrzności, wreszcie objawia się w świecie jako ironiczny bliźniak Łaski Bożej, pod którą się podszywa. Wreszcie – na najniższym poziomie – wciela się w wolę bohaterów, a także staje się *quasi*-znaczeniem w zewnętrznym świecie, gdy ironicznie przedrzeźnia celowościową, obaloną już strukturę mechanizmów świata, tego wspaniałego – według oświeconych – Mechanizmu Zegarowego, wprawionego w ruch przez deistycznie wyobrażanego Zegarmistrza⁶⁰⁹.

Słowacki w kluczowych miejscach dzieła eksponuje tę rolę bożka Przypadku, któremu usiłują – spętani sami sobą –zawierzyć bohaterowie. Najpierw więc scena z margeritkami, którą można by uznać za wielką metaforę tego świata. Oto Amelka obrywa płatek po płatku, wróżąc bratu, czy przystać ma czy nie na propozycję, nalegania ojca. W tym miejscu konieczny jest długi cytat:

AMELIA

Widzę mój bracie, mój najdroższy – mój najmilszy, że ty się zaczynasz nawracać na siostry twojej mowę.... Widzę myśl wzniosłą w zmarszczkach twego czoła...

SZCZĘSNY

Wzniosła... dziecinna....

AMELIA

O! nie wracaj do ironii....

⁶⁰⁹ Oświecenie osiągało czasem poziom optymizmu, który z dzisiejszej perspektywy jawi się jako groteskowy. Oto jak młody Wolter stosował koncepcję „prawa naturalnego”:

„Podobnie też podróżnik, który twierdzi na przykład, że dżicy zjadają ojca i matkę kierowani uczuciem nabożnej miłości, pozwolił sobie odpowiedzieć, że, po pierwsze, sam fakt jest bardzo wątpliwy; po drugie, jeśli to prawda, to fakt taki wcale nie obala idei szacunku należnego rodzicom, bo jest zapewne barbarzyńskim sposobem okazywania czułości, okropnym nadużyciem prawa naturalnego; prawdopodobnie bowiem zabija się ojca i matkę jedynie w poczuć obowiązku, mianowicie albo w celu uwolnienia starców od utrapień starości, albo dla uchronienia ich przed pomstą wroga; obyczaj ten więc, nakazujący grzebać rodziców w synowskim łonie, zamiast zostawić ich na pożarcie zwycięzcom, jakkolwiek okropnie przedstawiałby się naszej wyobraźni, pochodzi jednak niewątpliwie z dobroci serca. Prawo naturalne nie jest niczym innym niż tym prawem, które jest znane w całym świecie: czyni drugiemu, co chciałbyś, by tobie czyniono; a przecież barbarzyńca, który zabija ojca, aby go ocalić od wroga i który go grzebie w swym łonie z obawy, aby żołądek wroga nie stał się jego grobem, życzy sobie, aby syn jego postąpił z nim tak samo w podobnych okolicznościach.” Cyt. z: *Voltaire, Elementy filozofii Newtona*, przeł. H. Konczewska, Warszawa 1956, s. 34 [podkr. – J. Ł.]. Pierwodruk: 1738 rok.

SZCZĘSNY

Dalibóg, że miałem myśl dziecinną... Masz w bukiecie twoim białą margeritkę.... oberwij ją mówiąc: tak, nie... za każdym listkiem. Jeżeli wypadnie t a k.... to będę z moim ojcem....

AMELIA

Jakże ty rzecz ważną możesz kłaść na te marne listki kwiatu? Więc los ci może rozkazać – a siostra twoja nie może?...

SZCZĘSNY

Tak... los może mi rozkazać rzecz obojętną.... bo prawdziwie, że teraz to rzecz obojętna dla mnie.... a nawet wyznam ci, że tak zabrąłem w zakłóconych siłach tego świata, że będę się cieszył, jeżeli margeritka powie tak.... Obroni mnie od wyrzutów sumnienia – rozwiąże z nienawistnych węzłów. –

AMELIA

Co ty masz na sumnieniu? Bracie luby.... nieraz patrząc na twoje zamysłone czoło, nie mogę znaleźć innego porównania jak do pochylonej białej i nieskalanej lilii.... Prawda, że twoja dusza czysta?...

SZCZĘSNY

Oberwij margeritkę.....

AMELIA

(obrywa kwiat.)

Tak, nie..... tak, nie....

SZCZĘSNY

Patrzę na te spadające listki z okropnym przerażeniem.... O! błahość ludzkich zamiarów....

AMELIA

Tak....

SZCZĘSNY

Szatani!.... wypadło tak.... Idź, powiedz mojemu ojcu, że jestem z nim.... na wieki – na wieki!... i będę z nim aż w tamtym życiu odpowiadał za krew i jęki....

AMELIA

O Boże! o Boże!

SZCZĘSNY

Proś za mnie Boga... bo ja ci powiadam, że lepiej by dla mnie było, gdybym był umarł w żywocie matki.... bo teraz spałbym... odpoczywał, a tak.... a tak... czym ja będę....

AMELIA

Bracie, przebac mi....

SZCZĘSNY

Tobie.... co przebaczyć.... ja sobie tylko przebaczyć nie mogę, że w tajemnicy serca żądałem.... O, wielkość! sława.... Ale na Boga! ja nie takiej chciałem sławy – nie takiej wielkości.... stało się....

AMELIA

Bracie, ja skłamałam – wypadło nie....

SZCZĘSNY

Teraz skłamałaś, Amelijo... Wypadło tak... ja wiem, że mię los miał rzucić na taką drogę.... Wahałem się – o włoskę..... włoskę się zerwał..... a teraz będą się zrywać wszystkie skały zawieszane nad moją głową... (307-308)

Zwróćmy uwagę: 1° Wróżba z płatków margeritek staje się swoistym remedium na ironię, ma przerwać złą, pełną szamotaniny egzystencjalną apatię Szczęsnego; w tym sensie jest to leczenie jednej choroby inną chorobą, ironii przypadkiem, mającym stać się panem losu. 2° Wybór „przypadku-boga” okazał się wyraźnie wyborem męskiego bohatera, który klęskę rozumu i woli próbuje zażegnać nie posłuszeństwem wobec siostry, lecz wobec kapryśnego losu. 3° Wielką metaforą egzystencji Hetmanowicza są tutaj: „zawikłane sidła świata”, w które się „brnie” jak gdyby wchodziło się w trzewia, we wnętrze owego byka Falarisa. 4° Siostra wykazuje zdumiewające zrazu posłuszeństwo wobec prośby Szczęsnego, budzącej w niej niesmak; czyni tak jako świadomy podmiot, próbujący kreować sytuację, wybór brata: Amelia kłamie, mówiąc „tak”, skazując Szczęsnego na posłuszeństwo wobec zniechęconego przezeń ojca. 5° Próba „kreacji” przypadku przez Amelię odsłania się jako naiwne działanie „dobrej córki” i „siostry”. W istocie przypadek ów już dawno wymknął się spod kontroli, usamodzielniał wobec człowieka jako zasada negatywnie regulująca świat. Teraz każdy wybór będzie zły, „szatański” i lepiej by było, jak sam powiada, by Szczęśny „umarł w żywocie matki”. 6° Usidlenie i w końcu podporządkowanie się „wielkiemu ironiście”: losowi/przypadkowi można pojmować jako ironiczne echo indywidualistycznych fantazmatów wielkości i sławy⁶¹⁰. 7° W kluczowym punkcie owej wróżby: ironii przypadku przeciwstawiona zostaje suplikacyjna świadomość człowieka pamiętającego jeszcze inny, „dziecięcy” porządek świata, którym władał Stwórca. Dlatego – co nigdy nie jest u Słowackiego neutralnym znaczeniowo, kolokwialnym zawołaniem – Szczęśny wykrzyknie: „Ale na Boga! ja nie takiej chciałem sławy...”. Wcześniej lamentującą siostrę („O Boże! o Boże”) wzywa: „Proś za mnie Boga...”. W kulminacyjnym momencie, gdy demiurgiczny przypadek skazuje go na zdradę, hańbę, ale wierność ojcu, w języku rodzeństwa uobecnia się inna instancja: metafizyczna. Zarówno jako „Szatani!”, jak i jako „O Boże!”. Specyfiką tego świata okaże się jednakże to, że to przypadek jest rzeczywisty, podczas gdy horyzont bytów metafizycznych

⁶¹⁰ Ostro to pragnienie wielkości u bohatera Słowackiego piętnował T. Grabowski (dz. cyt., s. 209-210): „Utonął w erotyzmie, strawił się melancholią, której rozwiązać nie zdołają ani kochanka, ani pożądanie czynu, gdy jego uczuciowość i wola są chore”. Już tylko na płaszczyźnie „Czynu” samą osobowość Słowackiego rozpatrywał Z. Wasilewski: *Dramaty wyobraźni poetyckiej*, w: tegoż, *Mickiewicz i Słowacki*, Warszawa 1921, s. 138-178.

stanowi możliwy, wciąż przyzywany, ale nie działający w świecie wymiar odniesień egzystencji bohaterów⁶¹¹.

Zwróćmy uwagę na semantyczną atrofię słów w owej wróżbie. Ani „tak”, ani „nie” nie znaczą tu w istocie nic. Jak akty pisania, czytania, wspomnienia, tak i akt wróżenia „ubezsemantycznia” słowo. Gdy Amelia chce tworzyć znaczenie, prokuruje w istocie zupełny chaos. Szczęśny wierzy, iż wypadło „tak”, siostra zaklina się, że skłamała. Syn Hetmana podejmuje decyzję na podstawie kłamliwej sugestii siostry, nie zdającej sobie sprawy z jej konsekwencji, wreszcie wycofującej się z owego przekłamania. Lecz Szczęśny deklarując działanie z ojcem, w istocie opuści go... Nad wszystkim tryumfuje przypadek, uniwersalny zarządca chaosu.

Ta pełna napięcia scena – dopowiedzmy – została przez Słowackiego rozegrana wokół symbolicznego centrum: kwiatu, który trzyma w dłoni Amelia. Oto zebrała bukiet kwiatów, piękny, symbolicznie jakoś właśnie z nią się kojarzący: z piękną i dobrą Amelią. Wybiera z niego, na prośbę brata, subtelną i śliczną, białą margeritkę, po czym ten estetyczny element ulega symbolicznej destrukcji. Harmonia kwiatu, zestrojenie jego płatków, stają się igrzyskiem ludzkiej bezradności. Siła subtelnych dłoni Amelii raz po razie odziera kruchy i piękny kwiat, dekomponuje estetyczną pełnię, próbując wydrzeć za cenę śmierci symbolu wiedzy o losie brata. Delikatne, kruche, lekkie płatki margeritki spadają powolnie ku ziemi. Kwiat-ofiara złożony bożkowi przypadku pozwala uruchomić w owej scenie niesamowitą, jakby kolistą rytmikę **destrukcji i oczekiwania**, której dramatyzm i sens próbuje dozować Amelia. Tak, nie, tak, nie – płatek po płatku przybliży się sfinkсовy wyrok losu. Życzliwa siostra staje się w istocie Pytią na usługach sił, nad którymi nie panuje. Margeritkowy wyrok ujawnia marionetkową naturę bohaterów (słyszymy to współbrzmienie: margeritki/marionetki).

Powierzenie tak ogromnej partii tekstu temu motywowi nie było przypadkowe. W scenę wkomponowano bowiem analizowane już doręczenie listu od Horsztyńskiego. Piękne, mające walor estetyczny margeritki zastąpią wkrótce pistolety. I w kolejnej scenie delektuje się Słowacki władzą ironicznego przypadku, choć w pewnym sensie dryfujący bezwładnie między rafami przypadków mających siłę, by go uśmiercić, bohater odsłania też metafizyczne predylekcje autora. Czyni to na wspak. Scena pojedynku ma niezwykle złożoną konstrukcję: 1° Strzelac się będą nierównoprawni partnerzy: starzec i młodzieniec, nade zaś wszystko człowiek bestialsko oślepiiony i zdrowy, pełen sił Szczęśny. 2° Szczęśny nabija broń, a zatem, kiedy Horsztyński wybiera swój pistolet, jego przeciwnik wie, która broń została nabita, a która nie. 3° Pojedynek ma stanowić ostateczne rozwiązanie dylematów

⁶¹¹ W *Horsztyńskim* te wezwania instancji Boskiej mają charakter bezpośredni, jawny, podczas gdy w *Balladynie* język bohaterów zdominują: „bodaj”, „bogdaj”, „na Boga!”. Zob. A. Szczaus, *Wyrazy złożone z komponentem „bog” w historii polszczyzny*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s.422. Wyrazy z komponentem bog we współczesnej polszczyźnie (11): *Bogurodzica, Bogarodzica, bogdanka, bogobojność, bogoburstwo, bogobojny, bogoburczy, bogoojczyźniany, bogobojnie*, „partykuła *bodaj* »wyrażająca życzenie, przekleństwo, zaklinanie«,” *dalibóg; partykuła bodaj i wykrzyknik dalibóg* „przejęto z okresu staropolskiego”.

starca, który posuwa się aż ku szaleństwu w kreacji nieodwołalności jego wyników: „Siadaj i daj mi lewą rękę...”, w czym znajduje godnego partnera w Szczęsnym, pragnącym bodaj przez śmierć wywikłać się z sideł losu. Dlatego i Szczęsny nalega na pojedynek⁶¹². Starość i młodość podają sobie rękę w szaleństwie. 4° Istota pojedynkowania się, któremu towarzyszy nieodmiennie element przypadku, zależności od sił i sprawności obu stron, zostaje przekreślona na rzecz takiej sytuacji, która w rzeczywistości oznacza zabójstwo: z odległości, którą mierzy się wyciągniętą ręką, nie sposób nie trafić nawet wtedy, gdy jest się ślepcem. 5° Z punktu widzenia Szczęsnego każdy wynik pojedynku oznacza społeczną śmierć zabójcy lub samobójcy, włożenie maski „potwora” z rodu Kossakowskich: „Jeżeli mnie zabijesz, będziesz synem ojca twojego – jeżeli ja ciebie zabiję, będziesz samobójcą ...”

Słowacki wprost retardacyjnie przeciąga, intensyfikuje napięcie dramatyczne. Oto szlacheckie gniazdo, w którym wisi portret kolejnego „orła”: ojca Horsztyńskiego, ojca, co – jak jego oślepiiony syn – miał „białe jak śnieg włosy... i nie splamione....” (ręce?). Sarmacki idiom ziemiańskiego świata, idyllę rodu polskich Cyncynatów współkreują tu nieodzowne lipy: „Czuję zapach lip kwitnących pod oknami – myślałem, że będę spokojny na starość” (311–312). Destrukcja idylli – nieco przypominająca kontestację programu estetycznego i filozoficznego Kazimierza Brodzińskiego⁶¹³ – zostaje przeprowadzona metodycznie, z pewną wprost cierpiętniczą konsekwencją, a nawet satysfakcją. Przywołajmy kluczowy moment pojedynku. Starzec namiętnie próbuje zmusić Szczęsnego do zaprzeczeń, że ten kocha Sally, przywołuje cały rachunek krzywd doznanych od „podłych” Kossakowskich. Tymczasem Szczęsny z determinacją prowokuje wymianę ciosów. I znów jednak znajduje w owym zapamiętaniu partnera w starcu. Obaj są bowiem w tej scenie narzędziami niepewności, zwasalizowanymi sługami przypadku. Słowo „los” brzmi nawet zbyt dostojnie w tym kontekście:

SZCZĘSNY

Panie Horsztyński, wybierajmy pistolety....

HORSZTYŃSKI

Słuchaj... tak pogardzam waszą rodziną – że jeżeli ona.... kochała ciebie, to lituję się nad nią.... bo to nieszczęście i hańba i kara Boska i plaga mojąszowa kochać podłego człowieka – ale może ty niewinny tej ostatniej zbrodni, w takim razie.... czy wiesz, że zhańbiłem ciebie śmiertelnie słowami – a mam broń, którą zabiję ciebie – ojca twojego – i wasz honor – i pamięć waszego życia.... zabiję na wieki.... Wybieraj Acan pistolety!....

⁶¹² Tę samą pasję pojedynku znakomicie odsłania także Michał Lermontow w *Bohaterze naszych czasów* (1838), gdzie jednak jeden z adwersarzy ginie, a pojedynek tak jest inscenizowany, ażeby trafienie oznaczało śmierć (bohaterowie stają na urwisku skalnym, skąd spadnie jeden z nich w przepaść).

⁶¹³ Brodziński był zresztą przedmiotem ataków krytyki romantycznej jako „piewca martwoty, zastoju, jest – dopowiedzmy, apologetą wszelkiego konformizmu, w życiu i literaturze”(A. Witkowska, *Kazimierz Brodziński*, Warszawa 1968, s. 288). Lecz, pamiętajmy, w tym samym czasie nie tylko w *Epilogu*, ale poniekąd *Panem Tadeuszem* składa mu hołd Mickiewicz.

SZCZĘSNY

Poczekaj.... chcę obaczyć jeszcze raz.... myśl jedną....

HORSZTYŃSKI

Wybieraj, zdrajco!...

SZCZĘSNY

Wybrałem....

HORSZTYŃSKI

Boże! Boże! czuję w ręku ten sam pistolet co pierwej....

(*Odwraca się i strzela w ścianę.*)

O! Boże.....

(*Słysząc głos Salomei za drzwiami...*)

Puszczajcie!... Jezus Maryja! Umrę.... puszczajcie!...

SZCZĘSNY

Otwórz, Szczęśny!

(*Szczęśny otwiera, Salomea pada omdlała w jego ręce, krzycząc:*)

Zabiłeś go?...

HORSZTYŃSKI

Żono!... Dlaczego tak cicho?...

SZCZĘSNY

Omdlała....

(313 – 314)⁶¹⁴

Starzec nie wie, czy Szczęśny kocha się w Salomei, a ona w Szczęśnym; ten ostatni, gdyby zginął, stałby się i samobójcą, i ofiarą zemsty skrzywdzonego zarówno przez ojca, jak też przez syna konfederata. Zabijając barszczanina, Szczęśny zostałby mordercą męża – lecz czy to pewne? – swej kochanki lub platonicznej ukochanej (w opinii otoczenia – zapewne to pierwsze), lecz oddaliłby widmo hańby od rodu i ojca. Każdy więc wybór został tu pozbawiony sensu. Rzeczywistość ukazuje swój diaboliczny wymiar: to sidła, pułapka, w której każdy akt woli jest nonsensowny, zaś jakiegokolwiek zdanie się na przypadek jako sędziego okazuje się zdeformowaną karykaturą wyboru; co więcej: sama tragiczność, płynąca z tej sceny, ulega zniekształceniu w krzywym zwierciadle świata, nie może zaistnieć jako tragiczność. Można by, owszem, zgłosić sugestię, iż Horsztyński wie, że trzyma w dłoni nabitą pistolet. Jeden przez dotyk, a więc sensualnie wyczuwa, że trzyma w ręku śmierć i wyrok; drugi w tej chwili „ogłada myśl jedną”. Z punktu widzenia starca, gdy chwytą nabitą broń, przypadek staje się „nieprzypadkowy”: „czuję w ręku ten sam pistolet co pierwej....” Egzekucja stanowiłaby przecież przeciwieństwo poddania się przypadkowi, błuźnierczego rozstrzygnięcia. A zatem uchyla-

⁶¹⁴ I znów to, co kobiecie, czyli wrażliwość Salomei, powściąga oszalałą dumę mężczyzn. Serce pokonuje nieustępliwy rozum i zraniony honor, wzbudzając odruchy sumienia. Wszakże – by okazać serce i sumienie bohaterowie muszą... skłamać. Por. J. Tischner, *O sumieniu romantycznym słów kilka*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 22, s.25.

jąc się od zabójstwa, Horsztyński po dwakroć poddaje się chaosowi i niepewności, wstępuje w dominium przypadku.

Wolno też sugerować: ale przecież starzec wybiera etykę, zwycięża w nim wrażliwość moralna i pamięć o przyjaźni z synem wroga. Lecz i to zachowanie nie jawi się klarownie. Strzał w ścianę, to bowiem – *sub specie* samobójczej manii Szczęsnego – skazanie go na powolną męczarnię życia, przypieczętowaną przez Horsztyńskiego wydaniem papierów mówiących o zdradzie Hetmana „ludowi-hyjenie”. *Quasi*-etyczność owego ocalenia „domyślnego zbrodniarza” okazuje mu sam Horsztyński: „Zdaje mi się, że wy bardzo podli – muszę zostawić tobie życie, panie Szczęsny. –”(313).

A jednak wybór starca zostaje przez Słowackiego nazwany, oceniony. I to z punktu widzenia człowieka wrażliwego na sakrum. Cały pojedynek pisarz kreuje w deziluzyjnie ukazanej przestrzeni domu, na tle ściany stanowiącej symboliczną rekwizytornię polskości: portret ojca, a *pod krucyfiksem para pistoletów*. Jeszcze wcześniej dowiadujemy się: „Nad drzwiami musi wisieć krucyfiks ze słoniowej kości na hebanowej desce”. Drogocenny krucyfiks jednak... nie musi tak wisieć zawsze. Jak żaden twórca, Słowacki potrafi zdemaskować tę immanentną sprzeczność świata Sarmacji: pogrążonego w stanie bożonarodzeniowej euforii oraz zdzieciniałej wiary⁶¹⁵, swą głębię odnajdującego w kulcie maryjnym (matka = Maria = natura-matka = ziemia-matka = żona), lecz prawie nigdy nie przemyśliwującego nad pasywnym aspektem istnienia. Żaden z bohaterów nie pójdzie śladem Postaci z krucyfiksu. Dominium przypadku agresywnie zastępuje *imitatio Christi*.

Dysonanse uniwersum sarmackiego wyjawiają się poprzez zestawienie broni i krzyża. Drogiej broni i drogiego krzyża, stanowiących sprzeczny i pusty ornament w rzeczywistości, gdzie anachroniczny typ religijności barokowej starca i nowoczesny typ metafizycznej wrażliwości platonizującego Szczęsnego okazują się równie nieczułe na wezwanie Chrystusa, ażeby wrogom nadstawić drugi policzek, by kochać bliźniego swego jak siebie samego. Nieprzypadkowo idolami świadomości mężczyzn stają się tutaj: duma, władza, wielkość i sława. Te signa wybujałego indywidualizmu prowadzą bohaterów do sytuacji, w których realnym bytem władającym nimi okazuje się Przypadek. Ma on władzę rozstrzygnięć, ale przecież – jako że to władza przypadku – tautologicznie są to rozstrzygnięcia bezsensowne i sensowne zarazem; zależy z jakiej strony na nie spojrzeć.

W stężonym momencie napięcia, gdy chwile ciągną się i gęstnieją **pod wpływem pozoru ostatecznego rozstrzygnięcia**, bohaterowie znów aktywizują w sobie pamięć „dzieci Bożych”. Jakże moralizuje Horsztyński: „... Bóg nie na próżno wlał w serca nasze bojaźń śmierci ...” (312); „zdaje mi się, że Bóg wybrał rodzinę twoją – aby była ogniem strzechy mojej ...” (313); „... bo to nieszczęście

⁶¹⁵ Zob. A. Czyż, *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki, a także Sarmata – niewolnik Matki. Drużbicki, Montfort i „Ogród panieński” Kochowskiego*, w: tegoż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 193-232.

i hańba i kara Boska i plaga mojżeszowa kochać podłego człowieka” (313)⁶¹⁶. W chwili strzału wznosi wołanie „Boże! Boże!” (tak jak wcześniej wróżąca Amelia, gdy poznała konsekwencje wyboru), zaś swój strzał w ścianę komentuje lamentacyjnym: „O! Boże.....” Salomea, wpadając do domu, wzywa: „Jezus Maryja!”. Niemniej jednak przekraczając symboliczny próg i tego domu, i zamku Hetmana wstępujemy raczej w światy egipskich plag, w domy niewoli, w przestrzenie kary Bożej, spełnionej w Sodomie i Gomorze. Tak kształtuje ten świat Słowacki.

Frazeologia, leksyka, symbolika religijna nie pełnią tu – to pierwsza obserwacja – funkcji zbawczej, transcendującej, lecz ironizującej. Uchylając się od zabójstwa Szczęsnego, które podpowiedział starcowi przypadek w chwili, gdy wybrał broń nabitą, Horsztyński aranżuje spektakl wspaniałomyślnej łaski (nie wiadomo, czy z litości, ze słabości i niepewności własnej, czy też, by Szczęsny powolnie konał, żyjąc przy tym długo...). Ale ironicznie mierząc w inną stronę – starzec trafia w krucyfik: [Salomea] „Mężu, strzaskałeś krucyfiks, co wisi nade drzwiami”; [Horsztyński] „Krucyfiks....” (315). Nad owym progiem domu, sarmackiej „Sielany”⁶¹⁷ wisiały bowiem obok siebie symbole, których nie dałoby się pogodzić: pistolety-rekwizyty indywidualizmu, dumy, pychy, blasfemicznego przypadku, chorobliwego honoru; krzyż – czyli symbol pokory, uniżenia, kenozy, ufności i zbawienia. Z tego punktu widzenia tryumfuje ta władza przypadku, rozporządzającego, niczym diabeł, torem kuli wystrzelonej przez ślepcę. Człowiek strzela, diabeł kule nosi – trzeba by rzec. Nawet nie diabeł, lecz ironiczny demiurg: Przypadek.

Wszakże ta furia ironii ponownie nie ma konsekwencji: obaj adwersarze nie tylko przeżyją walkę, ale na chwilę zjednoczą się wokół mdlejącej Sally, której spokój duchowy przypieczętują zgodnym kłamstwem. Jest ono znowu puentą ciągu przypadków, które same rządzą się sobą, a ostatecznie wystawiają na pośmiewisko nie tylko wolność człowieka, lecz i jego wolność ku zgodzie na poddanie się przypadkowi.

Ironie ironii, przypadek władający torem kul jak Bóg – wszystko to ukazuje jednak również oblicze poety-eksperymentatora, odwracającego bieguny „dziecinnej” wiary w to, że Opatrzność włada światem, i skazującego go, jak pisał potem Tadeusz Miciński w *Xiędzu Fauście* (1913), na sarkastyczne panowanie „Opaczności”⁶¹⁸. Takie ubezwłasnowolnienie Transcendencji na rzecz immanentnego przypadku – zyskującego pozór mocy ontologicznej i świadomej na wspak rzeczywi-

⁶¹⁶ Słowacki być może przywołuje tu zniszczenie Sodom i Gomory, a na pewno tak zwane dziesięć plag egipskich (Wj 7-12): wodę zamienioną w krew, żaby, mszyce, muchy, zarazę, wrzody, grad, szarańczę, ciemność, wreszcie śmierć pierworodnych.

⁶¹⁷ Nieco ironicznie nawiązują do *Wojciecha Zdarzyńskiego* M. D. Krajewskiego i jego opisów szczęścia w Sielanie (dz. cyt., s. 95): „Rolnictwo i pomnożenie bydła domowych jest naszym pierwszym staraniem, a straż granic kraju naszego, aby bezpiecznie posiadać majątek, jest nam powodem, iż razem z narzędziem rolniczym nosimy broń dla odporu. Każdy obywatel Sielany jest razem żołnierzem i rolnikiem”. Trudno pomyśleć, iż Szczęsny – ze swą osobowością melancholika – żyje w epoce, gdy napisano te słowa!

⁶¹⁸ Zob. T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 1913. Po tragicznym trzęsieniu ziemi w Mesynie, dziecko pisze to słowo: „Wypisała z tragiczną niegramatycznością: Opaczność. I wydało mi się, że nikt nie mógł straszliwiej potępić Najwyższej Istoty – nadając jej przymioty siły, rządzącej opacznie” (s.138).

stości – znamionuje wyobraźnię posiadającą predylekcje sakralne; byłoby to więc swoiste „ukrzyżowanie” świadomości przez traf, przez moce fortuny; byłby to skrajny, graniczny eksperyment wyobraźni, posuwającej się do takiej ironizacji obrazu świata, iż nie ostaje się w nim nic prócz dysonansów.

Błędne koło, krzywe zwierciadło, rozbita perspektywa, ironiczne echo – to analizowane tu figury deformacji uniwersum dramatycznego. Co zdumiewające – można przyjąć, że z ich działania nie wymknął się także wątek zontologizowanego przypadku, bożka chaosu. Skoro wszystko podlega ironizacji, piętrzą się ironie ironii, to i ironiczna władza trafu może zostać zironizowana. Jak? Trzecią odstonę gry w przypadek (po scenie IV aktu II i po scenie I aktu III) rozpoznajemy już w scenie II aktu IV. Cały rdzeń dramatu przesywa więc zespół scen o drapieźnej wymowie, ukazujących bezwład, usidlenie, słabość woli. I siłę chaosu oraz przypadku. Tym razem Słowacki aranżuje rodzaj zakładu, który przypomina zakład z diabłem: jeśli wygrasz, diable, masz moją duszę; jeśli ja zwyciężę, wtedy ty uczynisz to i to...⁶¹⁹. Już okoliczności gry kompromitują jej wyniki. Oto pijana młodzież szlachecka czeka na wodza. Szczęśny zjawia się wśród tej zgrai w somnambulicznym stanie, działa „jak śpiący”, może chory. To wstęp, ów stan, do jego wielkich mów o doskonałej tyranii. Lecz zanim jej wygłosi, zdaje się na los/przypadek. Towarzystwo bawi się, pije, używa. Gra w faraona oznacza tutaj nie elegancką rozrywkę w doborowym towarzystwie, jak w Mickiewiczowskim wierszu:

Którzy są z szczęściem poufali ślepem,
Pod twój znak idą Królu Faraonie, [w. 1 – 2: gra w karty]
Lub zręczni lekkim wykręcać oszczepem,
Pędzą po suknach wytoczone słońce⁶²⁰. [w. 2 – 3: gra w bilard]

– lecz niską, wręcz prostacką rozrywkę tej obdarzonej przez poetę i Szczęśnego idiosynkrazją zbieraniny. Podkreślmy cechy tych igrzysk przypadku: 1° Szczęśny wykazuje całkowitą obojętność wobec celów grupy, hipnotyczną nieświadomość. 2° Obniżenie tonacji sceny dokonuje się przez przywołanie okoliczności (wulgarne rozrywki) i przez samą grę w karty. Wcześniej rozerwano płatek po płatku piękną margeritkę, strzelano się podług praw honoru, w imię dumy etc. Tutaj wzniosłość afektów została wyparta przez natrętną trywialność, nawet przez element groteskowy, dostrzeżony przez Ksińskiego: „Szczęśny, to śmiesznie...”. To śmiesznie, ale również strasznie. 3° Mechanizm gry polega na ciągnięciu karty, na przypadku związanym ze ślepą wolą tego, który ją ciągnie. 4° Szczęśny wygrywa, lecz tak, że... przegrywa połowę swej woli. Efektem gry – ironicznie! – okazuje się oso-

⁶¹⁹ Gra w karty wydaje się sprofanowaną i zbezczeszczoną formą doświadczenia Hioba, a nawet zakładu Mefistofelesa z Bogiem w *Fauście*. Co więcej: duszy nie sposób tu – w *Horsztyńskim* – oddać jakiejś metafizycznej sile, bo takiej nie ma, brak Mefista. Można się tylko duchowo pohańbić.

⁶²⁰ A. Mickiewicz, *Zima miejska*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. I, *Wiersze 1817–1824*, s. 5.

bliwy klincz: Szczęśny staje się w połowie niewolnikiem cudzej, haniebnej woli, w połowie swej własnej. Nie znaczy to jeszcze, że zaraz odda tę drugą część posagu swej podmiotowości. 5° Przypadek, jak się z pozoru wydaje jest tu tryumfujący, zostaje bowiem znów przypieczętowany kłamstwem: Szczęśny uświadamia zdrajcom, że blisko są celu, iż niemal mają już jego właśnie jako wodza, gdy tymczasem Szczęśny wprowadzi za chwilę owo towarzystwo w mrozącą krew w żyłach wizję, w fantazmatyczną projekcję despotii stanowej, gdzie on byłby bogiem-królem. 6° Właśnie owa karta, którą gra, czyli „król”, odsłania i przed nim, i przed młodzieżą perspektywę ironiczną: wybrał króla, więc może sam wkrótce zostanie królem. Zabobonna świadomość widzi w tym wróżbę, gdy tymczasem jest to tylko – ów wybór króla – introdukcja do wielkiej manipulacji, jakiej dokona Szczęśny w umysłach rozochoconych „panów”:

KSIŃSKI

Panie Hrabio, zaklinam ciebie... obudź się i bądź przecie człowiekiem.... tak
– nie pojedziesz z nami....

SZCZĘSNY

To rzecz obojętna.

KSIŃSKI

Jak to obojętna?...

SZCZĘSNY

Obojętna dla mnie.... Panowie grają w karty?...

[GŁOS]

Faraonik... Panie Hrabio, spróbuj szczęścia...

SZCZĘSNY

Szczęścia?....

KSIŃSKI

Dajcie pokój z faraonem, na Boga!...

SZCZĘSNY

I owszem, będę grać....
(*Zbliża się do stołu...*)

[JEDEN Z OBECNYCH]

Co pan Hrabia stawia?...

SZCZĘSNY

Moją osobę... to jest, moje przedsięwzięcie – jeżeli wygracie, będę z wami...
jeżeli ja wygram... zrobię, co mi się podoba.....

KSIŃSKI

Szczęśny, to śmiesznie...

SZCZĘSNY

Wcale nie.... Mówię z wielkim zastanowieniem się... Król....

[JEDEN Z OBECNYCH]

Król... Wygrałeś, panie Hrabio....

SZCZĘSNY

Karta bankiera?

[JEDEN Z OBECNYCH]

Król..... to rzecz dziwna....

SZCZĘSNY

W takim razie...

[JEDEN Z OBECNYCH]

Półowa summy dla bankiera...

SZCZĘSNY

Półowa mojej woli do was należy. – Coż wy zrobicie z połową mojej woli?...

KSIŃSKI

Półowę twojej woli mamy, panie Hrabio... to już wiele... Musisz nam drugą darować...

SZCZĘSNY

Ha... zapomniałem spytać o cel wyprawy?

(340-341)

Osobliwym pożytkiem z dwóch eksperymentów z przypadkiem okazuje się umiejętność jego wykorzystania. Bohater Słowackiego, sam manipulowany przez intrygantów Hetmana, staje się manipulatorem. Ani na chwilę też w tej scenie nie zniża się do poziomu zebranych, manifestując ironią swą magnacką, a nadto intelektualną przewagę: „Ha... zapomniałem spytać o cel wyprawy?” Nie zapomniał. W owej grze w karty jest bowiem obecny ten sam wahający się podmiot, niezdolny do czynu abnegat, lecz nie nihilista. Staje do gry człowiek nazywający bezlitosny traf „szczęściem”, a więc i o owym szczęściu marzący. Rozpacz wewnętrznego zawieszenia aktów woli próbuje przezwyciężyć eksperymentami z przypadkiem, ale w końcu i ów przypadek poddaje ironizacji. Przypadek śmieje się z człowieka sardonicznie, człowiek bawi się sarkastycznie przypadkiem. Dlatego wizyjne kłamstwo – już trzecie kłamstwo w owej grze trafu – przypieczętuje tym razem zwycięstwo indywiduum nad tłumem⁶²¹.

Ma to wszystko jednak znów „drugie dno”. Manipulując owym wojskiem hetmańskim, Szczęsny skazuje sam siebie na bezczynność, a ojca na śmierć. Oratorski czyn wtrąca go w bezczyn, uruchamiający mechanizm ironii tragicznej. Od tego momentu „skały” przypadku stają się „skałą” konieczności i dążący do Wilna po władzę Hetman zmierza po własną śmierć, gdy jego syn trwa w odrętwieniu,

⁶²¹ Histrioniczność ironiczną sceny gry w karty i następującej po niej sceny wielkiej przemowy dostrzegł T. Grabowski (dz. cyt. s. 211): „Jest w tej przemowie przyływ sztucznej energii, która przypomina Kordjanową, jest jakby reminiscencją przemowy bohatera spisku koronacyjnego” [podkr. – J. Ł.]. Z tą różnicą, iż tamten heros nie znał swej słabości, ten ją zna, podobnie jak umie manipulować tłumem.

w tym wyborze/niewyborze, czynie/bezczynnie etc. Splątanie paradoksów osiąga szczyt, gdy egzystencjalna kondycja bohaterów osiąga dno. Hetman idzie na szafot, zaś jego zapłakany syn odkrywa znów w głębi duszy dziecięcą miłość do taty. Co się miało rozwikłać, wikła się i mota jeszcze bardziej. Nic dziwnego, iż w świecie *Horsztyńskiego* jasnym punktem dojścia bohatera wyda się już nie pijacka rozrywka karciana, lecz myśl o tym, że trzeba myśl zapytać: „Ale co robić.... powiedz wahaająca się myśli, co robić?...” (361). Wolno przypuszczać, że tylko błysk wybuchu uwalnia od tych niekończących się wahań.

W skreślonej, pierwotnej wersji pojedynku na pistolety znalazły się słowa wprost odsłaniające tę grę Słowackiego z przypadkiem, któremu bohaterowie powierzają całą władzę nad sobą, lecz po to, ażeby przypatrzeć się temu, czego sami nie pragną: nie chcą trwać w bezwoli, ale i mierzi ich w istocie karciana gra o wybór, potrzebują bowiem owej siły, zasady, mocy stabilizującej zarówno sferę ich wyborów, jak też relacje między nimi a światem. A przede wszystkim pragną zasady ugruntowującej jakiś pozatemporalny, pozaprzygodny, eternalny substrat egzystencji człowieka i trwania świata⁶²². Nie kto inny, lecz właśnie Szczęsny-Edwin odsłaniał się w pierwotnej wersji sceny jako obdarzony tym zmysłem porządku wieczystego bohater:

EDWIN

Wybierz pan jeden z pistoletów....

KORSZTYN

Ja ślepy....

EDWIN

Wszak los powinien być sędzią...

KORSZTYN

Los....

EDWIN

I Bóg. –

(363)

Także w tej wersji mnożą się i wzajem znoszą ironiczne interferencje. Gdy jednak zawiesić ironizowanie, usunąć w cień skomplikowane okoliczności, obejrzeć dialog literalnie, wtedy jasno widać, że u jego źródeł tkwi wprost religijna niezgoda na świat i takie istnienie, gdzie ostateczną instancją orzekającą jest Przypadek, a nie Bóg, nawet jeśli tym wszystkim ludziom posiadającym siłę, władzę i pieniądze wydaje się, iż są panami swego losu. Ironicznie i zarazem tragicznie оголошення z podobnych mniemań zaznają i Hetman, i Horsztyński, którego także nie ocali patriotyczna zasługa. Obaj nie ocalą się przed sobą, i obaj nie unikną brzemienia swoich własnych podmiotowości, spętanych pokusą władzy i podejrzliwości. To samo źródło trwogi bije w Szczęsnym: to jego serce podzielone na cztery

⁶²² Rozumiem „przygodność” teologicznie. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, wstęp ks. A. Skowronek, Warszawa 1987, s. 374–375.

części, cztery uczucia. Los czy Bóg, przypadek czy wybór, Opatrzność czy Opaczność – w *Horsztyńskim* te dylematy dostępują zarazem najbardziej gorzkich odpowiedzi, jak i najautentyczniejszej monumentalizacji⁶²³. Tak nisko schodzi wyobrażenia poety w ich nicowaniu, iż niepodobna nie dostrzec faktu ich pierwszorzędnej wagi dla poety oraz jego bohaterów. Jeszcze w IV scenie II aktu zderza się naiwność Amelki z duchową ślepotą Szczęsnego:

AMELIA

Zostaw tych ludzi w pokoju, Szczęśny – i bądź ze mną jak z twoją przyjaciółką raz tylko... przez kwadrans.... Powiedz mi, dlaczego nie chcesz wypełnić woli twego ojca?... Ojciec nic niegodnego żądać nie może – czyż mógłby chcieć wtrącić ciebie w przepaść?... Powiedz mi, bracie, cóż widzisz w ojca zamiarach, że nie chcesz im pomagać?...

SZCZĘSNY

Nic nie widzę i dlatego właśnie, że nic nie widzę....

AMELIA

Dlatego?

SZCZĘSNY

Jestem ślepy....

AMELIA

Czytałam o królu Janie bez Ziemi, że będąc ślepy, kazał się przywiązać między dwóch śmiałych żołnierzy i z pałaszem dobytym wpaść na wrogów i poległ.... Bądź więc między twoją siostrą a ojcem... niech ciebie prowadzą na pole sławy....

SZCZĘSNY

Jaka ty uczona....

(Chodzi po sali zamyślony.)

(306 – 307)

Jakkolwiek Szczęśny nie może być nazwany tragicznym pobratymcem oślepionego Edypa, to jednak z drugiej strony znamienne wydaje się usiłowanie wpisania go w figurę królewską: herosa, co ginie w walce. To król-ślepiec, „ja” monumentalne, choć bez ruchu i takiego życia, które nadaje „wiara w coś”⁶²⁴. Ów passus tłumaczy się także w kontekście przywołań Platona, chociaż nie wiemy, czy to przy-

⁶²³ Znakomicie o drodze poznania romantyków pisze A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 44:

„*Via negativa* wydaje się najbardziej naturalną drogą myśli romantycznej: „ciemna noc duszy” jest dlań kondycją trwałą, z rzadka tylko przerywaną błyskiem chwili epifanicznej. Jednak negatywność ta nie jest tylko oznaką dandyistycznej dekadencji, lecz urasta do rangi ćwiczenia duchowego.”

⁶²⁴ Zob. E. Wesołowska, *Królewscy tułacze u Seneki, Szekspira i Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 278: „Nie szukali bowiem, zarówno Słowacki, jak i Szekspir, tematów z wielką tułaczką w tle makrokosmosu teatralnego. Agamemnon, Tyestes, Odys lub Edyp, którzy po latach wygnania wracają do domu, nie znaleźli w ich twórczości echa. Tułaczka u wielkich nowożytnych ma wymiar umowny i symboliczny jako znak pozbawiania pewnych zasadniczych wartości, o które należy się ubiegać, czy jest to szacunek ze strony dzieci, czy królewski splendor”. Celne sformułowania: w *Horsztyńskim* przestrzeń tułaczki jest w domu: i dla młodych, i dla starca – „króla”, który czuje wyobcowanie i pustkę wokół.

padkowe rezonowanie dwóch ironii w metaironicznym spięciu, czy z maestrią wykreowane zderzenie. Szczęsny przywoływał przecież platoński motyw zaprzęgu, który konie ciągną w różne strony: jak serce i rozum ciągną jego duszę właśnie. Tu miały się bohater wesprzeć na ukochanej siostrze i nielubianym ojcu. Na pole bitwy – wpadłby więc zapewne i bez wsparcia siostry, i bez ojca. Sam. Jak ten nie bez sarkastycznej intencji przywołany Jan bez Ziemi (król Anglii od r. 1199, żył: 1167–1216). Byłby Szczęsnym bez wsparcia, jak od początku jest Szczęsnym bez szczęścia, bez miejsca na ziemi, kimś „niepotrzebnym”.

Motywy, które Słowacki wykorzystał, nie były w literaturze czymś niezwykłym. Owa marionetkowa wróżba z płatków margeritek miała swe antecedencje w scenie *Fausta*, gdy Małgorzatka obrywa płatki, by ostatecznie stwierdzić, czy tytułowy bohater kocha ją czy nie. Także u Goethego scena przesycona została ironią:

FAUST:

Kochanie!

MAŁGORZATA:

Chwilkę!

Zrywa stokrotkę i oskubuje płatki jeden po drugim.

FAUST:

Czyżby to być miał

Wianek?

MAŁGORZATA: Zabawa!

FAUST:

Jaka?

MAŁGORZATA: Pan się będzie śmiał!

Oskubuje płatki mrucząc pod nosem.

FAUST:

Co mruczysz?

MAŁGORZATA: *półgłosem*

Kocha mnie – nie kocha – kocha – nie –

FAUST

Zjawo anielska! Światłości na niebie!

MAŁGORZATKA ciągnie dalej:

Kocha – nie kocha – kocha – nie –

Obrywa ostatni płatek, uszczęśliwiona:

Kocha mnie!

FAUST:

Tak, dziecinko! Niech boska wyrocznia

Przemówi mową kwiatów! Kocha ciebie!

Rozumiesz, co to znaczy? Kocha ciebie!

Ujmuje ją za rękę.

MAŁGORZATA:

Ja drzę!⁶²⁵

⁶²⁵ J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, dz. cyt., s.139-140.

Zwróćmy uwagę na diabelski wymiar uwiedzenia Małgorzatki, wiodący ją w końcu ku zbrodni i karze. To Mefistofeles został tu władcą przypadku, a „mowa kwiatów” okaże się nie wskazówką „boskiej wyroczni”, lecz diabelskim omamieniem. To zły omen, wieszczący zwycięstwo trafu, który u Goethego służy za mefistofeliczne sidła, wspomagany przez drzemiące już w samym człowieku popędy, seksualne i sensualne pragnienia: „Ja drzę!” – woła Małgorzata.

Konstytuowaną cechą świata przedstawionego w *Horsztyńskim* okazuje się jego wewnętrzne rozbitcie, tworzone przez dwubiegunowe opozycje, a nawet tetrachotomiczne przeciwieństwa (serce Szczęsnego na cztery części rozbite)⁶²⁶. Znajdujemy w dramacie ten sam mechanizm binaryzacji, rozdwojenia świata, święcący tryumfy w *Balladynie*. Lecz w historii o Szczęsnym funkcjonuje on inaczej (wrócimy do tego w kolejnym rozdziale). Owe pary przeciwieństw można uszeregować w następujący sposób:

Bóg	←	Przypadek
Opatrzność	←	„opaczność”
dzieciństwo	←	wiek męski/dojrzałość
mit dawnej Polski	←	epoka historycznej degrengolady
indywiduum nowożytne	←	szlachcic, Sarmata, magnat
jednostka	←	zbiorowość
natura (miłość)	←	kultura (tabu, zakazy)
wyobraźnia	←	zdrowy rozsądek
piękno fizyczne	←	brzydota, monstrialność (karły)
działająca wola	←	bezwola, heterotelia, acedia
niewinność	←	zmysłowość
rozum	←	szaleństwo
metafizyczne poszukiwania	←	odpowiedzi skostniałego Kościoła
Boskość	←	nicość

We wszystkich tych wymiarach dramat odsłania pragnienie wartości z szeregu pierwszego i dominację wartości szeregu drugiego. Rządzą kaprys i traf, ale wzywa się Boga, by władał. Wspomina się bezpieczne dzieciństwo, ale żyje w wieku klęski egzystencjalnej. Przyzywa się, choć nieczęsto, chwałę dawnej Rzeczypospolitej, lecz żyje na ruinie, która z dnia na dzień rozpada się coraz szybciej. Dumna świadomość indywidualisty nowożytnego zderza się z niepomnym na historyczne okoliczności XVIII stulecia żywiołem szlachecko-magnackim, pogrążonym w dzikiej wolności. Z wielką siłą natura ludzka, rozpętana z więzów przez procesy dokonują-

⁶²⁶ Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s.159: „Jest więc w ironii romantycznej coś z czynu Mefistofelesa i coś z czynu Boga. Tworzenie i burzenie, zasłanianie i odkrywanie, tendencja do zamknięcia świata w filozofii, teoretycznej wykładni, deziluzji aktu kreacyjnego i jego efektów”.

ce się od czasów Renesansu, zdarza się z anachronicznym kodeksem honorowym, agresywną obyczajowością i tabuizowaniem człowieka zmysłowego (*homo sexualis* czy tylko *homo desiderans*)⁶²⁷.

Także konstytuujące człowieczeństwo pierwiastki trwają tu w romantycznej anarchii: fizyczne piękno nie oznacza piękna duchowego, ale zawsze widzi swą karykaturę w skarłatych tworach „pani natury”: Ksińskim, Karle, Sforce, Wyrwiku-jąkale. Życie imaginatywne nijak nie godzi się ze zdrowym rozsądkiem, lecz zawsze udręczony rozum, nieustannie interpretujący chaos, przegląda się w swej ironicznej masce pośmiertnej: w rozumie szalonym, oszalałym (Sforca). Pragnienia czynu, wielkości i sławy, owszem, mogłyby się spełnić: w świecie mordujących się gladiatorów i w państwie totalitarnej szlachetczyzny, w despotii. Stąd – nie wywołujący sennej apatii, lecz świadrujący ból świadomości – paraliż woli Szczęsnego. Woli – podobnie jak umysł – zatrutej widmem śmierci. Jak mówił Schillerowski heros: „Jeśli wszystko z tym ostatnim tchnieniem przepada, przepada jak błaża gra marionetek...”⁶²⁸. To po cóż działać – dodałby nieszczęsny... Szczęsny.

Wreszcie w polu percepcji brak jakichkolwiek bytów metafizycznych (diabłów, aniołów), choć zjawia się w nim Cięń Hetmana, przynosząc nie tylko złowróżbną wieść o swej śmierci; także orędzie o tym, że rozumny podmiot sam w sobie śni, trwa w stanie epistemicznej niepewności, czy to, co widzi, „jest” naprawdę, śni się, czy okaże się też może tworem popadającej w obłęd świadomości. Popadającej w „waryjactwo” jakiejś – tak ją tu nazwiemy – „hipersemitiozy”, gdy podmiot dokonuje opętańczego przeinterpretowania rzeczywistości. Jawy nie sposób wtedy odróżnić od snu, sensu od bezsensu, błahostki od imponderabiliów⁶²⁹. By ową „hipersemitozę”, manię interpretacyjną zawiesić, trzeba by zawierzyć rzeczywistości lub Bogu. Lub sobie. I w tym ostatnim pragnieniu znów obnażona zostaje fundamentalna sprzeczność: podmiotu równocześnie jak pacierz powtarzającego przesłanie o swej „nicości” i otwartego na Boskość, na to, ażeby ktoś lub coś uczyniło go Boskim, sam bowiem nie jest w mocy uczynić z sobą nic. Jest to otwarcie na teofanię, której w tym dramacie nie znajdziemy. Ale ironiczne „nic-świata” odsłoniło pragnienie „świata-absolutu”; kompleks marionetki, kompleks margeritkowej niepewności, rozpętującej żywioł semantycznego chaosu, pochłonął na koniec sam siebie; znosząc wszystko na swej drodze, zniósł wreszcie i swoją własną moc.

⁶²⁷ Z. Bauman, *O pożądaniu. Rozkosze życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Dziesięć ważnych słów. Rozmowy o Dekalogu*, dz. cyt., s. 146: „Właśnie! W tym człowieka człowieczeństwo, że się jeszcze nie okazał... Że wciąż nie spełniony... Że na zawsze nie dokonany Pożądanie jest owym wyrwaniem się ku spełnieniu. Pożądanie jest stawianiem się. Ruchem ku dobru bądź złu. Bez tego ruchu byłoby być może mniej zła, ale jak bez niego wznieść się dobru?” Otóż w dramacie jest chyba inaczej; pożądanie okazuje tu się zamykaniem, odcinaniem od tych, których pożądamy.

⁶²⁸ F. Schiller, *Zbójcy*, dz. cyt., s. 212.

⁶²⁹ I w tym tkwi także antyhamletyczny wymiar *Horsztyńskiego*. U Szekspira duch zachowuje rangę bytu obiektywnego, u Słowackiego zaś bezwzględnie prowadzona hipersemityzacja rzeczywistości nie pozwala odróżnić przywidzenia od snu, chorobliwej zjawy od oczywistego znaku lub bytu metafizycznego. Wszystko staje się problematyczne.

Część X.

Wolność, przemijanie, zło; Bóg

Zdumiewającą cechą intymnego, bowiem wykreowanego „dla siebie”, bez intencji natychmiastowej publikacji, uniwersum dramatycznego w *Horsztyńskim*, staje się jego immanentna kontrapunktowość. Z jednej oto strony mamy krajobraz duchowy kosmosu, który pogrąża się w egzystencjalnej beznadziejności (Szczęśny), w cywilnej, obywatelskiej śmierci (Hetman) i w śmierci duchowej (stary barszczanin), czyniąc to jednak – rzecz by wolno – bez hysterii. Jakby w spowolnionym tempie; otóż dynamikę scen i całego dramatu tworzy nie tyle realny ruch postaci w rzeczywistej czasoprzestrzeni – tu mamy zaś i gwałtownego Hetmana, i strzał z pistoletu – ale niewolny od pewnej majestatyczności ruch słów, a nade wszystko myśli Szczęśnego czy Horsztyńskiego. Ruch „mentalny” – wolny, wstrzymujący ciągle bieg słów i bohaterów; ruch myśli, która drąży ową Tajemnicę jak kropla skałę. Z drugiej wszakże strony wszystko zapowiada tu finałową eksplozję, wybuch, gwałtowny rozpad materialnej formy tej kultury (zamek) i jej „mieszkańców” (śmierć fizyczna)⁶³⁰.

Biegunowość/ kontrapunktowość tworzy napiętą strukturę procesu dramatycznego, w którym od początku – pod warstwą leniwie płynącego dialogu – wyczuwa się kondensację napięć. Mechanizm zniszczenia, tego ładunku powiązanego z mechanizmem zegara sprawnie działa, tyka od początku dramatu. Choć cicho, jakby w ten sposób, ażeby czytelnik musiał najpierw wysledzić utajone symptomy rozpadu tego kosmosu. Eksplozja nie byłaby w finale niespodzianką. Dystrofia przebranego w XVIII-wieczny kostium świata odbywa się stale, odsłania się jako niepowstrzymany proces, którego źródło tkwi w „ja” bohatera. To w owym „ja” dokonuje się najpierw konstatacja nicości bytu i podmiotu, potem zamknięcie w sobie, odcięcie słownej komunikacji, wreszcie zapadanie się we wnętrzu, implozja, wewnętrzny i tylko ku sobie skierowany wybuch. Ani starzec-samobójca, ani Szczęśny nie wychodzą bowiem ku światu z żadnym sygnałem, ostrzeżeniem, z żadną proklamacją samounicestwienia. Wszystko rodzi się w tej „głośniejszej” ciszy ich wnętrza, gdzie kłębią się myśli „ogładane” – jak mówi Szczęśny – z wszystkich stron. Co wie czytelnik, słuchając monologów, tego nie wiedzą obecni wokół samobójców „partnerzy zniszczenia”, wydani przez to – jak Salomea – na pastwę ironii, mówiący rzeczy, których potwornego i ironicznego sensu nie pojmują. Jak się tworzy ta dostojna panorama nicości?

⁶³⁰ Jeszcze przed Sienkiewiczem [*Pan Wołodyjowski*] aktywizuje Słowacki topos bohatersko-apokaliptycznej zagłady, samostraceńczej śmierci na szańcu zamku, twierdzy. Ale w przypadku Szczęśnego – czy jest, prócz dumy, czego bronić? Zob. bohaterskie eksplozje z przeszłości: *Kresy Wschodnie*, tekst R. Marcinek, zdjęcia S. W. Tarasow, Kraków 2002: „Nadszedł jednak tragiczny rok 1672, gdy miasto obległa [Kamieniec Podolski] 150-tysięczna armia turecka. Po trzech dniach szturmów komendanci podpisali kapitulację. Tuż po tym dowódca artylerii, mjr Heikling, wysadził część zamku w powietrze” (s. 47).

Nuda, istnienie i cień Fausta. Pierwotnym, ale jeszcze przeddramatycznym, stanem Szczęsnego wydaje się nuda, znudzenie. Czym ona jest w tym przypadku? Okazuje się stanem paradoksalnym, zawierającym elementy, zdawać by się mogło, autoanihilujące doznanie nudy. Nazwalibyśmy ją: obcością, dystansem i odrzuceniem, złączonymi w jedno. Szczęsny przeżywa „dynamicznie” nudę, bowiem jest – w najgłębszym tego słowa znaczeniu – o d o s o b n i o n y, wtrącony w przestrzeń i czas swego własnego jestestwa. Odkrywa siebie jako przybysza z innej rzeczywistości, obcego, niezwiązanego z otoczeniem. Ten stan wyzwala i pogłębia w nim poczucie wyobcowania. Osobliwością, specyfiką dziwnego paraliżu Szczęsnego okazuje się i to, iż odrzucenie zastanego świata nie budzi w nim pokusy kompensacyjnej ekstazy, miłosnej hiperboli, „rekompensaty” przez zdobycie władzy⁶³¹. Nie – prawie wszystkie „szaleństwa” bohatera można by nazwać mdłą częścią tego samego strumienia nudy (Maryna). Szczęsny egzystuje w dramacie jako reprezentant tej fazy życia, która następuje po ekstatycznych fanaberiach młodości (incydent w ptaszarni), a przed horyzontem dojrzałego spełnienia. Którego – dodajmy – być tu nie może. Pokusy użycia unicestwienia w nim myśl; miraż użyteczności społecznej podkopuje osobiste zranienie uczuciowe. Dlatego trwa w przestrzeni nudy, która właśnie nudą, apatią, acedią być nie przestając, zawiera immamentnie pierwiastek grozy, napięcia, pokusę zbrodni nawet, lecz ich nie spełnia. Szczęsny śni zbrodnie gladiatorów na jawie, ale tkwi w niewoli nudy jako stanu dwoistego: domagającego się negacji, która przyniosłaby egzystencjalne usatysfakcjonowanie; i stanu, który darzy podmiot błogością z domieszką abnegacji ironicznej. Dlatego na samym początku bohater obwieszcza, że dotarł do tego momentu życia, gdy: „Nudzę się...” (257). Z klasyczną, wprost „faustyczną” konsekwencją Amelia wysuwa sugestię: „Szukaj zabaw...” (257)⁶³².

Lecz w kondycję Szczęsnego wpisana jest ta wielkość, która zarazem izoluje go, sprawia, że bawi się tymi, którzy mieli go rozweselać, a jednocześnie niszczy wszelkie pokusy hedonistycznego przeciwstawienia się nudzie przez użycie. „Ja” Szczęsnego nie posiada nic prócz siebie samego: wszelkie wyobrażenia aktywności, jakiegoś „*futurum* czynu” nicuje myśl, pamięć zaś nie przechowuje – poza napełniającym smutkiem wspomnieniem dzieciństwa – żadnego egzystencjalnego doświadczenia mitycznego, mitologumenu, heroicznego lub emocjonalnego punktu lub faktu ziszczenia się, które mogłaby kontemplować, odnawiać i przyzywać przeciw odrzucanej terażniejszości. Stąd wyznania miałości, nudy egzystencji:

⁶³¹ Zob. B. Sienkiewicz, *Nuda i świadomość w powieści inteligentkiej*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski, P. Sliwiński, Poznań 1999, s. 144: „W ucieczce przed nudą usiłują potęgować chwile życiowej dziwności, inscenizując rozmaite sytuacje społeczne, rozpaczliwie próbują rozmaitych form erotyki, narkotyzują się jak książę Łohoyki, życiowe nienasylenie rekompensują władzą, szaloną pracą (szewcy) lub twórczością artystyczną (...)”. Do takiej aktywności niezdolny jest Szczęsny; uznałby ją za naiwność.

⁶³² Lecz użycie, nawet orgiastyczne, też bywa nudne. Por. S. Szymbutka, „*Ten nudzący się Chozros, ta nudna Markia...*” *Nuda w „Słowie i ciele” Teodora Parnickiego*, w: *Nuda w kulturze*, dz. cyt., s. 200: „W *Końcu »Zgody Narodów«* postaci nudzi seks: kopulują zapamiętane, by zapomnieć o nudzie seksu, zatrzeć ją. W tej powieści kobieta zachęca mężczyznę do spółkowania słowami: »Nudźmy się więc«”.

– Mości Prokopie – wiele nocy nie spałem, myśląc o tem, coś mi powiedział... a powiedziałaś: Widzę w tobie wielkiego człowieka. Zrazu postanowiłem dążyć ciągle do tej wielkości, nareszcie znudziło mnie napięcie niezgrabne przyrodzonych władz – przerabianie ciągle nicości na wielkość olbrzyma. Na Boga, powiedz mi, że zmieniłeś swoje zdanie... bo chcę spać spokojnie... Znudzony jestem starając się myśleć tak, jak ludzie sądzą, że ja myślę.... Dusi mnie maska, którą mi na twarz włożono.... Ludzie krępują nas nitkami pochwał i człowiek mija się z drogą swego przeznaczenia nie śmiejąc rozerwać słabych węzłów....

(271)

Słowacki odsłania więc również szamotaninę się Szczęsnego między społeczną rolą a jego konstytutywnym indywidualizmem, ocierającym się o megalomanię „szalonej dumy”. I wielkość, i małość, i pokusy, i wizje „dobrego celu” spaja ze sobą oraz ostatecznie uspokaja w końcu bezalternatywna niedola nudy. Szczęsny w dramacie Słowackiego nie urodził się bowiem w kulturze stotalizowanej wolności, która pociąga za sobą nieograniczoną wolność wyboru, ale i nieodzowne ryzyko egzystencjalne⁶³³. Przeciwnie: na scenie świata, gdzie przychodzi mu żyć, rozstawiono już dekoracje tradycji, historii, obowiązku i powinności, wartości patriotycznych i roli stanowej magnata. W żadną z nich Szczęsny nie chce i nie może się wkomponować, oglądając je wszystkie z najwyższą podmiotową samowiedzą. „To nie ja”, „tym nie będę” – zdaje się ciągle mówić i doprawdy odnosi się wrażenie, że akt lektury Platona – otwierający pole spekulacji metafizycznych – będzie mu bliższy niż akt przeżycia doczesności, posiadającej taki a nie inny kształt: miejsce i czas, gdy popada w ruinę Rzeczpospolita.

Ale metafizyka podważa, zawiesza pamięć o czynach, czasach pradziadów; zamiast długiego trwania w horyzoncie historii, przez którą przedziera się rodowa i narodowa wspólnota tych Polaków-Sarmatów, oczom Szczęsnego ukazuje się wertykalnie zmierzająca ku niebu lub ku wilgotnej ziemi, do eschatonu lub w nicość chthonicznej pustki wspólnota wiecznie lub czasowo żyjących ludzi i całej ludzkości; tych zbawionych w wieczności lub znicestwionych przez przygodność istnienia. Tak „rodzi się” w podmiotowości paraliż. I nuda.

Bowiem nie tylko historyczne „warunki wyjściowe” ograniczają Szczęsnego. Za bohaterem ciągnie się cień Fausta. Ale jakiego? Czy tego tylko, który nudzi się jak on? Z fragmentu Puszkina?

⁶³³ Oczywiście przywołuję tu pamięć o XX-wiecznym człowieku postindustrialnego społeczeństwa, opisanym przez A. Giddensa: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. A. Sulżycka, Warszawa 2002. Odnoszę wrażenie, że kontrast między nowoczesnością Zachodu a anachronicznością szlachecko-ziemiańskiej arkadii dostrzegł Słowacki zaraz na początku emigracji. Zresztą znajdziemy w dramacie ironiczne porównania: Szczęsny to „rzadki talipan Holendra” (258), a Karzeł to: „bezczułka śledzi holenderskich” (264). Zob. szkic: Z. Stefanowska, *Słowacki jako nowoczesny inteligent*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, dz. cyt., s. 9-14.

Brzeg morza

Faust

Nudzę się, czarcie.

Mefisto

Trudno, Fauście!

Takie już są człowiecze dzieje

I nie uniknie ich nikt z ludzi.

Każdy rozumny stwórz się nudzi:

Ten – z pracy, tamten – że gnuśniej;

Ten wierzy, tamten stracił wiarę,

Jeden się szczęścia nie doczekał,

Inny go zazał ponad miarę,

I każdy ziewa, ale żyje –

I wszystkich grób ziewając skryje,

Więc i ty ziewaj.

Faust

Głupie żarty!

Nie gadaj tyle. Znajdź mi raczej

Jaką rozrywkę.⁶³⁴

Fragment ów dobrze oddaje mefistofeliczną strategię nudzącego się: to straszna i niosąca narcystyczne (ileż wie...) zadowolenie świadomość tego, że wszystko, co „jest”, „dzieje się”, co „trwa”, „czyni”, „wybiera” – że to wszystko otóż dzieje się tak, jak się dzieje, że w każdy wybór wpisany został pozór wolności, cień złudy, desperacja codzienności, gdy trzeba przywyknąć do świata, który – jak Szczęsnego ludzkie pochlebstwa – wikła człowieka, bo „jest jak jest”, a inaczej „być nie może”. Otóż tego typu pokusę prozaizacji, trywializacji istnienia Słowacki – krocząc tu maksymalistyczną drogą Fausta – odrzuca. Inaczej jednak niż Faust u Goethego – Szczęsny nie posiada „dążenia do przekroczenia kondycji ludzkiej” właśnie „z nadania Boskiego”⁶³⁵. Przeciwnie: to istota jego „ja”, osobliwość jego osobowości. Starcie świata – jako historii Polski i świata – jako – projekcji podmiotu poszukującego Boga nieustannie kończy się acedycznym odrętwieniem, imigracją do podmiotowej głębi. Nie ma tu, w tej przestrzeni wewnętrznej oraz stężonej nudy, miejsca na czyn. Substancją nudy nie jest „odczucie”, czucie znużenia, lecz spojrzenie. Wystarczy jego błysk, wejrzenie w dookolny byt, ażeby raz na zawsze zobaczyć pustkę, odczuć brak sensu i natychmiast powrócić ku owemu bytowi z konkluzją: „jest, co jest”; „jest jak jest”: „Nudzę się...”. Inaczej niż Faust Oświecenia, ten faustyczny bohater Słowackiego nie może podjąć – choćby z szatańską pomocą – dzieła osuszenia bagien, nie może sycić się władzą, a nawet smakować bluźnierstwa, jak bohater z fragmentu dramatu Lessinga:

⁶³⁴ A. Puszkina, *Scena z „Fausta”*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, przeł. J. Tuwim, red. Z. Fedeki, A. Ważyk, Kraków 1950, s. 36-37. Jest to oryginalny utwór Puszkina.

⁶³⁵ H. Krukowska, *Noc Fausta, Noc Konrada*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. I, dz. cyt., s. 267.

FAUST

Diable, ty bluźnisz, bo widzę, że drżysz! Szybkiś, powiadasz jak pomsta Bo... Już byłbym nazwał jego imię! Nie, nie używajmy jego imienia pośród nas! Szybka byłaby jego pomsta? Szybka? A ja żyję jeszcze? I jeszcze grzeszę?⁶³⁶

Szczęśny nie będzie typem bluźniercy. Nuda obezwładnia także satysfakcję z przekroczenia tajemniczej granicy tabu. Jeśli jest w tej postaci bodaj pierwiastek faustycznej desperacji, to ma on swe korzenie nie w ludowych, moralitetywnych *Faustbüchern*, nie w prometejskim fautyzmie oświeceniowym⁶³⁷, lecz w pierwotnej (której Słowacki nie znał) wersji mitu: tej Christophera Marlowe'a (pisarza – hulaki, szpiega, sodomity, ofiary mordy). Ona bowiem odsłania istotę doświadczenia ludzkiego niemal tak, jak widzi i pojmuje ją Szczęśny. Oto bowiem nie historia rozczarowuje, nie sama tylko kultura, gdzie nie mogą dopełnić się miłości (Szczęśny – siostra), ale swą bezperspektywiczność ukazują „warunki wyjściowe” tego, co człowiek znajduje wokół siebie, ale czego nie pojmuje. „Ja” Szczęśnego przypomina podmiot szczelnie zamknięty w obrazach i danych zmysłowych, których świat wewnętrznych relacji kształtuje to, co określa się jako „trwanie dziejowe” i „kulturę”.

Zamurowany, uwięziony w obrazach i dźwiękach, które wzywają go do „spełnienia powinności”, użyteczności etc., Szczęśny odkrywa, iż jedyna perspektywa przekroczenia mirażu więzienia obrazowo-zmysłowego, czyli uczucie, miłość, okazuje się wielorako wzbronione w każdej formie, w jakiej on pragnąłby je spełnić: w uczuciu do Amelii, Salomei, Maryny i w końcu do ojca.

Prawdziwe (czy po prostu...) życie byłoby ucieczką od interpretacji, uchynieniem interpretacji tej obrazowej masy otaczającej „ja” i wciskającej się do wnętrza. Stałoby się wygaszeniem nieskończonych ironicznych odbić. Byłoby rzutem w rzeczywistość, założeniem jej substancjalnej realności, ontologicznej nieiluzoryczności. Tego bohater nie potrafi i nie chce, rozpoznawszy, że trwanie pośród mrowia obrazów ma swój przerażający kres (śmierć), że relacje wewnątrz tego, co jakby z oddalenia postrzega, mają nie tyle antyludzki, co antyindywidualny, przeciwpodmiotowy kształt. Dlatego na horyzoncie myśli Szczęśnego pojawia się – w sytuacji epistemologicznej opresji, odczucia zamknięcia, „zamurowania” w krypcie danych zmysłowych – pytanie o to, kto wznosił ten mur? To pytanie o to, czy także poza pozorem tego, co widzę i słyszę, co odrzucam ironią, tkwi

⁶³⁶ G. E. Lessing, *Faust. Fragment dramatyczny*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, wybór i wstęp A. Sowiński, przekład fragmentu A. Sowiński, s. 523. Dodajmy, iż jeden z duchów, z którymi rozmawia Faust u Lessinga, szydzi po tych słowach: [Szósty duch] „To pomsta już, że on ci jeszcze pozwala grzeszyć”, co Faust puentuje: „I że mnie diabeł musi o tym pouczać!”

⁶³⁷ Faust oświeceniowy okazywał się zresztą nierzadko rozczarowanym zgorzkniałcem; zob. o *Fauście* F. M. von Klingera: W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 18: „Ostatnie chwile Fausta to pogrążenie się w otchłani zwątpienia, zejście do piekła, czyli krainy dylematów i rozczarowań. Piekło to zwątpienie i niepewność – sądzi Klinger” [podkr. – J. Ł.].

R z e c z y w i s t o ść. Czyli byt wieczny: dusza, duch, ale już nie wiecznie krążąca materia. Jeśli bowiem to, co percypuję zmysłami, nie jest li tylko złudzeniem, jeśli trwa „tamten świat”, a „ja” istnieję nie tylko *hic et nunc*, ale i w mej egzystencji otwiera się przestrzeń wiecznego „będę” – wtedy to, czego doświadczam, ma znaczenie, nie jest ostatnim koszmarnym snem Szczęsnego, spowitym w nudę i melancholię. Jak u *Renégo*:

Jakież słodkie, ale jak krótkie są chwile, które rodzeństwo pędzi w zaraniu młodości, skupione pod skrzydłem sędziwych rodziców! Rodzina człowieka trwa tylko jeden dzień; dech Boży rozwiewa ją jak dym. Zaledwie syn zna ojca, ojciec syna, brat siostrę, siostra brata! Dąb widzi, jak żółędzie kielkują dokoła niego; nie tak jest z dziećmi ludzi!⁶³⁸

To prawda, że przez światy Chateaubrianda i Słowackiego płynie rzeka Heraklita, której wody zmyły: egzystencjalny smutek, melancholia, nuda. Obaj pisarze kontemplują melancholiczną stratę, każąc bohaterom rzucić w wody nurtu kwiatki i listki, beznadziejnie unoszone w niewypowiadalną dal. Tak jest w *Reném*, tak w *Horsztyńskim*:

SZCZĘSNY

To jest przecie – to się nazwać może postanowieniem... Odrzucam dziś od siebie mary.... Ty, kwiatku błękitny, zwiędły we włosach Sally.... rzucam ciebie także na fale.... to się nazywa także postanowieniem.... Jak się te rybki pluszczą wesoło na błękicie rzeki.... Maryno!....

(*Światelko pokazuje się w chacie rybaka.... Słysząc głos....*)

Płynę....

SZCZĘSNY

Jak Nereida....⁶³⁹

(280)

Szczęśny mówi te słowa, gdy ostatecznie odrzuca propozycję Nieznajomego: udziału w „rewolucji”. To ona była kolejną z „mar”, częścią rzeczywistości rozpościerającej się wokół. By wstąpić na arenę historii – trzeba wiedzieć, czym ona w i s t o c i e jest, kto ją wznosił, czy budowniczy ogląda zapasy zawodników? Wraz z uwiędłym kwiatkiem odpływa „miraż czynu”, ale i „niedosyt uczuciowego związku”, sympatii ku siostrze, którą na czas *rendez-vous* zastępuje Nereida-Maryna. Zmysłowa

⁶³⁸ F.-R. de Chateaubriand, dz. cyt., s. 155. Tamże (s. 152) Amelia pisze do brata: „Miły towarzyszu dzieciństwa, czy cię już nie ujrzę nigdy? Ledwie nieco starsza od ciebie, kołysałam cię w kolebce; często spialiśmy razem. Ach! Gdyby wspólny grób zjednoczył nas kiedyś!” A więc – to kolejne wydanie motywu brata i siostry, toposu kolebki i trumny.

⁶³⁹ Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: od utraty do zatraty*, dz. cyt., s. 17–18: „René opowiada: »Jednego dnia bawiłem się obskubywaniem wierzbowej gałązki nad strumieniem, wiążąc myśl z każdym listkiem uciekającym z wodą. Król, który lęka się w nagłej rewolucji postradać koronę, nie żywszy odczuwa lęk, niż ja go doznawałem za każdym wypadkiem, który groził szczątkom mej gałęzi«. Była to typowa zabawa melancholika. Najsilniej odczuwa on lęk przed utratą i żalobę po niej, a jednocześnie wie, że utrata jest tak nieuchronna jak porwanie listków wierzbowej gałązki przez wodę.”

satysfakcja rozprasza nudę na chwilę, choć przecież fantazmatyzacja prostej chłopki, przystrojonej w antyczny kostium „bóstwa morskiego” rodem z *Ars amandi* Owidiusza, okaże się wkrótce iluzją iluzji, złudną projekcją ideału miłosnego, zbudowaną na powierzchni ontologicznej złudy, jaką jest świat⁶⁴⁰. Co zostaje w tym czasie pustym, którego woli nie ustanawiają poeci. Znow odbicia, znow ironia:

O ile więc symbol czy samowiedza dialektyczna wyrażają wyższy rodzaj pogodzenia się z istnieniem materialnego świata, o tyle ironia opóźnia, wręcz odwleka w nieskończoność moment akceptacji, nie mówiąc zarazem wyrażnie nie. Pragnie ona ocalenia swej podmiotowej autonomii nawet za cenę niespójności (parabaza) i niezdecydowania (*schweben*)...⁶⁴¹

Tymczasem pragnienie poznawcze samego Słowackiego i jego bohatera kieruje się raczej w inną stronę: owego Marlowe'owskiego radykalizmu, który domaga się zmiany samych fundamentów istnienia, a nie tylko jego zewnętrznych mechanizmów. Taką zmianą byłoby odkrycie duchowej lub Boskiej natury świata. Faust Marlowe'a woła: „Bo mag prawdziwy jest potężnym bogiem./ O Fauście, wysił mózg, by zyskać boskość”⁶⁴². Postać Słowackiego już okazuje się – poprzez swą samoświadomość – „bogiem”, widzącym jednakże tylko byt w całej jego nagości i pustce. To ułomny bóg. Stąd ironia podmiotowa, konstytuująca się w relacjach ze światem, ma swe źródło w autoironicznej pełni samoświadomości, że wiedząc „wszystko”/„nic”, także to wiedzące „ja” wydane jest na znicestwienie: przez czas. Że – ponadto – ten nierzeczywisty jak senny wid świat potrafi naprawdę zabijać. Pragnienie pełni i pełni niewiedzy, absolutna wiedza o nicości świata i samoświadomość nicości myśli okazują się tylko eutanatycznym znieczuleniem świadomości podlegającego procesualnej neantyzacji bytu człowieka.

A właśnie śmierć i cierpienie po raz pierwszy czynią w *Horsztyńskim* wyłom w owym murze fantasmagoryczności, otaczającej „ja” bohaterów Słowackiego. Śmierć jest obrazem, ból bywa odczuciem jednym z wielu, aczkolwiek to właśnie wobec nich podmiot nie może pozbyć się wrażenia nieiluzoryczności; wypalone oczy i wycięte w ciele wyłogi munduru to „ślady” negatywne rzeczywistości, których nie sposób zlekceważyć. Tu zaczyna się droga – wielce paradoksalna – Słowackiego od solilokwialnej przestrzeni szczerości, od sfery tajemnicy przez solipsystyczne więzienie zmysłów, przez iluzję bytu-obrazu, bytu-hipotezy (materia), ku ontologicznej podstawie: Duchowi. W historii *Szczęsnego* dostrzec można najgłębsze zstąpienie do piekła „ja” i najbardziej ironiczne obnażenie praw władających

⁶⁴⁰ Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, hasło *Nereidy*, przeł. M. Bronarska, Wrocław 1990; s. 249: „Opowiadano, że nereidy mieszkały w głębi morza, w pałacu ojca. Siedziały tam na złotych tronach. Wszystkie były wielkiej urody. Pędziły czas przędąc, tkając i śpiewając pieśni. Poeci opisywali nereidy igrające wśród fal z rozwianymi włosami, wynurzające się tu i ówdzie między trytonami i delfinami”.

⁶⁴¹ A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 217.

⁶⁴² Ch. Marlowe, *Tragiczna historia doktora Fausta*, przekład i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982, s. 10.

światem-pozorem obrazowym. To samo wyobrażenie znajdziemy u faustycznego protoplasty Szczęsnego, z wyraźnym i ironicznym rozdzieleniem znaczeń losu Fausta: dla gminu (diabły biorą go do piekła ku przestrodze)⁶⁴³, a także dla „siebie”. Ten drugi bohater zaznaje nie iluzorycznego „wpiekłowzięcia”, ale panteistycznego czy wprost ateistycznego roztopienia się w bycie, w nicości:

[Zegar wybija dwunastą.

Ach, zegar bije! Teraz, ciało moje,
Zmień się w powietrze, inaczej Lucyfer
Szybko zabierze cię do swego piekła!

[Grzmot i błyskawica.

O duszo, zmień się w małe krople wody,
Do oceanu wpadnij, zgiń na zawsze!

Wchodzą Diabły⁶⁴⁴.

Akcesoria katastrofy są podobne: zegar, błyskawice i grzmoty. To pozory podobieństwa. Marlowe inscenizuje spektakl potępienia dla gawiedzi teatralnej. Szczęsny wysadza się (najpewniej) z zamkiem w prywatnej przestrzeni tekstu-katabazy, dzięki któremu Słowacki postawił pytania idące w inną stronę. Cięż Fausta podążający za Szczęsnym jawi się jako wyjątkowo blady, słaby. W *Horsztyńskim* wyczuwa się raczej napięcie czy nawet „terror” pytań fundamentalnych, na które nie ma odpowiedzi⁶⁴⁵. Do czasu – lecz kiedyś znaleźć się muszą. Pytaniem niepomiernej wagi zdaje się i to, którego nie udzieli nam zdefektowany tekst dramatu: czy apokaliptyczny błysk wylatującego w powietrze zamku otwiera także przed

⁶⁴³ Ch. Marlowe, dz. cyt., s. 69. W finale *Chorus* wygłasza przestrożę:

Odcięty konar, który mógł wzrósć mocno,
Spłonęła gałąź laurowa Apolla,
Która niekiedy rośla w tym uczonym.
Nie ma już Fausta; zważcie na piekielny
Upadek tego, którego los groźny
Winien przestrożą być dla mędrców, aby
Nie chcieli zgłębiać tych spraw zakazanych.
Ich głębia bowiem umysł rozzuchwała,
By czynił więcej, niż niebo zezwała.
[Exit.]

Terminat hora diem, terminat auctor opus.

⁶⁴⁴ Tamże s. 68.

⁶⁴⁵ Dawniejsi badacze pisali o przemianach duchowych Słowackiego z emfazą budzącą uśmiech u sceptyka. M. Janik, *Juliusz Słowacki...*, dz. cyt., s. 9 [o *Grobie Agamemnona* i *Hymnie „Smutno mi Boże”*]: „Nie trudno odgadnąć, w jak krwawych ogrojach duch poety przebywał, zanim z serca jego dobytą taką pożoga lawy skryształizowała się w twór, mający coś z tchnienia Nieskończoności. Łatwo też zrozumieć, dlaczego z kolei smutek przepastny ogarniał duszę poety, która, przebywszy męki Golgoty, mogła żalić się przed Wiekuistością: «Boże! Czemuś mnie opuścił? Czemuś opuścił mój naród? Czemuś nie dał mu siły wyzwolenia samego siebie?»”. Lecz dopowiedzmy – niemało z tej emfazy jest w pozach postaci *Horsztyńskiego*...

Szczęsnym błysk rzeczywistości, wprowadza go przez cierpienie samozagłady w „to, co jest”, gdy tymczasem on, w minucie śmierci, odczuwa, iż nie „jest niczem”, lecz „czymś”; duchem? Duszą? Bowiem „myślę” oznaczało tylko „żyć”; nie znaczyło jeszcze wiecznego „Jestem”, wypowiedanego z taką mocą, jak czyni to Ten, który powiada o sobie: „Jestem, Który Jestem”. Inne proklamacje – niechby i cyniczne „jestem, jaki jestem” – Słowackiego-maksymalisty zadowolić nie mogły.

Żywioł negatywny refleksji manifestuje się w *Horsztyńskim* nie tylko w rozpięciu, „ukrzyżowaniu” podmiotu między nicością a wiecznością, światem demokrytyjsko-epikurejskim a kosmosem Platona, między „byłem” a (czy?) „będę”, ciałem a duszą, młodością a (jaką?) dojrzałością, apatią-nudą a czynem. W tym rozbiciu ujawnia się głęboko problem wolności. Posiada on aspekt indywidualny i zbiorowo-polityczny. Wchodzi także w związek z tematem natury aksjologicznej: co wolno, co mogę, co muszę, co czynię, czym za to płacę? W tym kontekście Szczęsny jawi się jako osobowość wewnętrznie sprzeczna: wiedza i świadomość nie przynoszą mu szczęścia. Idzie w tym egzystencjalnym mizerabilizmie śladem wąpiącego Oświecenia, ruiny jego hiper optymizmu: „Ale z gruntu rzecz roztrząsnąwszy – mówi bohater Woltera – zdaje się, iż rozum nad uszczęśliwienie prznosić jest wielka nieroztropność”⁶⁴⁶. Rozum nie daje szczęścia, szczęście nie oznacza wolności, wolność nie jest tożsama z rozumnością. Przeciwnie – jak w Sadycznych wizjach – pełnia wolności oznaczać musi transgresję, wreszcie zniszczenie rozumności⁶⁴⁷. Świat i jego tajemnice nie dają się też sprowadzić do turnieju „zagadek”, na które genialny Zadig daje bezbłędne odpowiedzi:

Co to za rzecz, którą otrzymuje się bez podziękowania, której zażywa się nie wiedząc jak, którą daje się innym bez świadomości o tym i którą traci się nie spodziewając kiedy?⁶⁴⁸.

„Zadig jeden odgadł, że jest to Życie” – pisze Wolter, najwyraźniej sprowadzając *ad absurdum* aksjomaty racjonalistycznego optymizmu, pedagogizmu, mówiące, że czynimy się sami tym, kim jesteśmy; iż człowieka można kształtować tak, by z dziecka nieokrzesej natury przeistoczył się w kreatora jedynie dlań przeznaczonej kultury:

Natura – wywodzi *de Jacourt* – stworzyła nas w ten sposób, że potrafimy zwracać się tylko ku dobru i brzydzić się złem pojmowanym w ogólności; ale z chwilą, gdy chodzi o szczegóły, nasza wolność ma szerokie pole działania i może spowodować naszą decyzję o rozmaitych stronach rzeczy, stosownie do okoliczności i pobudek⁶⁴⁹.

⁶⁴⁶ Wolter, *Dobry bramin, czyli Nie chcący być uszczęśliwionym fanatykiem*, [Lublin 1781], cyt. za: Z. Sinko, *Powiatka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982, s. 144.

⁶⁴⁷ Zob. D. A. F. de Sade, dz. cyt., wstęp B. Banasiaka, *Wystawna dzikość pożądania. Zarys metafizyki „Stu dwudziestu dni Sodomy”*, s. 49-72 (szczególniej s. 68).

⁶⁴⁸ Wolter, *Zadig*, przeł. T. Zeleński-Boy, w tegoż, *Powiatki filozoficzne*, dz. cyt., s. 68.

⁶⁴⁹ *Encyklopedia albo słownik rozmowany...*, dz. cyt., hasło: *Wolność*, s. 122.

Kultura romantycznych niedowiarków wyciąga wnioski raczej ze sceptycznej postawy autora *Henriady*, chociaż i ją „stawia na głowie”. Czym bowiem mogłaby być wolność wobec faktu, że samo istnienie – wywodzą Werter, Jacopo Ortis, Szczęśny, Manfred – jest gwałtem zniewolenia, przejściem od „błogostanu” preegzystencji lub nieistnienia w dominium udręek. Czym jest wolność, skoro „dekoracje konieczności” zostały rozstawione przez historię i naturę, skoro ich istotowej, bytowej realności nie poświadczą nic poza zmysłową konsystencją „baniak mydlanych wrażeń”? Nuda, melancholia, acedia, paraliż woli odbierają zresztą Szczęśnemu sprawczą moc w przestrzeni tych wszechobecnych pozorów. Wolność to pozór – w świecie; to szansa – ale tylko jako zakazana, poniekąd „występna” miłość. To rzeczywistość – ale tylko w więzieniu podmiotowego wnętrza. Horsztyński nie widzi niczego – i dlatego umiera. Choć chciałby nie widzieć jak starzec (dlatego zakrywa oczy), Szczęśny jednak widzi – i zapewne również dlatego umiera.

„Jak się te rybki pluszczą wesoło na błękicie rzeki...” (280); mówi tak Szczęśny w chwili oczarowania Maryną. Wiemy z listu do matki, co Słowacki widział w tym obrazie: wielki symbol istnienia. To ludzie-ryby bezwładnie płyną w wielkiej rzece bytu/czasoprzestrzeni/kultury/historii. Pluszczą się w niej, niesieni beznadziejnie przez nurt i mniej wolni, mniej szczęśliwi niż te rybki błyskające w Wilii czy w alpejskim jeziorze: „Ciche były wody – *pisze, 24 maja 1835 roku* – jak błękitne zwierciadło – rybki wyskakiwały na wierzch. Tak mi się zdawały wesołe te rybki, które noc całą przepędziły w cichej wodzie – i nad rankiem pluszczą się i szukają świeżego powiewu ...”⁶⁵⁰. A w życiu Słowackiego/Szczęśnego tych powiewów świeżości, ożywczego wiatru brak. Stąd pointa: „Coś w tym życiu rybek było bardzo sprzecznego z huczną nocą człowieka”. Tu więc ciche wody jeziora – ożywiane przez świeże powiewy wiatru. Tam noc, noc rzeki istnienia, niepowstrzymanie płynącej, nie wzruszanej przez dający życie powiew świadomości sensu. Ale ironista wie, że obie rzeczywistości: cichość symbolicznej wody jeziora i zgiełkliwą ciemność świata ludzkiego rozpuści woda, unicestwią je prawa takiego samego dla wszystkich i wszystkiego kosmosu, ponad wszystko – w spojrzeniu Słowackiego – obdarowanego entropicznym bezwładem, ciągnięciem ku śmierci.

W tym ostatecznym, eschatologicznym wyprofilowaniu kwestia wolności indywidualnej ściśle splata się z wolnością bycia wśród ludzi, z kwestią tą społeczno-polityczną. Żadnej z nich nie wolno się poświęcić, póki nie zgłębi się podstaw własnej „niewoli w absolutnej wolności”, jak byśmy rzekli. W postawie Szczęśnego ujawnia się jednakowoż nie nihilistyczne odrzucenie kwestii wolności społecznej czy politycznej kraju, lecz wyraźna wrażliwość na obie, etyczna *s y m - p a t i a* z nimi. Niemniej także: samowiedza na temat beznadziei jakiegokolwiek czynu. Pozór wolności, jakim ludzi człowieka świat, zostaje przeciwstawiony wolności wewnętrznej odrzucenia wszelkich pozorów. To wszakże oznacza bezruch, paraliż, zakleszczenie

⁶⁵⁰ J. Słowacki, *Listy do matki ...*, dz. cyt., s. 204. Po długim *passusie* o rybkach następuje fragment opisujący uczucia melancholika, a potem część poświęcona pisaniu *Horsztyńskiego*.

w sobie. Temat narodowy, patriotyczny, wolności politycznej i państwowej nie może być w tym utworze w ogóle zrozumiany bez uwzględnienia perspektywy indywidualnej. Jej lekceważenie objawia się tragiczną nieświadomością, wprost naiwnością, jak w przypadku Horsztyńskiego. Niemniej jej uwzględnienie wiedzie do wolicjonalnego skamienienia, bezwoli, „róznowoli”, heterotelii. Chcę wszystkiego – i nie mogę nic; zdaje się sugerować Szczęśny. Zresztą ten fatalizm dźwigają bohaterowie w swych imionach: Szczęśny to przecież nie-Szczęśny heros, Horsztyński to może przemienione „cor” (serce), złączone z „stein” (skała), a może metamorfoza ukraińskiego „hirszy” – gorszy⁶⁵¹? Pierwotnie był to właśnie Kor (cor) + sztyń (stein). Nosząc takie imiona, trudno o efekt nieironiczności: obu „herosów” złamie los. I tego szczęśnego, i tego o sercu twardym jak skała.

Pisanie o wolności w dramacie mogłoby, jakże by inaczej, zasadzać się na wpisanie w *dramatis personae* jakiejś filozofii, która tłumaczyłaby działania postaci. Wola i negacja woli – czyż także Schopenhauerowska dialektyka dążenia nie eksplikowałaby rozdarć Szczęśnego? Jego tragiczności? Zapewne⁶⁵². Lecz jeśli tak, to czemu nie Hegla koncepcję przywołałibyśmy? O ile pesymizm autora *Świata jako woli i wyobrażenia*, którego poeta poznał ze słyszenia w maju 1841 roku⁶⁵³, byłby tu może adekwatny, o tyle Hegłowska „gra” wolnością sprawia co najwyżej – na tle dylematów Szczęśnego – wrażenie optymistycznej, filozoficznej fantasmagorii, nieczułej na podmiotowo-indywidualistyczny aspekt istnienia⁶⁵⁴. Ukazałaby się ona jako intelektualna utopia, tymczasem *Horsztyński* w napomknieniach o „*Eldorado dla niepotrzebnych ludzi*” odsłania oblicze dzieła będącego w dużej części antyutopią. Ale nie jest nią do końca, bowiem sama utopia leży poza horyzontem pragnienia bohaterów dzieła.

Można ten dramat określić natomiast jako antyodświeceniową *dys-utopię* i *dys-eupsychię*: projekty negatywnej organizacji rzeczywistości i relacji interpersonalnych, kreowane nie przeciw myśleniu utopijnemu, ale mimo niego, wbrew niemu, zamiast utopii. To kosmos nie będący ani w stanie przedutopijnym ani postutopijnym, po upadku utopii, lecz taki, w którym jakkolwiek projekt utopijny nie zyska

⁶⁵¹ Korsztyń byłby więc spowinowacony z Kordianem poprzez ów symboliczny rdzeń: cor. Drugą eksplikację, którą zawdzięczam K. Korotkichowi, także uznałbym za prawdopodobną: wtedy starzec byłby ironicznie „gorszy” wobec ironicznie „szczęśnego” syna magnata. Słowacki miał zresztą tego typu wyobraźnię językową, która równocześnie ustanawiała kilka symbolicznych kontekstów, eksplikacji, źródłosłów imion. Dziękuję ukrainistce dr E. Papli za konsultację językową.

⁶⁵² Zob. artykuł: K. Ziemińska, „*Balladyna*” jako „*kobieca tragedia*” Słowackiego, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, dz. cyt., rozdział VI s. 445–460.

⁶⁵³ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 380: „Niniejszy list [z 18 maja 1841 roku, z Frankfurtu do L. Niedźwieckiego] dowodziłby, że Słowacki znał słynnego filozofa ze słyszenia, i prawdopodobnie widywał go w czasie swego pobytu we Frankfurcie”.

⁶⁵⁴ W istocie Hegel podporządkowywał każdą indywidualność, nawet genialną, zasadzie ogólnej, progresji *Weltgeistu*, mechanizmowi *Anhebung*. Słowacki w okresie mistycznym otwierał pole spekulacji, w której „Duch” odgrywał podobną rolę; z jednym wyjątkiem: wiodąca indywidualność nie była miażdżona w trybach prącego naprzód Ducha, lecz wspinała się na coraz wyższe stopnie rozwoju, gdy tymczasem u Hegla geniusz zastępował geniusza.

warunków zaistnienia. Zarówno w rzeczywistości międzyludzkiej, jak i w psychicznej sferze samorozumienia (eupsychia). „Dysutopijność” tego świata uwidacznia się jednak nie w skandalu historycznego zła, który snują jako działanie, jako narracje i jednostki (Hetman), i narody (Polacy i Rosjanie, szlachta i lud-hyjena), lecz w samych podstawach rzeczywistości, w podstawie bytu, która – jaka jest, nie wiadomo! A póki to, „co jest”, nie zostanie stwierdzone, póty bezsilne są próby konstruowania teodycei, bezradne okazuje się czekanie na czyniącego cuda Boga, który nie przypomina Stwórcy z sytuacji znanej z „moskiewskiego obrazu w cerkwi”: „Abraham ze strzelby mierzy do syna Izaaka – a zaś anioł z nieba leje dzbankiem wodę na panewkę, aby nie spaliło ...” (269). Tak mówi wierzący-samobójca: Horsztyński. I także dlatego jest to dysutopia: nie odkryjemy tu podarowanego nam projektu eschatologicznego, lecz po prostu trzeba go odkryć samodzielnie:

...kto kocha wiedzę – wywodzi Platon – ten się z natury na wyścigi rwie do tego, co istnieje, a nie potrafi się zatrzymać przy licznych poszczególnych wypadkach, które tylko uchodzą za rzeczywistość; on będzie szedł dalej, nie osłabnie i nie przestanie kochać, zanim nie dotknie istoty każdej rzeczy tą częścią swojej duszy, której dane jest dotykać czegoś takiego. A to dane jest tej, która sama jest bytowi pokrewna. On się nią do bytu istotnego zbliży, zespoli się z nim, płócić zacznie rozum i prawdę, dostąpi poznania i będzie żył naprawdę i tym się karmił. Dopiero wtedy przestanie się męczyć, a prędzej nie. Czy nie tak?⁶⁵⁵

Tak – powiedziałby może Słowacki, lecz impuls platonizmu jeszcze w *Horsztyńskim* nie przynosi odpowiedzi, choć pozwala sformułować pytania wobec świata, tak ażeby później stało się możliwe odkrycie „bytu istotnego”, przyłgnięcie do niego. I żeby w tym odkryciu było miejsce dla poety i poezji – a więc inaczej niż u Platona. Metafizyczna intuicja dramatu odsłania się „dzięki” niosącemu dyskomfort poznaniu, że nie istnieje żadna Rzeczpospolita Platońska, Miasto Słońca Campanelli czy rodzima, księżycowa Sielana⁶⁵⁶, wykreowana zresztą z tą intencją, by przeciwstawić się nudzie XVIII-wiecznej cywilizacji. Dysutopijność dzieła wyraża się w prostej świadomości, że skoro świat i człowiek są tacy, jacy są, to po prostu, w oczywisty sposób nie istnieje możliwość projektowania utopii, jej wcielania, a nawet w istocie szansa jej demystyfikacji⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Platon, „Państwo” z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”, t. I, przeł., wstępem opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958, księga VI, s. 317 [podkr. – J.Ł.].

⁶⁵⁶ Nawiązuję ponownie do polskiej powieści utopijnej z 1785 r.: M. D. Krajewski, *Wojciech Zdrzyński życie i przypadki swoje opisujący*, wstęp i opr. I. Łossowska, Warszawa 1998, s. 97, przypis autora: „W tej wielości móđ, dziwactw i rozrywek, które są w miastach wielkich, nic dziwnego, iż majątni n u d z ą s o b ą zamiast zabawy. Często używanie przytępia czułość nerwów i sama tylko odmiana może być lekarstwem usmierzającym. To ciągnie ich wszędzie. Bo im się zdaje, iż tam gdzie ich nie ma, najlepiej by się bawili” [podkr. – J.Ł.].

⁶⁵⁷ Zob. E. Cioran, *Historia i utopia*, wstęp i przekład M. Bięńczyk, Warszawa 1997, s. 14: „Życie bez utopii staje się na dłuższą metę duszące, przynajmniej dla większości: światu, pod groźbą skamienienia, potrzeba nowego obłędu”. U Słowackiego indywidualizm potrzebuje utopii – lecz nieodzownie eschatologicznej.

Czemu służy taka konstrukcja uniwersum dramatycznego? Czy istotą tej prozy-poezji byłyby „na zamienionym w pustynię brzegu rozsiewać zarodki, zarodki szczęścia i zarodki żałoby?”⁶⁵⁸. Słowacki może podpisałby się pod manifestami XX-wiecznego pesymizmu, podług których „epoka Goethego wypaliła się, spopielenona przez Nietzschego i rozrzucona na wietrze przez Spenglera”, w konsekwencji czego „jesteśmy marionetkami i aktorami charakterystycznymi w tych solarnych przedstawieniach”⁶⁵⁹. Czy na pewno jest to już wszystko, o co idzie Słowackiemu: nuda, strata, żałoba? Melancholia, acedia, *apokalypsis*, ból świadomości, cierpienie ciała i śmierć? „Nudzę się ...” – tak zaczyna się *Kordian*⁶⁶⁰, „Nudzę się...” – tak zaczyna się *Horsztyński*. „Nuda i zniechęcenie są dwoma głównymi charakterami ludzi terażniejszych” – to pisze Słowacki *matce*⁶⁶¹. „Ziarno nudy” – to z kolei z *Beniowskiego*⁶⁶² – wydaje jednak u Słowackiego niezwykle owoc poznania.

Przeżycie zintensyfikowanego do granic możliwości spleenu otwiera ścieżkę poznania. Maksymalna fragmentaryzacja rzeczywistości, pełnia odrzucenia idoli religii, bałwanów prawdy absolutnej, ironizacja obrazu „obrazów”, docierających w podmiotową rzeczywistość poprzez zmysły – wszystko to stanowi jedynie i aż element symbolicznej katabazy, z której poeta-epopt wychodzi przemieniony. Słowacki ujawnia w dziełach wyobraźnię, która choć tak z pozoru migotliwa, żywiąca się tysiącami mitów, dzieł, motywów, więc „bluszczowata”, odznacza się jednak konstytutywną predylekcją do całościowego, totalnego, scalającego ujęcia rzeczywistości w makrosymbolu, w wyobrażeniu jakiejś pełni, posiadającej dynamiczny charakter. Cała ironiczna ekwilibrystyka *Horsztyńskiego* mogłaby zostać ujęta jako niszczycielskie oczyszczenie, okrutne odsłonięcie. Czego? Jeszcze – w tym dramacie – tylko podmiotu.

Furor zagłady w finale oznaczałby klęskę pragnienia pełni, której dopóty szukać będzie „ja”, dopóki jej nie odkryje pod masą kulturowo-historycznych naleciałości. Jest to prawdziwy determinizm władający wyobraźnią symboliczną, nigdy nie godzącą się na zsekularyzowany świat, zlaicyzowaną kulturę i odbóstwioną wizję natury; świat, w którym błyski ironii zastępują językowo-symboliczną partycypację w Tajemnicy, a język staje się zbędny, gdy jedna sceptyczna świadomość wymienia się z inną swą ironiczną samowiedzą pustki jednym, sarkastycznym spojrzeniem. To antypody tego, ku czemu dąży wyobraźnia symboliczna.

Chce ona także przekroczyć językowe ograniczenia, ale na rzecz *ekstasis*, udziału w jedni bytu absolutnego. W tym sensie, dokonując najbardziej radykalnej

⁶⁵⁸ G. Benn, *Czy poezja powinna ulepszać życie*, przeł. J. Kałężny, w: tegoż, *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, Poznań 1998, s. 375.

⁶⁵⁹ Tamże, s. 373-374.

⁶⁶⁰ J. Słowacki, *Kordian*, dz. cyt., s. 24, a. I, sc. I. Na słowa młodzieńca odpowiada Grzegorz: „Nie nowina; cóż ja pocznę na to?”

⁶⁶¹ J. Słowacki, *Listy do matki* ..., dz. cyt., s. 192. Por. analizę tego zdania: R. Okulicz-Kozaryn, *Nuda w zwierciadle nudy. Roman Jaworski*, w: *Nuda w kulturze*, dz. cyt., s. 101-116.

⁶⁶² Wyrażenie o „ziarnie nudy” z redakcji pierwszej pieśni V [A] *Beniowskiego* wnikliwie – także w kontekście *Marii Malczewskiego* – analizuje A. Kotliński: *Pluć i tupać. O PRL-owskiej prozie dla dzieci i młodzieży*, w: *Nuda w kulturze*, dz. cyt., s. 187-198.

i głębokiej krytyki kultury, a nawet „deziluzoryzacji” naoczności, obrazu bytu w kulturze romantycznej, Słowacki przedstawia najbardziej unifikujący, zarazem dramatyczny i drastyczny model rzeczywistości. Nie jest on powrotem do idiomu kultury sarmackiej, splecionej bezwładem cyklu natury, żyjącej w „ograniczeniu” dekalogicznej etyki. Słowacki w *Horsztyńskim* rozbija świat, by szukać Boga. To jednak byłby Bóg procesu nieustannego stawania się, Bóg-w-nas i Bóg nie ograniczony moralnością, którą tak przesiąkła pełna tabu, zakazów, lęków kultura nowożytna chrześcijańskiej Europy.

Ironia w służbie tego celu staje się „narzędziem”, lecz nie samoistnym punktem dojścia. Może najważniejszym zresztą, choć tylko narzędziem, któremu nie przysługuje splendor ani ostatecznej postawy, ani chwała czuwającego języka, chroniącego przed totalizującymi podmiot „absolutami”. Nie „służy jedynie obronie przed pułapką dogmatyzmu”, „uwiedzeniem przez jakiś słownik”⁶⁶³, bowiem konstrukcje budowane na symbolu mają tylko w ograniczonym stopniu charakter racjonalnych i koherentnych budowli. Symbol pozwala się przeżywać, adorować, a tylko w pewnym (i niewielkim....) stopniu każe o sobie myśleć. Niedole nudy mają więc swe krzywe zwierciadło w niedolach ironii, obie zresztą podsycą i każe w końcu przekroczyć „zarodek żałoby”, naznaczenie śmiercią, które poeta czuł z roku na rok coraz – zapewne – dogłębniej⁶⁶⁴.

Dlatego – najpierw w swej powierzchownej odsonie jako cierpienie i ból – to ona, śmierć, stanie się motorem kosmicznego i indywidualnego postępu, progresu ducha. Ironia nie tylko odsłania; ironia wykrzywia i odbija. Słowa ironisty jako echo niosą się od podmiotu do podmiotu, coraz bardziej niepodobne do siebie, okaleczone już w pierwotnym akcie wypowiedzenia, gdy można tylko napomykać, przemilczać, kamuflować. Thanatos rwie, kruszy więzy formy i znaczenia aż do ostatecznego kresu, którym w systemie genezyjskim okaże się Początek, Pełnia, Boskość.

W *Horsztyńskim* odnalazła swe drugie życie ta sama forma religijnego protestu, jaką znamy z powieści poetyckich Słowackiego. Lecz ściśzona. W paradoksalnym sensie cały spektakl niszczenia wiedzie tutaj do tego momentu, gdy trzeba nie tylko krzyknąć do własnej myśli: „co robić?”, ale też trzeba przywołać imię Boga. Nie sposób już – jak to czyni Michaś – „grzecznie zmówić paciorek”, niczego z jego treści nie pojmując. Dlatego najwyraźniej zostaje tu przez Słowackiego przywołana tonacja psalmiczna:

⁶⁶³ Cyt. za: A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty`ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996, s. 88. W tym kontekście ma rację M. Saganiak, wskazując, iż Słowacki jako myśliciel genezyjski wykazuje się cechami, pozwalającymi określić go jako „jedno z najbardziej antypostmodernistycznych zamierzeń, jakie kiedykolwiek powstały” (*Słowacki postmodernistyczny?*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 159). Zob. A. Bielik-Robson, *Tropy ucieczki, tropy powrotu: Paul de Man kontra romantycy*, w: tejsze, dz. cyt., s. 329–363.

⁶⁶⁴ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, *Zakończenie*. 3 kwietnia 1849, s. 392–406.

Z głębokości wołałem k'Tobie, Panie:
Panie, wysłuchaj głos mój!
Niech będą uszy Twoje nakłoniłone
na głos modlitwy mojej. (Ps 129, 1-2)⁶⁶⁵

W wersji Szczęsnego owo *De profundis clamavi at te, Domine* brzmi zaś:

Boże wielki! ja się dawno nie modliłem do Ciebie, a teraz czuję serce moje wola-
jące z głębi wnętrzości o litość nad nami... Nad nami.... Czem ja jestem – ja nie
powstałem.... krzyczę między czterema murami wtenczas, kiedy inni umierają
w milczeniu.... (353).

A zatem jest to tonacja jeszcze donioślejsza niż w psalmie i najgłębiej we-
wnętrzna: wołania „z głębi wnętrzości” o litość. Z właściwą sobie skłonnością
przywołuje więc pisarz w finale (choć było ono już i wcześniej) intensywnie słowo
„Bóg”, jakby stawał się on najważniejszym punktem odniesienia apokaliptycznej
katastrofy. Szczęsny woła do Sługi, w chwili gdy zdaje mu się, iż oszalał, widząc
Cię Hetmana: „Na Boga! nie mów nikomu.... bo ja muszę być chory....” (355).
Wyjątkową „pobożność języka” wykazują kwestie Nieznajomego, opowiadające-
go wileńskie wypadki, rozgrywające się wokół Ostrej Bramy i Arsenału. Racjonal-
ną perswazję wobec Szczęsnego, który idzie „odczepić ojca z szubienicy”, zastępują
odwołania do Boskiego autorytetu:

- „Szczęsny! na miłość Boga, gdzie idziesz?...” (358);
- „Nie, na Boga nie!” (358);
- „O! na Boga, nie mów tak okropnie....” (259).

Wreszcie Szczęsny – ten „nihilista” ze zmysłem świętości – porucza escha-
tologiczny los ojca modlitwie sług: „Módlcie się za duszę Pana waszego. –”(359),
stawia kropkę nad „i” w westchnieniu: „Gdybyś ty mógł teraz rozwiązać tę zagadkę
wszystkich religii na świecie”, w końcu w mrocznym finale, nim (*Książdz wchodzi*),
monologuje: „Boże, daj zdrowie... Ale co robić powiedz, wahająca się myśli, co
robić?...”(361). „Jest to – pisano dawniej – ironia smutku, bez »biczka«, bez tenden-
cji, niezabarwiona żadnymi innymi pierwiastkami”⁶⁶⁶. A przecież nietrudno też za-
uważyć, że Słowacki ogranicza, refleksyjnie skupia „całą potęgę swej rozrzutnej fan-
tazyi”⁶⁶⁷, ażeby dotknąć zarazem, równoległe owego bieguna pełnej negatywności
i otrzeć się o biegun świętości. Choć – to drugie czyni poprzez doświadczenie
negatywne. Jeszcze nie wie, że „kruszenie”, niszczenie form stanie się za kilka lat
motorem jego ufundowanej na neoplatońskim symbolu wizji Boga. Wiele ją już za-
powiada.

Permanentna katabaza ironiczna, kończy się zatem – być może – okamgnie-
niem odsłonięcia, *apokalypsis*, sekundą anabazy wyobraźni w świat sakrum. Widać

⁶⁶⁵ Cyt. za: *Biblia w przekładzie ks. J. Wujka...*, dz. cyt., s. 1190.

⁶⁶⁶ G. Reicher-Thonowa, *Ironja Juljusza Słowackiego...*, dz. cyt., s. 62.

⁶⁶⁷ Wyrażenie B. Hausnera, *Słowacki a Biblia*, dz. cyt., s. 36.

wyraźnie w tym dramacie, jak oględny bywa Słowacki w niszczeniu form starego świata. XVIII-wieczny kostium bohatera był świetnym pretekstem, by rozwinąć najostrejsze formy krytyki religii i antyboskiej desperacji nie motywowanej nawet upadkiem porządku dziejowego, lecz ateistyczną megalomanią. Gdy, jak u autora *Justyny*: „Najdrobniejszy przejaw religijności kóregoś z poddanych, bez względu na jej charakter, karany będzie śmiercią”; zaś: „Imię Boga wymawiane będzie wyłącznie przy akompaniamencie jak najczęściej powtarzanych inwektyw i przekleństw”⁶⁶⁸. Nic z tej postawy nie ma w *Szczęsnym*.

Jego obraz Boga przypomina raczej stopienie obrazów Boga – mówiąc słowami psychologii religii – „osoby w depresji”, „histeryka” i zapewne „osoby obsesyjno-kompulsyjnej”⁶⁶⁹. Ten pierwszy „nie widzi swej przyszłości”, „czuje się samotny, a od innych oddziela go zbyt wielki mur milczenia i niezrozumienia”, zaś w jego obrazie Boga dominują elementy pasyjno-dolorystyczne, „ale rzadko zmartwychwstanie”: „Modlitwa takiej osoby pełna jest bólu i buntu. Często jest ona rozpamiętywaniem własnych cierpień i kłopotów”⁶⁷⁰. Z kolei histeryczny wizerunek Stwórcy znamionują ojcowska dobroć i zainteresowanie ludzkim losem, z tym, iż podmiot „jest niestały”, „wiele tutaj uczuć, a mało zaangażowania woli i rozumu”, trudno też „zaakceptować Boga, który wymaga”. Wreszcie trzeci, „obsesyjno-kompulsywny” pierwiastek wyraża się w postawie „niepewności, lęku i niewiary w to, że osoby te są godne miłości”⁶⁷¹. W przypadku *Szczęsnego* nie odnajdziemy ani śladu kościelnej rytualizacji, kultowego perfekcjonizmu. Przeciwnie – wszystko to, prócz lęków, okazuje się mu obce: rytuał, ceremonia, msza.

Z drugiej strony to przecież *Szczęśny* wypowiada to zindywidualizowane przesłanie, suplikację „z głębi wnętrzości o litość nad nami”, a także dokonuje wcześniej ironicznej autodeifikacji, wcielając w siebie – wobec zebranego tłumu służalców Hetmana – fantazmat tyrańskiego bogocześnictwa. Lecz ta ewokacja „mocy” ma ironiczny podtekst i manipulatorski cel. Mimo że zawiera w sobie ekspresję mrocznej strony „ja” nieszczęsnego *Szczęsnego*, cichnie równie nagle, jak histrioniczny spektakl, tak szybko jak gwałtownie się zaczęła. Finał dramatu to zaś wołanie *de profundis*. Ta francuska lub angielska Biblia, która stanowiła impuls religijnych poszukiwań już nie na wspak, lecz jasno i wprost formułowanych, odciska swe piętno na całym dramacie. Od „nudzę się” do „serca” wołającego z głębi, od „jestem niczem” do „Jestem, Który Jestem”, od skostniałej obrzędowości do „tajemnicy wszystkich religii” biegnie refleksja Słowackiego.

⁶⁶⁸ D. A. F. de Sade, dz. cyt., s. 129.

⁶⁶⁹ K. Dyrek SJ, *Kryteria autentyczności i dojrzałości chrześcijańskiego życia duchowego*, w: *Chrześcijańskie życie duchowe*, red. J. Augustyn SJ, Kraków 1997, s. 80-83.

⁶⁷⁰ Tamże, s. 81-82.

⁶⁷¹ Tamże, s. 82-83. Tamże, s. 82 o osobowości bliskiej *Szczęsnemu*: „Osoba histeryczna zachowuje się jako dziecko, które usiłuje się uwolnić od za dużego ubrania dorosłego człowieka, które na nie włożono. Pragnie pozostać dzieckiem. Dlatego ciągle musi na siebie zwracać uwagę. Wyraża wiele uczuć, od zachwyty po agresję i płacz. A wszystkie one są płytkie i zmienne. Czyni to w tym celu, by wzbudzić zainteresowanie, by zawładnąć uczuciami innych, by skupić wokół siebie jak największą liczbę osób życzliwych i czuć się zawsze kochaną i szczęśliwą. Pragnie raczej otrzymywać, niż dawać, raczej być kochaną, niż kochać”.

Feeria niszczycielskiej ironii – i ewokacje świadomości ironisty-melancholika, którego kryje milczenie, nie prowadzą tu do panironicznej wizji Swiftowskiej antropologii, wizji ludzi-Jahusów, nieokrzesanych bestii, żyjących w „stanie natury”, będącym w istocie karykaturą „kultury”⁶⁷². Projekt antropologiczny dramatu wychylony jest w inną stronę – nie poszukiwania idyllicznego „człowieka natury”, nie oświeconego „człowieka kultury rozumu”; nie w kierunku bestii (gotyckiej, sadycznej, swiftowskiej). Lecz w stronę Diogenesowego „człowieka”, w stronę jednostki, a nie ludzi, tłumu czy ludzkości. Kim on jest, będzie, stanie się – doprawdy trudno jeszcze orzekać na podstawie *Horsztyńskiego*. Już jednak w tym owym dziele pesymizmu i ironii słychać głośne i wyraziste wołanie *de profundis*, wołanie do nieludzkiego Adresata, przypieczętowane apokaliptycznym wykrzyknikiem finału. Tak zarysowuje się droga od ironicznego „jestem niczem” i „jestem czem jestem”, kreowanego na tle Boskiego „Jestem, Który Jestem” i hamletycznego „być albo nie być”, do mistyczno-genezyskiej formuły eksplikacji istnienia, nie znoszącej wątplenia: „Jestem, bo jestem”:

– Przygotować nam potrzeba w cichości ducha naszego rewolucją prawdziwą – świętą i polską, a sprawić, aby z całym Majestatem Bożym i ogniami niebieskimi opłomieniona – wybuchnęła. – Aby zmaszawszy raz na zawsze to hasło ohydne być albo nie być, przez republikany nasze niemieckie przyjęte, w którym już jak w ziarnie rozpacz i zwątpienie na dnie siedziały – rzekł to drugie – Bogu samemu i duchowi zeń idącemu służące: Jestem, bo jestem... Hasło, które nas M[ości] Ks[iąże] przez sto lat od samobójstwa i zaboju obroniło, a wkrótce znowu straszliwych i pewnych zwycięstwa w oczach Europy postawi⁶⁷³.

W tym bowiem ujęciu problemu istnienia rozwiązanie znajdowały zarówno wszystkie święte i przeklęte tajemnice problematycznej podmiotowości⁶⁷⁴, jak i ulegającego w *Horsztyńskim* anomii i atrofii organizmu narodowego, który dotknął trąd zwątpienia, niemocy, wreszcie rozpacz. W zdumiewający sposób indywidualne „ja” i zbiorowe „my Polacy” zyskiwało Boską sankcję i wieczne ugruntowanie,

⁶⁷² J. Swift, *Podróże Gulliwera. Przekład Anonima z 1784 r.*, Warszawa 1971, s. 305-306; karykaturalny opis melancholii u Jahusów: „Mając co jeść, mając gdzie spać, mając wszelkie od panów swoich względy, zdrowe, silne i opasione, wpadają nagle w niesmak, w nieukontentowanie, w smutek ciężki, stają się posępne i ponure. W takim stanie uciekają od towarzystwa, nic nie jedzą, nigdzie nie wychodzą i tylko wzdychają w kącie swej przegrody i zdają się być zanurzone w swoich myślach”. To portret ludzi, nie zaś dzikich Jahusów.

⁶⁷³ J. Słowacki, *[List drugi do księcia A. C.]*, redakcja pierwsza, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. XV, opr. J. Kleiner, W. Floryan, s. 318. Głębokie spostrzeżenia na temat tego fragmentu czyni L. Nawarecka: *Idea Trójcy Świętej w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, r. VII: „W miejscu biblijnego »który« wstawia poeta przekorne »bo«, akcentując istnienie będące aktem woli i przeciwstawiające się chwajnemu »albo«. Mocne istnienie wyrażone w pierwszej osobie jest jeszcze czymś więcej – obecnością”.

⁶⁷⁴ W tym kontekście istotnie można mówić o „nullifikacji” podmiotu: „Proces problematyzacji podmiotu często skrywa się w romantyzmie za pustym tytanizmem, pozorną wzniosłością pozycji podmiotu” (H. Meyer, *Pamięć, wędrówka i przymus powtarzania w Mickiewiczowskich „Sonetach krymskich”*, „Ogród. Kwartalnik Humanistyczny” 2003, nr 1-2, s. 178).

których nie mógł podważyć ani, jak pisał Słowacki, żywiący się polskimi sporami Petersburg, co „temi płomieniami swoją machinę parową na Konstantynopol idącą karmi i podżęga”⁶⁷⁵, ani tym bardziej nie mogły jej podkopywać rozterki „ja”, osadzonego teraz na podmiocie podmiotów, niestworzonym i wiecznym „Ja” Boga, podpisującego się symboliczną formułą: „Jestem, Który Jestem”.

Część XI.

Permanentna katabaza – *experimentum crucis*

Projekt dramatu o Szczęsnym i Horsztyńskim, jaki usiłował – i niemal do końca spełnił to zadanie – stworzyć Słowacki, od początku był zadaniem ryzykownym. Z wielu powodów. Przede wszystkim: zdumiewa z dzisiejszej perspektywy nie tyle radykalizm poznawczy wpisany w kreację głównych postaci, co negatywność opcji, jaką wybierają, jaką przez te postaci odsłania sam Słowacki. Wydrzeń światu wielkość, wolność i sławę – przy wewnętrznym usidleniu i bezwoli – usiłuje Szczęsny. Zdobyć władzę – przy zupełnej instrumentalizacji świata, rodziny – to z kolei projekt Hetmana, idącego w swej wolności, wspartej przez wprost demoniczną wolę, aż po szubieniczną hańbę. Choć to zabrzmia paradoksalnie, bohater ów wiele ma wspólnego z Balladyną. Wreszcie pomysł trzeci: wydać oślepiętego starca, herosa narodowej sprawy, na grę podejrzeń, której nie jest w stanie zweryfikować.

A przy tym Słowacki poddaje swych bohaterów najradykałniejszej próbie nie twórczej samotności, lecz destrukcyjnego osamotnienia, „przebywania »poza bytem«”⁶⁷⁶, czyni to jednakowoż tak, ażeby wszystkie *dramatis personae* miały przeżycie czy intuicję innej kondycji; wiedzę o tym, że „tylko wieczność może przełamać mury, które izolują to, co doczesne, od tego, co doczesne”⁶⁷⁷. I prowadzi je tak, by owego przekroczenia nie dokonały, lecz ażeby zeszyły na samo dno swej samotności, ale równocześnie osiągnęły najwyższą samowiedzę wewnętrzną, stan skupienia, który oznacza wprawdzie psychiczne cierpienie, objawia się nawet w sytuacji Szczęsnego pragnieniem preegzystencjalnej regresji, lecz odkrywa też szansę, jaką jest podmiotowość⁶⁷⁸. Dlatego poddaje komunikację wielostopniowej destruk-

⁶⁷⁵ J. Słowacki, [List drugi do Księcia A. C.], dz. cyt., s. 318.

⁶⁷⁶ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antonomie samotności*, dz. cyt., s. 166.

⁶⁷⁷ P. Tillich, *Osamotnienie i odosobnienie*, przeł. K. Mech, „Znak” 1991, z. 4., s.8. Tamże: „Jesteśmy zawsze samotni, każdy dla siebie. Jednak możemy je [centrum innego bytu] osiągnąć dzięki ruchowi, który wznosi się do Boga, a następnie wraca od Niego do innej jaźni”.

⁶⁷⁸ Zob. D. Danek, *Obrazy wyjaskrawione i słabe światelka. Inne spojrzenie na romantyzm*, „Twórczość” 2000, nr 9, s. 89. Doświadczenie Szczęsnego to odwrotność owego „zwabienia do żywota”: „Dzięki tym właśnie dzieciom – dzięki jaskrawym obrazom ich skrajnej niechęci do życia – odkryliśmy, że aby chcieć żyć, nie wystarczy narodzić się. Nie wystarczy narodzić się biologicznie. Trzeba w początkach życia zostać do niego przekonującym zachęconym. »Zwabionym do żywota«, według arcytrafnego wyrażenia w jednym z młodzieńczych wierszy Mickiewicza. Aby chcieć żyć, trzeba doświadczyć, że miło żyć. A to znaczy doświadczyć, że drugiemu człowiekowi miło, że my żyjemy. Miło, że pojawiliśmy się na świecie.”

cji: zarówno (przede wszystkim) w wymiarze werbalnym, jak i w wymiarze mowy ciała: kreując postaci jakby sparaliżowane, skamieniałe.

Ironista pisze dramat o ironiście i kilku innych postaciach, którym ten żywioł jest z gruntu obcy, lecz które muszą nim oddychać, deszyfrować kody ironicznym wypowiedziom, wreszcie *volens volens* padać ofiarą ironii. Niewątpliwie pozycję Szczęsnego jako głównego bohatera wyznacza i to, że przez niego w kosmos dramatu przenika cały niemal żywioł ironicznej świadomości poety, że to w nim rezonuje spojrzenie ironisty Słowackiego.

Schległowska „absolutna synteza absolutnych antytez”⁶⁷⁹, ironia, ma tu jednak osobliwą konsekwencję. Miarą jej spotęgowania nie jest bowiem „stała samorodna wymiana dwóch sprzecznych myśli”⁶⁸⁰, lecz uruchomienie procesu zwielokrotnienia owych syntez na poziomie meta-ironii, gdzie zaczyna przejawiać się niemożność wymiany i syntezy, zachodzi zaś w istocie antyironiczne i irracjonalne zjawisko narastania „ironicznego szumu”, zgiełku ironicznym komunikatów, których uzgodnienie nie wydaje się możliwe. Gdzie ironicznym komunikatów pojawia się zbyt wiele, tam ironia przekształca się w swoje własne przeciwieństwo: w martwy, znaczeniowo niedynamiczny świat, w którym znaczenia tworzone w interpersonalnych komunikatach zamazują się, a jedynym projektem istnienia okazuje się ucieczka do wnętrza. Zamiast sprzeczności, odsłaniają się wtedy „opaczności”; zamiast ironii aktywuje się unieruchamiająca mowa sarkastyczna, a wreszcie zamiast języka rozwija się cały wachlarz form podmiotowej (w obecności podmiotu kreowanej) ciszy; milczeń, zaniknięć etc. Kiedy wygasną ostatnie źródła podmiotowej aktywności komunikacyjnej, a „ja” Szczęsnego zyska pewność nierozwikłalności sytuacji, pozostanie już tylko finalne tetralno-apokaliptyczne wysadzenie... nie, nie tyle zamku, co tej twierdzy „ja”, krzywego lustra ego, bastionu samoświadomości, która ostatecznie przepatrzyła wszystkie karty w księdze istnienia-nicości⁶⁸¹.

W takim świecie ironicznym deformacji i zdeformowanej ironii nie sposób też w prosty sposób powielić katalogu możliwych do rozwiązania dylematów romantyczno-nowożytnym świadomości. Dramat zaczyna się, pisaliśmy o tym, konstatacją dobrą na finał. W 1835 roku nie sposób było dopytywać się o indywidualną i zbiorową wolność tak, jak czyniono to dwa dziesięciolecia wcześniej. Dlatego droga, jaką obiera Słowacki, może być nazwana jedynie samosprzeczną formułą. W *Horsztyńskim* znajdujemy „święte” leitmotywy romantycznej tragedii:

⁶⁷⁹ Wyrażenia F. Schlegla cyt. za: W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, dz. cyt., s. 164. Badacz uznaje za ironiczne dramaty Słowackiego: *Balladynę*, *Horsztyńskiego* i *Fantazego* (s.163).

⁶⁸⁰ Tamże. Komentarz badacza do formuły Schlegla: „W poetyce poezji romantycznej, która domaga się wręcz tworzenia dzieła ze sprzeczności lub dowolnie dobranego materiału, taka formuła poetyckości, mniejsza o to, jakim językiem wyrażona, była czymś oczywistym.”

⁶⁸¹ Tamże, s.139: „Wedle Schlegla i chaos, i romantyczna poezja są implikowane przez zasadę potencjalności jako najpełniejszą formułą całości. Poezja i chaos to dwa, by użyć metafory Leibniza, łańcuchy bytów rozumiane jako natura naturans. Stąd też owo podkreślenie aspektu niedokonanego czasownika »tworzyć«, aspektu należącego właśnie do planu interpretacji chaosu i poezji romantycznej.”

Ciągle to „ja” wobec całości świata i jego praw, poszukujące swego znaczenia i losu, ciągle zdarzenia są znakami czegoś więcej i ciągle chodzi o wyzwolenie siebie lub zbiorowości z jakiejś tyranii, o jakąś winę, która jest dowodem wolności i zbrodnią zarazem, i ciągle nie wiadomo do końca, czemu to „ja” jest niezadowolone z tego, co jest, i ciągle czegoś szuka, nigdy nie zatrzymując się w drodze. Wydaje się, że romantyzm stworzył bohatera tragicznego, w którym wola wolności stała się wewnętrznym imperatywem, skierowanym w nieskończoność prawem świata, wartością najwyższą i jak wielkie wartości tragedii – prowadzącą do samozagłady bohatera.⁶⁸²

To wszystko znajdziemy i w tym utworze, który w liście do matki poeta także nazwał „tragedią”. I w niej drąży problem przeklętej „niewoli wolności”. Ale czyni to inaczej i tak samo. Cofa się do kreacji bohatera, właściwej raczej wczesnemu romantyzmowi, temu pozerskiemu, histrionicznemu, hamletycznemu. Nie prowadzi go jednak, tego „Renégo i Manfreda Anno Domini 1835” w stronę przekroczenia, w kierunku nowej kondycji, wyboru innego niż śmierć.

Przeciwnie: prowadzi go ku śmierci, ale przez doświadczenie najradzykalniej negatywne, przez zgęszczenie i pogłębienie międzyosobowych rozdźwięków, wyżłobienie między postaciami nie szczelin dystansu, umożliwiające życie ironii, lecz wykopanie rozpadlin pogłębiających ich oddalenie i samotność tak dalece, że w końcu między brzegiem jednej i drugiej podmiotowości nie potrafi się już ukonstytuować ów *Spielraum*, owa przestrzeń ironicznego napięcia i gry, a podmioty zamykają się ostatecznie w wewnętrznych warunkach. Świadomości głównych bohaterów dryfują tu najpierw „od siebie”, zdążywszy jeszcze napomknąć o uczuciach i marzeniach, a potem już „w głąb siebie”.

I chociaż skończy się to wszystko popisem Thanatosa, ów negatywny projekt oksymoronicznie można by nazwać regresywną progresją, postępem w drodze ku Rzeczywistości przez wycofanie się w siebie. Oznacza to odkrycie nie papierowej maszyny indywidualistycznego byronizmu powieści poetyckich, gdzie „ja” rośnie, nadyma się i w końcu jawić się może jako konstrukt sztuczny, ba, śmieszny⁶⁸³, lecz lokalizację tego jednego jedyne go przejścia, które przez szczelinę wydrążoną w murze obrazów-złud wiedzie ku bytowi i wieczności: jest nią podmiotowość. Ale, oczywiście, trzeba jej poznanie pogłębić, zejść pod poziom psyche czy duszy w regiony „ja” duchowego, jaźni.

Ten proces nie dokonał się jeszcze w *Horsztyńskim*, lecz właściwie zlokalizowana została sfera, gdzie trzeba szukać. Zapłaciła za to ironia, tworząca tak gęsty pancierz okołopodmiotowej bariery komunikacyjnej, iż w istocie i ona sama się unicestwiła. Dlatego przez paradoksy zupełnego zniewolenia poprowadzi droga ku genezyjskiej wolności, której jednym z aspektów jest i to, że: „Słowacki predestyna-

⁶⁸² M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, dz. cyt., s. 156.

⁶⁸³ Już A. Małecki (dz. cyt., t. I, s. 119) pisząc o *Arabie* nazywał go „satyrą” na gatunek powieści poetyckiej: „Drugi poemat, zatytułowany *Arab*, uważam za poroniony płód excentrycznej... mizantropii raczej, aniżeli fantazyi”.

cyi nie uznaje. U podstaw jego konstrukcji mamy akt wolnej woli⁶⁸⁴. *Horsztyński* to zupełnie inny typ dramatu wykorzystującego ironię niż *Balladyna*. Ta druga jest popisem ironisty, konstrukcją ironiczną dramatu, wreszcie feerycznym objawieniu języka ironicznego.

W utworze o Szczęsnym Schleglowską „permanentną parabazę”, nie tylko odsłaniającą twórcę, ale „prezentującą go jako twórcę właśnie, zezwalającą na popis sprawności literackich, popis pisarza wolnego, niezależnego od tematu dzieła”⁶⁸⁵, zastąpiła permanentna katabaza ironiczna, unicestwiająca w końcu ironistów i ironię. Stało się tak nie tylko dlatego, że nie było się przed kim popisywać, bo tekst powstawał do szuflady. Także dlatego, że Słowacki wykazywał naraz wobec świata dzieła i brak dystansu, i osobliwy dystans. Ten pierwszy – „brak” – ujawnił się w konfesyjnym, niemal intymnym wymiarze spowiedzi późno urodzonego romantyka, którego w dwudziestym piątym roku życia gnębiły te same problemy, jakimi żyli René, Manfred czy Hamlet. A do literatury wchodziło właśnie całe pokolenie bohaterów przemienionych, „kreatywnych”, zbliżał się czas rewelatorstwa religijno-mistycznego, od 1832 roku „panował” mesjanistyczny paradygmat historiozoficzny. I właściwie wtedy Słowacki ma potrzebę powiedzieć wszystko, wypowiedzieć się z egzystencjalnej udręki w szwajcarskiej samotni (z tym ostatnim nie przesadzajmy...) ⁶⁸⁶. Lecz, jak celnie podnosił Friedrich Schlegel:

Aby móc dobrze pisać o jakimś przedmiocie, trzeba przestać się nim interesować; myśl, która ma zostać wyrażona z rozwagą, musi przedtem bez reszty przeminąć, nie może już w sposób istotny zaprzętać człowieka. Dopóki artysta coś wymyśla i trwa w natchnieniu, znajduje się, przynajmniej jeśli chodzi o przekaz, w stanie nieliberalnym. Zechce wówczas powiedzieć wszystko, to zaś jest błędną skłonnością młodych geniuszy lub słusznym uprzedzeniem starych partaczy⁶⁸⁷.

Wszelako nie sposób też „wyznawać”, gdy patrzy się z ironicznego dystansu na przedmioty wyznań i dokonuje rozrachunkowego samooglądu. *Horsztyński* jest w tym wymiarze utworem „szczerym” i „nieszczerym”. Ten drugi, „osobliwy dystans”, jak go bez inwencji określiliśmy, wyraża się przecieź w rozwianiu, rozdmuchaniu, zamazaniu wewnątrzdramatycznych relacji. Słowacki mówi więc wszystko o swoich bohaterach, ale, co mówi, wie on tylko sam. Faktura tekstu okazuje się na poły odsłonięciem, na poły zatajaniem. Na tyle szczerza, by spocząć w ukryciu przed okiem czytelnika, na tyle zamazana i niedopowiedziana, by może kiedyś odsłonił ją światu ten, który dziś jest dzieckiem. To dzieło konieczne, choć przedwczesne. Musiał je napisać, ale nie mógł go wydać. Nie ma w nim jakiegokolwiek możliwo-

⁶⁸⁴ T. Newlin-Wagner, *Słowacki wobec zagadnienia predestynacji*, Kraków 1918, s. 38.

⁶⁸⁵ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 167.

⁶⁸⁶ Listy Słowackiego z tego okresu odsłaniają osobowość dwoistą: melancholika, ale i człowieka zachwyconego Szwajcarią, wędrującego tropami Byrona. Nie był więc autor *Horsztyńskiego* w stanie, w jakim odmalował Szczęsnego. Ta kreacja wymagała dystansu i opanowania.

⁶⁸⁷ F. Schlegel, *Fragment 37 z „Lyceum”*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 5.

ści „permanentnej parabazy”, bo nie jest to dzieło „z wbudowanym dystansem”⁶⁸⁸, lecz dzieło z wkomponowanym mechanizmem bezpieczeństwa. Szczere aż do bólu w ukazywaniu konsekwencji nowożytnego indywidualizmu, zachowawcze aż do czytelnicznej irytacji w kamuflowaniu przyczyn i motywacji monadycznej kondycji bohaterów.

Zatem nie istniała też możliwość nadbudowania owych „struktur podmiotowych”, w których autor objawiłby się w pełni. Nie mógł przecież w jakimś epilogu „podważyć iluzji” śmiechem czy ironią; nie wolno mu było w dziele utrzymanym w poetyce dramatycznych *confessiones*, znarratywizowanych wyznań ujawnić się obok tekstu czy ponad tekstem. Energia pisarza ujawniła się więc w odsłonięciu negatywnego horyzontu doświadczenia ludzkiego, ale także w zwodzeniu, zaciemnianiu, zacieraniu relacji międzyosobowych. Było to działanie nieironiczne, choć dwoiste, polegające na ujawnianiu/zacieraniu; on, Słowacki, wiedział, co gra w duszy bohaterów, lecz nawet w intymnej perspektywie, mając luksus pisania nie do publikacji nie chciał mówić wprost. W tym wyrażała się pisarska dojrzałość poety w dramacie o niedojrzałym bohaterze.

I ostatecznie przez tę niedojrzałość poprowadzi droga ku tyleż euforycznej co okrutnej, skrajnej wyobraźni genezyjskiego „ja”. Trudno też nie odnieść wrażenia, że poeta tę perspektywę szczeroci i dystansu opłacił albo niedokończeniem dzieła (przecież takiej Salomei i takiego Szczęsnego nie mógłby pokazać matce), albo zatraceniem fragmentów istniejącego w jednym egzemplarzu tekstu. Chował go przed okiem czytelnika, bowiem – nawet jak na warunki kultury romantycznej, która przyzwyczajała do łamania obyczajowych ograniczeń – wykreował zbyt jawny i zbyt skomplikowany układ relacji, gdzie jedno tabu nakłada się na drugie, trzecie i czwarte. Samobójstwo, kazirodztwo, cudzołóstwo, anomia, rozpad rodziny, rak toczący nie państwo, lecz Sarmatów Polaków – jakże można to było pokazać emigrantom, oczekującym pokrzepienia, którzy nie rozkupili jeszcze nakładu dzieła opisującego przecież innych bohaterów: *Pana Tadeusza* (?). Tekst o samobójcach byłby w jakimś wymiarze samobójstwem poprzez tekst: Słowackiego jako Polaka i człowieka. „Odsłonięcie twarzy” Szczęsnego pojęto by jak samo-ujawnienie się rywała Adama.

Z innej strony patrząc – w *Horsztyńskim* mamy do czynienia z sytuacją pokazującą nowoczesność Słowackiego – pisarza, który nie tylko stale pisze i publikuje, ale może sobie pozwolić na luksus tekstu pisanego „sobie a Muzom”. I to w epoce, gdy sławniejsi pisarze nierzadko wyprzedają karty własnych autografów, by spłacić długi lub zyskać środki do życia⁶⁸⁹. Dumny elitaryzm przeciwstawia się egalitarny-

⁶⁸⁸ Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s.181-186, rozdział: „*Mazepa*” – tragedia z wbudowanym dystansem, tu s. 186: Słowacki każe z dystansu patrzeć na odgrywany na scenie dramat. Osłabia to oczywiście efekt tragiczny, toteż niechętnie te jego intencje respektuje się w teatrze”. I dalej: „Autor jakby chroni odbiorcę przed naiwną bezpośredniością przeżycia”. Nic z tej świetnej techniki ironisty nie znajdujemy w przecieź ironicznym *Horsztyńskim*.

⁶⁸⁹ Piszę o tym obszerniej w pracy: *Od cykliczności do seryjności i z powrotem. Paradoxy romantycznej sztuki elitarnej*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 51-74.

stycznej pokusie powiedzenia wszystkiego i okazania tego chciwej publice literackiej. Chciał być sławny i wielki, ale nie zawsze i nie za każdą cenę.

Czy *Horsztyński* jest tragedią? Nie⁶⁹⁰. Zawiera pierwiastek, który można określić jako wszechobecną tragiczność istnienia, wypełniającą pustkę, jaka rozprze-strzenia się w międzyludzkiej i społecznej przestrzeni dzieła każdorazowo po wy-brzmieniu tych zawsze niedopowiedzianych słów bohaterów. Więcej: można rzec, że poszczególni bohaterowie to postaci tragiczne, ale brak tu tego, co można by nazwać sytuacją tragiczną i jej konsekwencją⁶⁹¹.

Z wielu zresztą powodów: paraliżu woli bohaterów, którzy raczej trwają w wnętrzu dziejącej się rzeczywistości, niż ją współtworzą; z powodu ontologizacji przy-padku, którego nie uznalibyśmy za zawsze tożsamy z „*Losem*”. Bohaterowie dzieła mówią o „*losie*”, ale dlatego, iż chcą, by to był los, a nie „szatański” przypadek. To nie jest też tragedia, nawet „romantyczna”, bowiem kondensacja ironicznych aktów „zakrzywia” nie tylko semantykę dzieła, wprowadza ją wprost w rejony lo-goreicznego nonsensu, ale dlatego też, że paraliżowi ulega czasoprzestrzeń poten-cjalnie tragicznej akcji. Czas dzieje się sam, sceniczne postaci straciły wolę, komu-nikacja zamiera, ironia nadszarpuje samą siebie. W końcu dzięki metaforze krzy-wego zwierciadła możemy zrozumieć, iż wykrzywia ono w tym dramacie wszyst-ko. W gabinecie lustrzanych odbić, ale odbić w krzywych zwierciadłach, wszystko ulega zniekształceniu, w końcu znajdujący się pomiędzy jednym a drugim lustrem podmiot dostrzega, że jego zakrzywiony obraz z jednego zwierciadła odbija się w drugim krzywym zwierciadle. Można wtedy tylko zamknąć oczy i wstąpić w podmiotową głębię, jak Szczęsny.

W *Horsztyńskim* unicestwieniu ulegają i podmiotowe, i ontologiczne warunki zaistnienia sytuacji właściwej tragedii⁶⁹². Co najwyżej można rzec, iż jest to świat opowiedziany z perspektywy posttragicznej, perspektywy świadomości, która podlega destrukcyjnemu determinizmowi rozpadu.

Niemniej nie jest to tragedia także z innego powodu. Kryzys – także kryzys języka ironicznego⁶⁹³ – oznacza bowiem często moment, który dla twórczego pod-

⁶⁹⁰ Przywołuję zresztą to „nie” pod wrażeniem zdania z rozprawy A. Kotlińskiego, *Język w „postawie zasadniczej”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., „Żeby było skuteczne, trzeba je wypowiadać w po-stawie wyprostowanej, i patrząc w oczy – lecz o jego mocy decyduje dykcja i intonacja – nie donośność głosu. Będąc leksykalną drobiną – [»nie« – przypis mój] jest »wielkim słowem.«” Bohaterowie *Horsztyń-skiego* mówią „nie” inaczej: skuleni w sobie, zamknięci, mówią je, gdy, jak Szczęsny, potrafią czegoś zanie-chać. Więc jest to inne „nie”. I powiedziane istnieniu.

⁶⁹¹ Zob. H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., Białystok 2005, s. 18: „Zbrukać się to w tragedii oznacza paradoksalnie – oczyścić się z żądzdy władzy, z pychy, z kłam-stwa, obfudy, pochlebstwa, zdrady, zbrodni i zła”. Zdaniem autorki w tragedii następuje następnie „triumf istoty duchowej” (s. 17).

⁶⁹² Zob. fragmenty klasycznej pracy H. D. F. Kitto poświęcone ironii (*Tragedia grecka. Studium literac-kie*, przeł. J. Margański, Kraków 2003).

⁶⁹³ Myślę znów oczywiście o klasycznej pracy S. Traugutta: „*Bieniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964. Jej wiele też i konstatacji znajduje potwierdzenie w analizach o wiele wcze-sniejszego *Horsztyńskiego*.

miotu staje się szansą rozwinięcia projektu dzieła terapeutycznego. I w pewnym sensie ów pisany dla siebie *Horsztyński* takim właściwie dziełem się stał. Lecz w większej jeszcze skali dostrzegliśmy jego paradoksalną i, rzecz by wolno, progresywną nietragiczność w tym, że jest on projektem epistemologicznym, którego kwintesencję wyrażają pytania bohaterów uciekających przed ironią, w tym to, postawione przez Horsztyńskiego: „Do czego zmierzasz ironią taką?” Słowacki nadal będzie pisał i publikował tragedie⁶⁹⁴, lecz tutaj właśnie, w *Horsztyńskim*, w tym najgłębszym dotknięciu brzegu istnienia, na którym nie ma nadziei, odsłoniły się przed poetą wyniki negatywnego eksperymentu wyobraźni: anabaza, wyobraźniowa transgresja, indywidualistyczne odsłonięcie „zagadki wszystkich religii”.

Bez tej presji ironiczno-wątpiącego spojrzenia, odzierającego „ja” i byt z iluzji po iluzji, nie byłoby nigdy odkrycia, iż pod strumieniem „wahającej się” myśli płynie wartko strumień Ducha, dostępnego, posiadającego *genesis* i *telos* w Bogu. Który może okazuje się z ludzkiej perspektywy okrutny jako kruszyciel form, ale nie jest już ironistą, choć na ironię zezwala. Dlaczego? By strumień przemian rwał coraz szybciej naprzód. Taki, wydaje się, będzie za pięć lat transcendentalny sens ironii.

⁶⁹⁴ Lecz o tragedii i tragizmie, podnieś ten problem współczesny filozof, można pisać tylko *ex post*, w stanie „zdrowia”, gdy świadomość uwolniła się od tragiczności, brzemienia pesymizmu. Por.: Z. Kaźmierczak, *Nietzscheańska filozofia tragedii, czyli o upokorzeniach, jakie niesie filozofia*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., s. 25: „Twórca kultury stoi więc przed trudnym dylematem, który brzmi: albo **prawdomówne milczenie**, albo **upokarzające mówienie**. I dylemat ten ujawnia się najwyraźniej właśnie w refleksji nad tragedią – wówczas kiedy człowiek mówi, bo doświadcza tragedii, a jednocześnie kiedy, jako nieznacząca jednostka, jest tak niezmiernie słaby, że mówienie to – aby uniknąć jeszcze większego cierpienia, zadawanego przez innych współuczestników kultury – musi zostać zniekształcone” [podkr. – J. Ł.].

Rozdział trzeci

**TEATR ŚMIERCI W *BALLADYNIE*.
OPANOWYWANIE I EKSPRESJA IRONII**

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

Król Ladawy¹

Część I.

Erudycja i chaos

Słowacki – czy wolno w to wątpić? – był erudytą niepowседневnej miary, ale i wielce specyficznego rodzaju. Był nim od wczesnej młodości, zaczynając twórczość od tłumaczeń i parafraz Lamartine'a, Moore'a czy kasydy asz-Szanfarego, aż po kres mistycznej dojrzałości, gdy jego wyobraźnię żywić będą ewolucjonistyczne teorie Jeana-Baptisty Lamarcka, pisma Karola Bonnet'a oraz „romantyczna” paleontologia Georges'a Cuviera. Także pisany do szuflady *Horsztyński* to nie tylko „szekspiada”, ale istny popis erudycyjny. Lecz pomiędzy rokiem 1831, rokiem wyjazdu z Polski, a rokiem 1842, czasem przełomu towianistycznego, a potem genezyjskiego, rozpościera się przecież ogromna przestrzeń lekturowych doświadczeń. Czy wypełniona? Szekspir, Dante, Ariosto, Rabelais, Tasso, Homer, Eurypides, Young, Byron, Hugo, Schiller, Calderon, Goethe... – w tym celowo niechronologicznym, fragmentarycznym wyliczeniu imiona „wieszczów”-rapsodów łączą się z nazwiskami całkiem już współczesnych „tytanów” romantyki europejskiej. Lista to niepełna, bo przecież poeta „studiował” filozofów niemieckiego idealizmu, namiętnie fascynował go Platon, „znał” (jak głęboko?) Bacona, Kanta, Hegla, Micheleta, irytował się prepozytywistycznymi teoriami Augusta Cieszkowskiego bądź eschatologią Bronisława Trentowskiego. Więcej jeszcze – zetknął się z schopenhaueryzmem i być może oburzył się nim...

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

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

Jeździłem do Morza Martwego, do Betleem, gdzie także na żłobku Chrystusa słuchałem odprawionej mszy. Wszystkie te okolice Jerozolimy napełniają serce jakąś prostotą i świętością. Miło być w prostej grocie, gdzie anieli zwiastowali pasterzom narodzenie się Pana. Miło widzieć wioseczkę Jerycho, niegdyś zrujnowaną głosem trąby wodza Boskiego. Ale żeby opisać te szczegółowe wypadki i wszystkie wrażenia, jakich się doznało deptąc ziemię palestyńską, trzeba by na to dzieła...²

W chaosie estetycznych i egzystencjalnych doświadczeń rodzi się w 1834 roku *Balladyna*, opublikowana przecież dopiero w roku 1839. Tekst z 1834 i *Balladyna* z 1839 roku to zatem utwory tego samego, lecz nie takiego samego człowieka. Jak to możliwe, iż nie bez ostentacji eksponując ariostyczność swej „tragedii w pięciu aktach”, będzie ją poeta akceptował także po roku 1842? Jak więc przeto tłumaczyć fakt, że znajdzie ona uznanie w oczach samotnika-panironisty, autora *Beniowskiego*, twórcy inspirowanego Biblią *Anhellego*, wreszcie, że zyska „mistyczne” *imprimatur* autora *Króla-Ducha*? Pytania należy mnożyć: dlaczego ulegając konwulsyjnym „metamorfozom” w kolejnych interpretacjach, podług trafnego wyrażenia Henryka Markiewicza³, *Balladyna* pozostawała w zasadzie wciąż tym samym, istotnym, akceptowalnym dla Słowackiego dziełem? Choć i tu – na poziomie genologicznych kwalifikacji – sam poeta dokonywał wolt, raz określając ją jako tragedię, to znów jako balladę i baśń! Wiadomo – można z niej wyinterpretować wiele: mistyczne zwierciadło rzeczywistości (Mieczysław Limanowski), pesymistyczną wizję świata (Juliusz Kleiner), doraźną, polityczną, antyfeudalną filipikę (Wacław Kubacki), aluzyjny kaprys imaginacji, przeglądającej się w teatrze literatury o literaturze (Konrad Górski), ironiczną antybaśń (Wiktor Weintraub), tragizm metafizycznej prowokacji przeciwboskiej (Maria Janion) czy wreszcie „arcyromantyczne” dzieło – kolaż odmiennych kategorii estetycznych⁴. Stąd – niewolne od pewnej dozy interpretacyjnego sceptycyzmu – konstatacje badacza dziejów „czytania” *Balladyny*.

² J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dzieła wybrane*, dz. cyt., t. VI, list z 19 lutego 1837 r. z Bejrutu, s. 252 [podkr. – J. Ł.].

³ H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 83: „Z podobnych powodów te same aspekty w rzeczywistości przedstawionej określane były jako tragizm lub jako ironia, czemu mogło sprzyjać istnienie łącznika pojęciowego – ironii tragicznej. Z kolei naruszenie w świecie baśniowym konstytutywnej tu reguły domagającej się, aby zakończenie było pomyślne dla pozytywnych bohaterów, prowadziło do wymiany określenia »baśń« na »antybaśń«.”

⁴ Por. rozprawy i interpretacje: J. Kleiner, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Balladyna*, Kraków 1948, BN 1 51; M. Limanowski, *„Balladyna” jako zwierciadło mistyczne świata*, „Sfinks” 1914; W. Kubacki, *„Balladyna”*

A mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że po 150 latach *Balladyna* spogląda „z ariostycznym uśmiechem” nie tylko w stronę bohaterów, ale i na te „nie przewidywane owoce”, które zaszczepiła myśl interpretatorów⁵.

Celem niniejszego szkicu nie musi być nowa interpretacja dramatu. W kontekście *Horsztyńskiego* pragniemy: a) ukazać inną, „pozytywną” strategię ironizowania; b) uwydatnić ów temat wyobraźni Słowackiego, który w dramacie o Szczęsnym zaistniał w innym wymiarze i w innej skali: śmierć; c) ukazać metody estetycznego „opanowywania” tak ironii, jak śmierci; d) zastanowić się nad dynamiką wewnętrzną struktury świata przedstawionego dramatu; e) zinterpretować funkcję listu dedykacyjnego i epilogu w „pełni znaczeniowej dzieła”.

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

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

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

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

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

jako baśń polityczna (jako wstęp do wydania z 1955 r.); K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2; W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4; M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980. Zob. także: J. Skuczyński, *Mieczysława Limanowskiego interpretacja „Balladyny”*, w: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów. Materiały z sesji naukowej – Toruń 1–3 XII 1995*, red. M. Kalinowska, A. Sadurski, Toruń 1998, s. 159–178.

⁵ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 86. Badacz wysuwa jednak w zakończeniu wiele własnych sądów o dramacie (por. s. 82–83).

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

5. Szkicowego bodaj namysłu nad tematem: *differentia specifica* „bluszczowatej” romantyki Słowackiego w kontekście analiz *Horsztyńskiego*.

Balladynę traktujemy jako organiczną, nierozzerwalną jedność trzech części dzieła, spiętą nadrzędną, „metatekstową” klamrą tytułu i podtytułu, nie pozbawionych wszak już na tym poziomie ironicznej podwójności – tytuł: *Balladyna* wobec podtytułu: *Tragedia w pięciu aktach*⁷. Chaos albo porządek, pesymizm czy optymizm, finałowa śmierć zbrodniarki pojmowana jako Boża pomsta czy fatalny przypadek, Opatrzność czy fatum – między tymi biegunami wiedzie ścieżka akcji dramatycznej osadzonej na temacie kręgu wtajemniczonych w regiony zbrodni. W owym kręgu w kolejnych scenach teatr śmierci usuwa ofiary fatalnej inicjacji w tajemnicę. Tak, ażeby w końcu Słowacki, poetyckie indywiduum-pankreator, mógł uśmiercić „króla-kobietę”, a – nie bez ironii – ocalić bukoliczno-sentymentalnego Filona⁸. Lecz przecież w zmitologizowanej, naiwnej świadomości Filona, nie potrafiącego przed sądem bez bełkotliwego sztafażu antycznego wyartykułować elementarnych faktów, przegląda się trzeźwa świadomość poetyckiej mocy artysty wyrażona w liście dedykacyjnym oraz epilogu. Przegląda się w niej sam Słowacki, tak jak prawdziwy artysta przegląda się w grafomanie, surowy świadek tragicznej historii XIX wieku w naiwnym optymizmie, opanowany ironista w prostodusznym żonglerze mitologicznymi kliszami.

Ze zdumiewającą trafnością to wzajemne przeglądanie się różnych światów: przeszłości i przyszłości, sumienia i nihilizmu, archaiczności i nowożytnej nowoczesności, natury i historii, wreszcie znanych nam z *Horsztyńskiego* Opatrzności i „opaczności” przypadku, pierwotnej spontaniczności i ironicznej samowiedzy – otóż to wszystko dostrzegł w dramacie Krasieński:

W *Balladynie* dwa światy, pierwotny sławiański i dzisiejszy krytyczny, który nosi w sobie napis *consummatum est* – płaczą się i spajają nieustannie. Ta przemiana kameleńska, ta zdrada migów i przemigów, ta rozpryskliwość baniek tęczanych, słowem, cały *Balladyna* koloryt już sam w sobie stanowi formę wiążącą tych

⁶ Myślenie o świecie utworu w kategoriach pesymizmu – optymizmu (z wyraźną opcją na rzecz pierwszego) jest zasługą arcypopularnych prac J. Kleinera. Por. J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, wyd. V, s. 87: „Pesymistyczna jest ta baśń-tragedia, a jednak nie stała się poematem bólu. Nie filozof rozmyślający nad smutną zagadką bytu kształtował *Balladynę*, lecz rozkochany w pięknie wirtuoz-artysta”. Zdania te mogłyby nasunąć myśl, iż jest to dzieło zupełnie odmienne w sferze „filozoficznej” od *Horsztyńskiego*. Otóż byłby to sąd tylko połowicznie prawdziwy.

⁷ Ballada „jest” więc tragedią – zdają się suponować tytuł i podtytuł. Lecz też: to ballada, ale zarazem (aż) tragedia lub: to wreszcie ballada czy tragedia?

⁸ Gr. *philein* – lubić, kochać. Czy imię to ma tylko sentymentalny rodowód? Wydaje się, iż może być także nawiązaniem do figury karcianej: M. Witwińska, *Kuligiem przez trzy stulecia*, Warszawa 1961, s. 177: „Czasem nazywano wyznika żółednego pamfilem...” Po eksperymentach z imionami w *Horsztyńskim* (a przecież to inna tonacja dzieła) i takich asocjacji z karcianym pamfilem wykluczyć nie wolno.

światów różnice – a te różnice zetknęły się z sobą rzeczywiście, ale nie w zewnętrznej rzeczywistości dziejów, tylko w wewnętrznej sumienia samego poety.⁹

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

Część II.

Dynamika śmierci: wewnątrztekstowe gry

Próbując opisać mechanizmy dramatycznej tanatologii Słowackiego, interpretator napotyka od razu dwie **bariery**: symboliczno-obrazowego uwikłania w genetyczne zależności każdej ze scen przedstawiających spektakl śmierci. Każda z nich zdaje się być swobodną parafrazą motywów o czasem całkiem odmiennym pochodzeniu: ludowym, mitologicznym, literackim (na przykład byronowskim lub szekspirowskim). Po wtóre: balansować musi między jawną literackością scen przedstawiających zabijanie, ich umownością a symptomami głębi psychologicznej działań bohaterów, przypominających już to baśniowe, jednowymiarowe schwarzcharaktery, już to skomplikowane osobowości tragiczne¹⁰. Porządek swobodnej gry wyobraźni poety, proces kojarzenia i zmyślenia nie jest jednak – w przypadku estetycznego wymiaru romantyki Słowackiego – sprzeczny z porządkiem wartości, porządkiem etycznego wymiaru czynów postaci oraz ich motywacji.

Jeśli łańcuch wydarzeń w *Balladynie* stymuluje przejście od dramatu ludzi natury (Wdowa i córki) do dramatu uczestników historii (Kirkor i inni), to dynamikę tego procesu wyznaczają dwa fundamentalne rytmy, które poeta rozpisuje na całe pięć aktów: **rytm przekroczenia**, awansu, nuworyszowskiej presji na osiągnięcie coraz wyższego statusu w hierarchii świata historii. Kolejne etapy tego rytmu to między innymi marzenia Wdowy o królewiczu dla córek, „turniej” o rękę baśniowego „królewicza” Kirkora, sceny przedstawiające ucztowanie, wystawność. Na ten „wstępujący” rytm nakłada się z kolei drugi: **rytm zerwania z plebejską przeszłością**, z naturą i jej naiwnym światem. Jego etapy to między innymi scena przedstawiająca spalenie chaty Wdowy, rozegrana w konwencji opowieści biblijnej (Ewa-Balladyna, która

⁹ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, cyt. za: J. Słowacki, *Balladyna*; P. Hertz, M. Bizan, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 237. Wszystkie cytaty z *Balladyny* za tym wydaniem podaję.

¹⁰ Chodzi więc o wizję dramatu prezentowaną przez Wiktora Weintrauba i polemikę Marii Janion.

skusiła Adama-Kirkora)¹¹, scena wygnania przyjaciółki – wieśniaczki Barbary (gr. *barbaros* – cudzoziemiec, nieokrzesany), wreszcie wygnanie, a w finale uśmiercenie na torturach Matki-Wdowy.

Cały ten proces ma dwa symetryczne miejsca kulminacyjne: zabójstwo Aliny, będące zarazem zerwaniem z naturą i przekroczeniem granicy pierwotnego świata, oraz śmierć Matki, zarazem stanowiącą najwyższy punkt „dojścia” zbrodniarki-córki, ostateczne zerwanie ze światem „ubożyzny”, ale też punkt graniczny, w którym – w kształcie groźnego pioruna – odzywa się sprofanowana Natura. Gdy zostanie zamordowana Alina, obraz tej zbrodni – poprzez Goplań – wchłonie i spamięta właśnie natura: „...Rzucę ten ciemny obraz zbrodni w jasne koła / Zwierciadlanego Gopła...” (a. II, sc. II)¹². Proces kolejnych zbrodni będzie u Słowackiego rozpięty między owym przekroczeniem-awanssem (= utratą niewinności) a osiągnięciem celu-karą (pomstą Natury). Ten linearnie nieskomplikowany, dwoisty rdzeń „tragedii” nabiera jednak wieloznaczności na poziomie – czasem wyzywająco aluzyjnych – literackich realizacji kolejnych zbrodni. Nabiera też głębi.

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

Upadek strąca zbrodniarza na niższy poziom istnienia (na przykład wobec Boga), ale też kreuje jednostkę autonomiczną, w pełni upodmiotowioną, samoświadomą, wciąż wolną pozytywnie i negatywnie¹³. Ten archetypiczny schemat rytualnego zabójstwa (lub występku) otwiera przed wyobraźnią poety możli-

¹¹ Por. ludowo-ironicznostylizację fragmentów opowieści biblijnej w scenie I aktu III: „A ja wam powiadam – mówi Starzec – Że staruszka podczciwa, sam nasz Adam / Mógłby ją wziąć za żonę, lepiej mi przypadła / Niż Ewa...” (s. 80).

¹² Por. interpretację tego motywu w pracy W. Próchnickiego, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 97: „Powstała w lustrzanej powierzchni wody symetryczna przestrzeń to zapis zbrodni, która nie tyle tonie w jeziorze, co utrwała się w nim tak, jak w umyśle zbrodniarki. Miejsce zabójstwa staje się miejscem zagubienia, tam bohaterka dokonuje wyboru, w którą pójść stronę, po czym podąża śladem siostry, choć zrazu błądzi bez celu”.

¹³ Por. P. Ricoeur, *Grzech pierworodny – studium znaczenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż, *Podług nadziei*, Warszawa 1991, s. 214: „Przenosząc na dalekiego przodka początek zła, mit ujawnia sytuację każdego człowieka; to już było; nie ja daję początek złu, ja je kontynuuję; jestem uwikłany w zło; zło ma przeszłość [...]” W dramatach Słowackiego bohaterowie najpierw odkrywają zło, inicjują je jakimś gestem lub czynem: grzeszną miłością (Szczęsny i kobiety), samobójstwem (Kordian), zabójstwem (Balladyna).

wość subwariantywnego ujęcia losów zbrodniarza, wystawionych na: pokusę kolejnych zbrodni, maksymalizację buntu, karę, inicjację w nowy świat, samozniszczenie bądź skomplikowane połączenia owych różnych wariantów. Zauważono, że scena z *Balladyny* przypomina rozwinięcie ludowej opowieści w balladzie Aleksandra Chodźki *Maliny* z 1829 roku. Drugą zależność genetyczną autorzy *Głos do „Balladyny”*, Marian Bizan i Paweł Hertz, odkryli w utworze Byrona *Korsarz*, gdzie mężobójczyni Gulnara napiętnuje się sama „małą plamą” krwi na czole. Dodajmy jednak zależność trzecią: od Byronowskiego *Kaina*. W obu dziełach rzeczywistość po zbrodni ulega fantazmatycznej transformacji (motywy krwi), słowa Kaina przywodzą na myśl monolog *Balladyny* po zbrodni (ton emocjonalny, idea życia bez Boga), a przekleństwa Byronowskiej Ewy przypominają te rzucane przez Matkę na „wyrodną” córkę Alinę.

Z tych trzech realizacji zbrodni każda ma inny charakter: w *Malinach* – ludowa moralność musi być dopełniona, niejako zaspokojona szybką, „symetryczną do występku” karą; w Biblii – uśmiercenie Abła z zazdrości o ofiarę złożoną Bogu to jakby rekapitulacja i pogłębienie genezyjskiego upadku. W *Kainie*, będącym upsychologizowaną, zromantyzowaną wersją historii biblijnej, napiętnowanie otwiera przed bohaterami przestrzeń „na wschód od Edenu”, rozpoczyna czas mozołu i cierpienia, przed którego kresem (śmiercią) chroni Kaina jego piętno. Plama Gulnary z *Korsarza* to... plama tylko, znak zbrodni i symboliczne świadectwo udręki sumienia. Słowacki zabójstwo Aliny stylizuje biblijnie (jako genezyjski upadek i zarazem jego rekapitulację – zbrodnię kainową), ale równocześnie: a) daje mu zupełnie inną motywację: awans + immoralne: „Na niebie / Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła, / Jakby nie było Boga”¹⁴; b) znacznie rozbudowuje dialogi bohaterów, ironicznie kreując je nawet tak, jakby to Alina swą ostentacyjną pewnością i naiwną lub fałszywą dobrocią kusila *Balladynę*; c) napiętnowuje tę zbrodniarkę piętnem metafizycznym, oznaczającym ciągłą aktualizację świadomości występku. Piętno uchroni Kaina przed śmiercią, narodzi go do spełnienia się w kondycji upadłego człowieka. Piętno *Balladyny* – „gnijąca rana” – powoła ją do wyznania zbrodniczej wolności, zmusi nie do wygnania, lecz do krwawej przechadzki po stopniach awansu. Bunt metafizyczny jest motywem aktywności Kaina Byrona – u Słowackiego „życie jakby nie było Boga” będzie konsekwencją ironicznej i okrutnej gry maszyny świata z człowiekiem. Już w tym metafizycznym osadzeniu inicjalnej zbrodni na Alinie odślania się mityczna specyfika procesu: zbrodnia-upadek nie kończy się karą ujednoznaczniającą wartości (jak w *Liliach* Mickiewicza). Na biblijnym podłożu (motywy: węża – malin – noża – oczu) kształtuje się nowy mit: wypełniający czas między zbrodnią a karą w ludowo-balladowej opowieści. Biblijny czas między zbrodnią a wygnaniem na wschód od Edenu wypełnił Słowacki dynamiką rytów przejścia i zerwania, co w ponurej rzeczywistości mikrokosmosu goplańskiego oznacza zniszczenie i ciąg zbrodni. Zakończy

¹⁴ Akt II, sc. I. Wszystkie podkreślenia w cytatach moje – J. Ł.

dzieje bohaterki piorunem (jakby na wzór balladowy...), lecz zaraz uniejednoznaczni je słowami Kanclerza i ironicznym epilogiem.

Dopowiedzmy rzecz wcale nie dla wszystkich badaczy oczywistą. Baśniowy schemat fabularny, na którym oparta została *Balladyna*, jakkolwiek posiada rodzime, polskie prawzorcy (owe *Maliny Chodźki*) – należy do uniwersalnego skarbca archetypicznych kodów fabularnych, jakie rozwijały ludy zapewne nie tylko całej Europy. Co więcej – wersja przywołana przez Słowackiego nie należy do najbardziej (w punkcie wyjściowym) skomplikowanych. Oto włoska realizacja z baśni *Le tre sorelle*:

Pewnego razu były sobie trzy siostry, które pozostały na świecie same i były bardzo biedne. Pewnego wieczoru te trzy ubogie dziewczęta siedziały przy kominku i gawędziły. Pierwsza mówiła: – Ja chciałabym służyć Najjaśniejszemu Panu naszemu królowi. – A druga mówiła: – Ja chciałabym usługiwać Najjaśniejszemu Panu naszemu królowi przy stole. – A ja – mówiła trzecia – chciałabym być żoną Najjaśniejszego Pana. – Król przejeżdżał właśnie obok domu i usłyszał.¹⁵

A zatem i tutaj w momencie inicjalnym mamy siostry (trzy), biedę („ubożyźną”), napięcie oczekiwań i nadziei, marzenia, królewicza i cudowne zrządzenie losu, kiedy nadjedzie personifikacja szczęścia – król. Dalszy rozwój wypadków nie trudno będzie nam odgadnąć.

Tę pełną dynamiki przestrzeń między zbrodniczą inicjacją a finałem (kara) teatr szekspirowski – inaczej niż baśń – wypełnia konwulsjami historycznych zawirowań. Śmierci Gralona i Grabca „wyrodzą się” przecież już w zamkowych komnatach, w ciemnej przestrzeni gry o władzę¹⁶. Skrytobójstwo tworzy w *Balladynie* hermetyczny krąg partycypujących w zbrodni i jej infernalnej tajemnicy, pozwalając poecie ukazać mechanizm zdobywania władzy jako nieczystą, splamioną krwią sferę, gdzie rozpościera się władza frenetycznych herosów-immoralistów, hegemonów czynu, a nie niewolników wahającego się sumienia. Gralon zginie zabity mieczem, ugodzony przez „zachodzącą z tyłu” Balladynę, działającą wspólnie z de-

¹⁵ Przykład pochodzi ze studium: G. P. Caprettini, *Dialog w baśni. Stosunki interpersonalne i struktury narracyjne*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 269–270. Tamże dopowiedzenie losów sióstr:

„Jak system posługuje się informacją, a przede wszystkim w jaki sposób informacja krąży wewnątrz systemu? Jest oczywiste, że na podstawie sposobu, w jaki krąży informacja (w naszym przypadku na podstawie tego, jak zostaje ujęty dialog-trójpodzielność), można przewidzieć sposób, w jaki system (baśń) będzie się nią posługiwał. Od potencjalnej symetrii początkowej przechodzi się natychmiast do wyrażonego podziału: wola dwu pierwszych sióstr przeciwstawia się woli trzeciej, co natychmiast rozkłada siły w sposób zróżnicowany; następnie, w momencie decyzji króla (typu „*divide et impera*” według typologii Wildena: „uczynił pierwszą siostrę swą garderobianą, drugiej polecił posługiwanie przy stole, trzecią zaś pojął za żonę”), przechodzimy do r y w a l i z a c j i, w której ujrzemy, jak dwie siostry knują zemstę przeciwko trzeciej (ta forma trójdzielności powtórzy się później w tej baśni w stosunku do trzech synów siostry i króla).”

¹⁶ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 199-200; „Czy zawsze Zamek kojarzy się ze zbrodnią, wywołuje ów nastrój strachu i niesamowitości? Wydaje się, że tak, chociaż różna może być to groza.”

monicznym Kostrynem. Jego pan – Kirkor – zbliży się bowiem zanadto do tajemnicy zbrodni na Alinie. Zabójstwo Gralona zostało wykreowane jako subtelny, tragiczno-ironiczny proces, którego dynamikę wyznacza gra językowa.

Odpowiadając na pytanie Balladyny o zdrowie Kirkora, Gralon zawoła: „Zdrów jak malina”. W ironicznej transkrypcji znaczy to: zdrow jak m-alina, jak Alina. Kontur foniczny¹⁷ imienia wnika więc w słowo-symbol zbrodniczej przeszłości. Zaraz potem Słowacki pogłębia jeszcze nędzę nieświadomości i niewiedzy Gralona, inaugurując grę słowną w opowieści o „trupie tura” napotkanym przez Kirkora, który to tur w wypowiedzi uczestniczącego w dialogu Kostryna okazuje się z kolei „nieszczęśliwą łanią”, czyli ciałem Aliny. Gralon przekracza granicę świata władzy nieopatrznie, mówiąc i dowiadując się w istocie więcej, niż wydaje mu się, iż wie oraz mówi. Zabity Gralon to przecież także znak okrutnej pewności, że proces dramatyczny złoży w ofierze jeszcze jednego aktora, współuczestnika zbrodni – Kostryna: Kostryn: „Grafini, napadliśmy razem / Na tego starca: czy wiesz, co to znaczy?” Balladyna: „Wiem! o mój Boże!” Kostryn: „Ja biorę połowę / Twojego strachu, tajemnic, rozpaczy.” Balladyna: „Co teraz robić, Kostrynie?” Kostryn: „Mieć głowę...” (a. III, sc. V)¹⁸.

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

Prostoduszno Gralona i Grabca łączy nawet specyfika imion, które noszą. Gra-biec, Grab-iec, Grab-ek, Grab-iątko, Grab-ina, Grab-icz, gburza Grabiec – te wariacje na temat etymologii odsłaniają, jak wolno sądzić, przede wszystkim plebejskie pochodzenie postaci (od: *grabić siano*, patrz a. I, s. II), związek z naturą, ale może też samą istotę konstrukcji postaci, która gra. To syn organisty, co „pięknie grywał pjanę”. A mamy jeszcze w dziele grafa, grafinię oraz Gral-ona – tym razem zakorzenionego pewnie w rycerskiej mitologii i żołnierskim ethosie, może w opowieściach o świętym Graalu i jego poszukiwaczach? Gralona (rym do naiwne-go Filona!) i Grabca „ulokował” Słowacki w szekspirowsko-rycersko-ludycznym

¹⁷ Pojęcie zaczerpnięte z artykułu J. Winiarskiego: „*Dziadów*” część... *koniecznie pierwsza*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 93. Autor próbuje pokazać, choć niezbyt przekonująco, wzajemne interferencje między wyrazami guślarz i Gustaw w *Dziadach*.

¹⁸ Jest to też ironiczna trawestacja baśniowego motywu połowy królestwa, które otrzymuje „królewicz”.

kręgu asocjacji¹⁹. Scena zabójstwa chłopca-króla Grabca jawnie nawiązuje – jak podkreślał Wiktor Weintraub – do scen II aktu *Makbeta*:

Porównanie narzuca już uwadze czytelnika identyczność sytuacji: Balladyna zabija nocą śpiącego w jej zamku Grabca, żeby zdobyć po nim koronę, tak jak Makbet morduje swego śpiącego królewskiego gościa, aby po nim na tron wstąpić. W obu wypadkach morderstwo odbywa się poza sceną. W obu rzecz dzieje się nocą między dwojgiem współników zbrodni²⁰.

A jednak powinowactwa w teatrze wyobraźni Słowackiego rozrastają, krzewią się nie tylko w stronę teatru władzy. Wylękniona Balladyna, zmierzająca z nożem do komnaty Grabca-króla, to przecież autoparafraza sceny z *Kordiana*, gdy „heros” i „salwator” ojczyzny lekko kroczy ku komnacie cara, by dokonać zbrodni na imperatorze. Także w *Balladynie* współgranie Strachu i Imaginacji (jedno napędza drugie i na odwrót) tworzy świat emocji, pobudza lękową psychę postaci. „Świecy! – mój cały zamek za błysk świecy!” – zawoła *quasi*-cytatem z *Ryszarda III* grafini, już pewna dokonanej zbrodni, lecz jeszcze niepewna losu korony. To różni – mroczniejszy jednak – świat „tragedii” od pokrewnego świata *Kordiana*. W zakończeniu tej sceny Balladyna i Kostryn objawiają jeszcze projekt uśmiercenia Pustelnika, a także obwieszczają to, iż zgładzić trzeba by – na mocy przewrotnej transformacji opowieści o dziedziczeniu konsekwencji upadku – „wiedzące” dziecko ich dwojga: Kostryn: „Ty ciężarna; troje”. Balladyna: „Jak to? i dziecko noszone w żywocie / Będzie wiedziało? [...] jeśli by tak było, / Jak ty powiadasz, czy ja szalenica / Porodzić żywe?...” (a. IV, sc. V)²¹.

Zbrodnie z szekspirowskiego kanonu wpisuje Słowacki w uniwersalną strukturę balladowo-ludowo-biblijnej opowieści o upadku. Tak wszakże komplikuje strukturę mityczno-symboliczną, że nabiera ona zupełnie nowego sensu. W mrocznej sypialni ginie bowiem Grabiec-chłop (król dzwonnkowy). Do szekspirowskich realiów sceny zabójstwa włączona więc zostaje inna zgoła konstrukcja mityczna, wywodząca się z literatury sowizdrzałskiej. Los Grabca okazuje się ironiczną, „pomniejszoną” antyfrazą losu chłopianki-królowej. Motyw z *chłopa król* – jak podkreśla w swej analizie badacz tematu²² – ma w utworze

¹⁹ Por. M. Szargot, *Imiona-maski w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 131: „Imię romantycznego bohatera ma, naszym zdaniem, dwie funkcje: maskującą i demaskującą. Z jednej bowiem strony służy ukryciu się i ochronie tajemnicy, z drugiej zaś, jako imię znaczące, odsłania sposób życia, charakter lub zamiary bohatera”. U Słowackiego imiona są często narzędziem ironicznego dekamufażu.

²⁰ W. Weintraub, *Balladyna czyli zabawa w Szekspira*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 209.

²¹ Niektóre szczegóły dramatu (planowane dzieciobójstwo jeszcze nienarodzonego dziecka, samobójstwo obmyślane przez Balladynę, dobór leksyki, na przykład „zarzynanie”) odbiegają od baśniowych wzorców. „Lecz nie – objaśnia *Balladyna* – będzie żyło, / Dziecko nic nie wie...”

²² J. Skuczyński, „*Balladyna*”, czyli „*z chłopca król*”, „Ruch Literacki” 1987, z. 2, s. 109: „W rezultacie końcowym otrzymujemy dwa krzywe zwierciadła, w których odbija się: z jednej strony komiczne, błazeńskie (dzieje Grabca), z drugiej zaś tragiczne, groźne (dzieje Balladyny) oblicze mitu. Zważywszy natomiast

szersze parantele: także Lech to król-chłop, prehistoria słowiańskich władców to także czas, gdy ród Piastów dostępuje intronizacji. Motyw chłopca, który zostaje władcą, wywodzi interpretator z polskich podań kronikarsko-legendowych, opisujących mitologię początku, narodzin narodu i państwa, tworząc w ten sposób fabularny pomost między tematyką *Balladyny* a *Lillą Wenedą*.

Wersja mitu z *chłopca królem*, jaką reprezentować ma Grabiec, określona zostaje przez interpretatora jako *fantastyczno-komediowa* i przeciwstawiona wersji reprezentatywnej dla *Balladyny* – *realistyczno-tragediowej*. Otóż może trudno tak wprost zrywać więź między sowizdrzalską, karnawałową wersją mitu a losami Grabca. Niezwykłość ujęcia Słowackiego wynika przecież z tego, że karnawałową strukturę mityczną groteskowego przedstawienia „świata na opak” wieńczy w przypadku Grabca szekspirowskim zabójstwem serio, a w przypadku *Balladyny* balladowo-tragediowym finałem, który zaraz poddaje ironicznemu komentarzowi. W mitycznie sparafrazowane losy chłopianki-królowej wpisuje Słowacki subwariant motywu: losy Grabca.

Najpełniejszą staropolską realizacją tego sowizdrzalskiego schematu tematycznego jest komedia *Z chłopca królem* Piotra Baryki (Kraków 1637). Istotą rozwiązań dramatycznych staje się w niej zamiana ról: pijany (jak Grabek!) chłop zostaje przebrany za władcę, rozpoczynając groteskowe rządy (znów jak Grabek). Pijacki sen kończy się jednak w XVII-wiecznej komedii przebudzeniem. Słowacki w *Balladynie* oba subwarianty motywu, wykorzystawszy groteskowo-ironiczne możliwości, urywa, nie pozwalając zabawie przerodzić się w rzeczywistość, przeobrazić się nocy w dzień. Karnawał – jak „ziemia szalona matka szalonych” – trwa tu uparcie aż do tragicznego finału. Mit wieńczy zgoła nie *fantastyczno-komediowy* finał, lecz przywołujący na myśl XIX-wieczną rzeczywistość, tragigroteskowy, czy lepiej ironiczno-tragiczny mord *à la* Szekspir na chłopie, co naprawdę na chwilę został władcą; lub kończy ów mit balladowa (częściowo) śmierć immoralistki-heroiny, która zmierzając po trupach przejęła władzę.

I ostatni suplement do zabójstwa Grabca. Nicując świat ludzki, pokazuje przecież Słowacki ironiczne, „wykrzywione” konterfekty czasoprzestrzeni szczęśliwych. Motyw z *chłopca królem* wiąże się bowiem:

a) z wyobrażeniem zmitologizowanej, plemiennej arkadii narodu chłopów-Piastów, znanej choćby ze *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza (*Piast. Śpiew historyczny*; 1816);

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

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

tragiczny finał kariery pierwszego bohatera – w utworze dominuje w ogóle ta druga prawda? Zob. także: M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981, s. 19–51.

d) z czarnolesko-ziemiańską, polską idyllą, o której marzy Kirkor, nie pragnąc władzy (Cincinnatus Słowackiego?); wiemy, iż te motywy dramatu zainspirowała lektura poezji Jana Kochanowskiego oraz *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego na przełomie 1833 i 1834 roku;

e) także pośrednio z motywem ludycznym romańsko-niderlandzkiej proweniencji – krainy „pieczonych gołąbków”, absolutnego szczęścia, tak zwanej Szlarafii, Schlaraffenlandu – por. a. III, sc. IV (to motyw malarski także, przypomnijmy choćby *Krainę lenistwa* z 1567 roku Pietera Bruegela starszego)²³;

f) z ideałem życia zbliżonego do natury, ubogiego a szczęśliwego świata ludzi „prostych, wierzących i dobrych jak wdowa i jej córki” (może byłaby to karykatura wyobraźni Rousseau bądź programu estetycznego Brodzińskiego, każącego Polakom pisywać idylle i elegie?);

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

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

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

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

Otóż te wszystkie odległe „wybrzeża marzeń”, lądy szczęśliwe ukazuje Słowacki w groteskowo-ironicznym przeinaczeniu: ondyna-boginka Goplana kocha chłopą, chłop zaś marzy o szczęściu królowania; chłopianki-różyczki tęsknią do władzy, a zdetronizowani władcy pomieszkują pustelnicze nory. W *Horsztyńskim*, jak pamiętamy, pokazuje Słowacki „lud-hyjenę”, ale także chłopą, rybaka-męczennika Grzegorza, którego córka staje się kochanką Szczęsnego. W *Balladynie* lud zostaje potraktowany z najwyższą ironią. Przynajmniej ci jego reprezentanci, których widzimy na scenie. Niewykluczone, iż rację moralną reprezentują ci spośród ludu, ten lud, których na scenie brak, którzy stanowią etyczny kompas tego świata; lecz to hipoteza. Kolejne zbrodnie to ciąg deziluzji, to pasmo destrukcji „landszaftowych” rojeń serca, zniszczonych przez szaleństwo woli i rozumu szalonych jednostek zamieszkujących szaloną ziemię. W tym właśnie miejscu, gdy mowa o ziemi,

²³ Dzieje tego plebejsko-arkadyjskiego motywu przedstawia J. Tazbir, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 97-117. O jego proweniencji, por. także: J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, t. I, Wrocław 1995, s. 114-119. Analogiczne wyobrażenia w kulturze rosyjskiej: A. Gildner, *Myśl utopijna w literaturze rosyjskiej*, w: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, red. K. Galon-Kurkova, T. Klimowicz, Wrocław 1997, s. 26: „Folklor rosyjski zawsze wyrażał marzenia o »oczekiwanych wybawicielach« i »dalekich ziemiach«, które z czasem »skonkretyzowały się« np. w legendzie o Białowodziu, gdzieś na nieznanym archipelagu wysp oceanicznych, za Chinami, gdzie nie ma żadnej władzy.”

szalonej matce szalonych, stykają się egzystencjalne – przy tym arcypesymistyczne – dykcje tak odległych dramatów jak *Horsztyński* (niech ludzie szaleją) i *Balladyna*. Zwierciadło ironicznej świadomości odsłania uniwersum zbrukanych rajów – pokalanych mitów narodowych, zdemitologizowanych pragnień i marzeń o szczęściu, które w chaotycznej świadomości nowożytnika mieszają, kontaminują i przeglądają się w sobie. Bo – podług Henri Gouhiera: „Tragizm, dramatyzm, komizm i kategorie tego rodzaju, kwalifikujące zdarzenie i sytuację, są zatem sposobami pojmowania historyczności”²⁴. Pojmowania szaleństwa?

Część III.

Jak straszna bajka jakiej czarownicy...

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

... To mówiąć
Mieczem rozciął przyłbicę ukoronowaną.
I za szaty chwyciwszy podniósł, wstrząsnął trupa
I ludowi pokazał. Lud zrazu oniemiał; [...]
...Kirkor jedną ręką
Trzymał trupa, a drugą swój miecz zakrwawiony²⁵. (a. IV, sc. I)

Z relacji dowiadujemy się, że „Kirkor miecz błękitny / W trupiej ocierał szacie...” Obraz zbrodni poprzedza ponadto heroiczny portret Kirkora-mściciela, który spotyka się oko w oko z zabójcą trojga dzieci Pustelnika (Popiela III), z Popielem IV, wyobrażonym na podobieństwo absolutnego tyrana: „Koń jego dumny piął się nieraz / I zawieszał w powietrzu żelazne kopyta / Nad głowami pokornie kłęzącego ludu”. Juliusz Kleiner dopatrywał się w tym obrazie reminiscencji *Pomnika Piotra Wielkiego z Ustępu III cz. Dziadów*, a autorzy *Głos do „Balladyny”* doszukiwali się jeszcze paraleli z „Piotrem [Wielkim, carem] na koniu wspiętym i przeciwstawionym mu Markiem Aureliuszem z konnego posągu na Kapitolu”²⁶.

²⁴ H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris 1973, cyt. za: S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 217.

²⁵ Zwraca uwagę nadnaturalność czynu i postaci, ich siła z jednej strony (Kirkor) i psychologicznie niewiarygodna uległość (Popiel) z drugiej. To nie pojedynek herosów prehistorycznych, ale monumentalne, deus ex machina, zwycięstwo Kirkora.

²⁶ M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 454.

Te efektowne analogie nie zmieniają faktu, że znaczenie tej jedynej w dramacie „słusznej”, mścielskiej śmierci rodzi się poprzez konfrontację jej obrazu z motywami epiki rycerskiej. Groza prehistorycznego mordu, swoista socjotechnika mściciela, co w dzikim, barbarzyńskim odruchu unosi skrwawione ciało, zostały tu pozbawione ariostycznej wieloznaczności. Ofiara jest okrutnie uśmiercana, zwłoki stają się rytualnym rekwizytem hańby zgłodzonego i *signum* mocy zabójcy, krew zaś... gdzieś przepadła, jak gdyby wtopiła się tylko w miecz Kirkora, zapadła w rozciętą (anachronizm!) przyłbicę Popiela²⁷. Skrwawiony błękit Kirkorowego miecza – to chyba jedyny, choć kolorystycznie wykontrastowany, element rzeczywistości w tej scenie, przypominającej łudząco fragmenty Bédierowskiej *Pieśni o Rolandzie*:

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

Czy dalej:

Kiedy zbliżył się do swego towarzysza, ciął go w hełm zdobny złotem i klejnotami, przeciął cały aż do przyłbicy; ale nie dosięgnął głowy.²⁸

Drastyczne motywy *chansons de geste* korespondują z poetyckim rozwiązaniem Słowackiego, choć ten eufemizuje obrazowanie poprzez przestawienie akcentu z opisu zranienia na opis reakcji ludu i siły zwycięzcy. Poetycki obraz Słowackiego dociera jednak w ekspresji aż do korzeni oryginału, do grozy średniowiecznego mordu, który wszak w strukturze dramatu okaże się jeszcze jednym z „rewirów ironii”. Korona znów trafi na niegodną głowę.

Istotne jest i to, że ów motyw śmierci poprzez ugodzenie w głowę, odcięcie głowy będzie stale obsesyjnie już nawracał w coraz krwawszych, bardziej naturalistycznych wydaniach. Być może zresztą zaszczerpił go poetyckiej wyobraźni Słowackiego autor *Marii*, Antoni Malczewski, opisujący makabrę śmierci Hana: „Spada dzielnym zamachem odmieciona głowa, / Drga oczami, bełkoce niepojęte słowa, / Toczy się, ziewa, blednie, i gaśnie – z tułupa, / Co siedzi niewzruszony, krew do góry chlupa!”²⁹. Oto ulotna chwila, błysk czasu, przelotne wejrzenie,

²⁷ Oczywiście (prócz wystawnych zbroi i husarskich skrzydeł) to kolejny anachronizm: przyłbice noszono w XV i XVI w. Na pewno zaś nie w legendowej, a już schryścianizowanej, Polsce z *Balladyny* Słowackiego.

²⁸ *Pieśń o Rolandzie*, w: *Literatura francuskiego średniowiecza*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992, s. 67–68. Rękopis oksfordzki utworu wydał w 1837 roku F. Michel we Francji.

²⁹ A. Malczewski, *Maria*, dz. cyt., s. 168–169. Malczewski rozwija nawet motyw jeźdźca bez głowy, budzącego postrach wśród Tatarów, lecz jego opis idzie w zupełnie inną stronę. Słowacki tworzy obraz rytuału złożenia hołdu nowemu zwycięzcy. Malczewski pogrąża swoich bohaterów w koszmarnym chaosie:

Powstał krzyk przeraźliwy; pierszchają – koń Hana
Ucieka między hordy z trupem swego pana:
Strach przejął barbarzyńców; grzmiąc trąby – rzeź grają –

które wyobraźnia poety napełnia paroksyzmami agonii, zwolnionym tempem dekapitacji, w których czyta z barokowo-frenetycznym zapamiętaniem oznaki zgonu (ruch, ziewanie-grymas, bladeść, „fontanna” krwi...). Straszne? Straszne, lecz może okropniejsze okaże się to, iż zestetyzowana makabra z *Balladyny* ożyje w *Królu-Duchu* spektaklem zbrodni, dającej prehistorycznemu tyranowi moc i posłuch, napełniającej siłą w świecie, gdzie śmierć będzie już tylko „przebraniem”, odmianą formy. Oto „barbarzyńca” zabija „królową”, potem tegoż uśmierca Popiel:

XI

[...] Wtém barbarzyniec ją tak ciął, że głowa
Jak lampa, która ciemność rozweseli,
Skoczyła... chwilę na błękitcie trwając
Jak gwiazda... potem błysnęła spadając...

XII

A ja zawrząwszy gniewem... i brzeszczota
Dobywszy... tego barbarzyńca w czoło
Tnę tak, że jako grenada się złota
Rozwalił ów łeb... tu połą... tam połą...
A ja ów zegar widzący żywota
Z tajemnicami, żył czerwonych sioło,
Idące jeszcze wszystkich sprężyn ruchy:
Porównywałem dwie głów jak dwa duchy³⁰.

Od dynamiki zemsty poeta przejdzie więc do kontemplacji machiny ciała, „sioła żył”, od estetyzacji tego, co bez litości „impregnowało” wyobraźnię odrazą wobec ciała, przedrze się do „kontemplacji” anatomiczno-symbolicznych szczegółów. Estetyka „umiaru” z *Balladyny* przekształci się w estetykę frenezji. Etyka piętnująca ekscesy mocy herosów w etykę może nie przyzwolenia na zbrodnie, lecz... właśnie? Etykę niesprzeciwu? Powstrzymania wartościujących sądów? W istocie w okresie genezyjskim nie tylko nie będzie chodziło o umiar, niesprzeciwianie się, lecz wprost o intensyfikację doznania, świadomości śmierci. W *Horsztyńskim* zranione ciało (na przykład Grzegorza) boli, emanuje bólem w świadomość świadków jego męki (Horsztyński). W *Balladynie* zbrodnia jest estetyzowana. W *Królu-Duchu* będziemy obserwatorami – zbudowanej na neoplatonizmie

Nowi rycerze gonią – dawni się zbiegają –
Trzask, iskry – świst z polyskiem – huk – wrzask – jęki – rżenie –
A zapyłona Sława upięknia zniszczenie. (w. 1093–1098)

Co zdumiewa: w ironicznym dramacie w tym momencie, gdy lud obwołuje Kirkora królem, nie ma ani o drobinę ironii. Tymczasem finalny wers *Marii* można czytać jako ironiczną puentę.

³⁰ J. Słowacki, *Król-Duch, Rapsod I*, w: *Dzieła wszystkie*, t. VII, s. 162. Por. W. Szturc, *Millenaryzm Juliusza Słowackiego*, w: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja*, red. H. M. Małgowska i A. Kotliński, Olsztyn 1992, s. 75: [o okresie genezyjskim] „Zasadniczy temat myśli poety obraca się więc w kręgu straszliwych symbolicznych i rzeczywistych jednocześnie przedstawień ściętej słowy, *koloroi* (niosących w dłoni łeb – latarnię), obciętych rąk, czerwieni przenikających przez trumny, hekatomby ciała.” Jak widać, w „pobarokowej” imaginacji Malczewskiego tkwiły już załączki podobnej estetyki.

– ucieczki od śmierci – ale „do przodu”, w maksymalnie pomnożoną i obnażoną śmierć (jak wnętrze ciała, w które już nie lęka się poeta wejrzeć).

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

W celi nie było starego człowieka;
Lecz na skrzypiącej gałęzi przed chatą
Trup jego wisiał na grubym powrozie.
Z białymi włosy i z podartą szatą
Wicher się bawił i trupa kołysał
Jak stara mamka.

(a. V, sc. II)

Zestereotypizowane obrazowanie (skrzypiąca gałąź, wycie wichru, powróż) dopełnia poeta jeszcze jedną, upiorną informacją – Goniec: „W pustelnicznym stroju, / Wisiał przed chatą. Na nieszczęsnym drzewie / Wrona krakała.” Wyobraźnia niechybnie przywołuje przy takim opisie jakiegoś łotra lub samobójcę. A jednak to „stary człowiek, z białymi włosy”. Szlachetność „mędrca” wisi więc, zawisa – dosadnie powiedzmy – w dekoracjach łotrowskiej kaźni. Zantropomorfizowany wicher, co „kołysał jak stara mamka”, to przewrotna transformacja motywu kolebki-trumny³¹: starzec staje się upiornym dzieckiem, okrutny wiatr „troskliwą” piastunką, a drzewo zarazem szubienicą i może, bo imaginacja poety lubi takie dalekie asocjacje, bluźnierczym drzewem – krzyża. Wrona zapowie natchmiasz swym krakaniem nekrofagiczną ucztę natury.

Również genetycznie obraz nie może być jednoznaczny. Widziano w nim wpływ *Orlanda szalonego*, choć strukturalnie bliźniaczy obraz mamy w *Lilli Wenedzie* – Derwida „uwieszonego na drzewie”, gdy go słońce pali i dziobią kruki, powieszzonego tak, by dla „większej męczarni” końcem stopy dotykał ziemi. Poniżony uderzeniem w twarz starzec – pamiętamy – pojawia się w *Horsztyńskim*, zaś tytułowy bohater, ślepiec-męczennik wypowie słowa przypominające eksklamację Pustelnika o ziemi – szalonej matce szalonych: [ludzie] „niech jęczą – śmieją się – szaleją – skaczą –...”³² Dramat Słowackiego „wrasta” symbolami i motywami w inne jego dzieła, ale też pozwala odsłonić odległe czasem koneksje. Poeta znał mityczne dzieje Dafne w drzewo laurowe zamienionej (jak Grabiec w wierzbę), wspominał o nich w *Lambrze*. Może dotarły doń i zostały uwewnętrznione jakies rysy *Nadobnej Paskwaliny* Samuela Twardowskiego, gdzie przecież obraz samobójcy Kupidyna (!) przypomina naturalistyczne obrazowanie śmierci Pustelnika:

³¹ Por: „Dziś stolarz kolebkę kuje, / Jutro na trumnę hebluje”, J. Baka, *Rozmyślanie o śmierci czyli Popielec*, w: *Poezje*, oprac. i wstępem opatrzyli A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 149. Tenże motyw w zakończeniu *Marii Malczewskiego*.

³² J. Słowacki, *Horsztyński*, dz. cyt., s. 287.

[...] Chróśnie przeszyniona
Gałąź pod nim. Skąd drogą sznurą zaciągniono –
Jako dżdżem kryształowym ródzde swej makówka
Ciężka bywa – uwiśnie ztotowtosa główka,
Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekoliczněj
Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy zmieni
Skrzydółka go opuszczą, róże wszystkie zmieni
I z ustek koralowych śliną srebrną wspieni,
Dziecinnymi pracując śmiertelnie piersiami,
A raz niespokojnymi tyłkoż drgnie nóżkami³³.

Od Kupidyna-samobójcy do Pustelnika-wisielca? Barokowa podwójność obrazowania odbija się także w dziele Słowackiego, gdzie ludzie są różyczkami o koralowych ustach i dziecinnych, „złotowłosych główkach”, ale także umierają na drzewie szamotani przez wiatr jak żywe piękno (i naiwność), zamienione w martwą brzydotę (i tragizm).

A jednak, wykorzystując elementy estetyki baroku, opisywał chyba Słowacki horror historii XVIII i XIX wieku. Co widział oczyma wyobraźni – terror rewolucji francuskiej? pacyfikowanej Wandei? obrazy z poskromionej przez napoleońską Francję Hiszpanii? makabrę „saturnijskich” obrazów i akwafort Goyi? słynne ryciny przedstawiające drzewa obwieszane trupami? ryciny i traktaty – opisujące już od renesansu wynaturzone obrazy okrucieństwa, bestialstwa władców?³⁴ ryciny ukazujące rytualne egzekucje bluźnierców, heretyków, królobójców?³⁵ Może okrutne spektakle śmierci na palu (widmo tegoż w *Korsarzu* Byrona i *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego), ale też najpewniej wynaturzone okrucieństwa wojen polsko-kozackich (*Sen srebrny Salomei*) czy najbliższą mu „rzeź Pragi” z 1831 roku. Od symbolicznego obrazu Balladyny jako białej róży z płamami do przedstawienia splamionej krwią zabójczyni Grabca jest tylko skok wyobraźni. Od szaleństwa historii do jego estetyzacji w dramacie – także. Stąd blisko już do momentu, gdy w *Królu-Duchu* trwożące wcześniej i eufemizowane okrucieństwo stanie się punktem wyjścia do deskrypcji procesu kontemplacji „przemiany form” – procesu

³³ Cyt. za: M. Włodarski, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, Kraków 1993, s. 61. Zob. J. Weinberg, *Czy echo Samuela Twardowskiego w „Panu Tadeuszu”?*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzywny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i malej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Poznań 2002, s. 461–479. Nawiązuję do znanej rozprawy Claude’a Backvisa: *Słowacki et l’héritage baroque*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1949...*, dz. cyt., s. 27–94.

³⁴ Por. F. Babinger, *Z dziejów imperium Osmanów. Sultan Mahmed Zdobywca i jego czasy*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1977, s. 209–215: historyk pisze o diabolicznym okrucieństwie wołoskich władców i zachodnioeuropejskiej „literaturze” na ten temat. Jest tu również szczegółowa relacja o wołoskim władcy Władzie, którego zamięłowanie do okrucieństwa zyskało mu przydomek Dracul, czyli „Diabeł”. O Saturnie pożerającym dzieci i jego znaczeniu dla „mistycznej” wyobraźni Słowackiego – por. piękny esej R. Przybylskiego, *Śmierć Saturna, „Twórczość”* 1985, nr 9.

³⁵ Wiele szczegółów w pracy J. P. Roux *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994.

będącego po prostu spektaklem zhiperbolizowanego i maksymalnie zestetyzowanego bestialstwa.

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

Przysięgam Bogu, gdybym żył w czasach Jezusa Chrystusa, nie dałbym go Żydom pojmać na Górze Oliwnej. Niech mnie wszyscy diabli porwą, jeśli bym nie ponacinał łydek panom apostołom, co tak podle dali drapaką, najadłszy się na wieczerzę, i tak opuścili swego mistrza w potrzebie³⁶.

Może więc także do *Balladyny* przenika z *Gargantui i Pantagruela* osobliwa predylekcja Rabelais’go do naturalistycznego, anatomicznego przedstawiania śmierci w groteskowym świecie olbrzymów i podejrzanych herosów. Może i *Balladyna* – śladem Rabelais’owskiego bohatera – została mianowana księżniczką możnej Trebizondy: „Chodźmy tedy – rzekł Żółcik – [...] chciałbym bowiem być cesarzem Trebizondy”. Wszystko to u Rabelais’go dzieje się w groteskowej aurze planów podboju świata, gdy tymczasem jeszcze w poprzednim zdaniu gargantuicznego eposu wymienia się między innymi... *Prusy, Polskę, Litwę, Rosję...*³⁷.

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

Widziałem sztandar Kirkora zatknięty
Na małym wzgórcu, gdzie rosną trzy brzozy;
A trupów szaniec urósł tak wysoko
Okolo niego, że my pełni zgrozy,
Ani wziąć wodza mogliśmy na oko,
Ani przestąpić umarłego wału. (a. V, sc. III)

Porównajmy z *Pieśnią o Rolandzie*:

Olivier czuje, że jest raniony śmiertelnie. Nie może się nasycić pomstą. W najgłębszej ciźbie wali jak szczyry baron. Rąbie na sztuki kopie i tarcze, nogi i ręce,

³⁶ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. i komentarzem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1988, s. 89. O związkach Słowackiego z Cervantesem: Z. Szymdtowa, *Słowacki – Cervantes. Związki i analogie*, w: tejsze, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór Z. Libera, Warszawa 1979, s. 512–536. Badaczka wskazuje również na analogie między akcją *Horsztyńskiego* a nowelą *Zazdrosny Estremadurczyk* Cervantesa (s. 519–521). Owe analogie wydają się nam mało przekonujące.

³⁷ Tamże, s. 78. Czyżby więc też: *Balladyna* z rabelais’owskim uśmiechem?

siodła i krzyże. Kto by go widział, jak on ćwiartuje pogan, jak wali trupa na trupa, ten zapamiętałby dzielnego rycerza³⁸.

Słowacki oczywiście uczyni obraz bardziej swojskim, każąc umrzeć bohaterowi na wzgórk, gdzie rosną trzy brzozy-płaczk, tkwiące tam być może jak trzy krzyże na Golgocie (?). Ale zaraz potem turpistyczny szczegół podsyca symboliczne skojarzenia. Balladyna pośle Gońca na ten wzgórek: „... niech ci trupie żebra / Będą drabiną, postronkami włosy. / Idź i zabijaj...” (a. V, sc. III). Goniec tragedii – ta uniwersalna figura herolda śmierci – pogna na to miejsce czaszek, ażeby, choć wcześniej zbrodniarka płaciła tylko złotem, za „kiesę po wierch pełną srebra” (srebrników?) uśmiercać. Zbawiciel Zbawcy, Kirkor, ginie więc w okolicznościach przywodzących na myśl rycerską śmierć, ale i przewrotną parafrazę motywów ewangelicznej śmierci Chrystusa (Pustelnik umrze jak Judasz, samobójca-wisielec?).

Tworzy więc Słowacki tym prostym z pozoru obrazem strukturę skomplikowanych nawarstwień asocjacyjnych: na *Pieśń o Rolandzie* nakłada się Ariosta trawestacja epiki rycerskiej, na tę – realia XIX-wieczne (na przykład echa obrony stolicy w 1831 roku)³⁹, a na nie jeszcze warstwa biblijna, a może też literacka: brzozy-płaczk-dziewice wznoszą się na wzgórk nad poległymi, zwycięzcami i zwyciężonymi w *Marii Malczewskiego*⁴⁰. Otrzymujemy więc znów – jak w *Horsztyńskim* – ale tym razem w innej konwencji (baśń) i w zastosowaniu do innego leitmotiwu (śmierć), złożony palimpsest obrazowy. Przy czym nie wszystkie jego elementy musiał Słowacki wykorzystać świadomie: *Pieśń o Rolandzie* przetwarzał Ariosto, z kolei Ariostyczną drogą kroczy polski poeta, który bez wątpienia nakłada jeszcze na płaszczyznę metamorfoz Ariosta elementy biblijne. Kolejne warstwy muszą być już tylko domyślne: Cervantes? Rabelais? Malczewski? polska, barokowa epika historyczna? Przypatrzmy się opisowi szarży z dzieła Samuela Twardowskiego ze Skrzypny. Atak Chodkiewicza:

[...] „Konia, konia” – zawoła – i za tym do ręk
Porwie broń i buławę, w zawziętej chorobie,
Źle już zdrowy, a tylko przybrawszy ku sobie
Sieniawskich, Zieniewicz, Rudominę przy tym
Skoczy jako bez oczu i bojem odkrytym,
Gdzie pogańska nawiętsza uderzy się siecią,
Nigdy cnota i dzielność w małej nie sprawiła
Więcy siły, kiedy tak odważnie chynieni,
Nie inaczej, jakoby zdali się zginieni
I przepaść już na wieki. Co za widok tedy
Obozu był wszystkiego, kiedy w tym to kiedy
Pomierzchną się oboku, ani w burzy takięj

³⁸ *Pieśń o Rolandzie*, dz. cyt., s. 68.

³⁹ Historyczne realia w tej scenie silnie podkreślają M. Bizan i P. Hertz (dz. cyt., s. 465–498).

⁴⁰ Scena ta u Malczewskiego ma inną tonację nastrojową: elegijno-melancholiczną.

Ich nie dojrzec, oprócz co polatały znaki,
A żelaza błyskały!⁴¹

Zasadniczy schemat bohaterski jest więc podobny we wszystkich opisach: w *Pieśni o Rolandzie*, w „realistycznym” (pięknym!) opisie Twardowskiego i w skomplikowanej strukturze opisowej ballady-baśni-tragedii, gdzie jednak nie ma mowy o „czystości” opisu. To semantyczne, aluzyjne, „hiperliterackie” nawarstwienie: archetekt (Roland) → pratekst (Aristo) → Słowacki ← Biblia ← konteksty (wszystkie możliwe nawiązania) ← asocjacje historyczne (możliwe, ale niekonieczne).

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

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

Balladyna: „[...] Winnam ci tak wiele, / Że ci półowa zdobytego miasta, / Półowa kraju i chleba półowa / Słusznie należy... (*Wyjmuje nóż zatruty po jednej stronie i rozcina na dwoje chleb*). Wszystkim się podzielę. / A serce weźmiesz całe.” Kostrzyn: (*klękając*): „O! królowa!” (a. V, sc. III). Jedzą oboje chleb, po czym diaskalia przewrotnie informują: *Wychodzi oparta na Kostrynie, za nią posłowie i lud*. Spożywanie chleba, w prasłowiańskich rytach czynność święta, przywołująca również na myśl ofiarę Chrystusa, stanie się tu czynnością zbrodniczą. Ten sam motyw śmierci przez spożycie świętego pokarmu wykorzystuje poeta, lecz z odmienionym znakiem wartości, w *Horsztyńskim* – gdzie bohater popełnia samobójstwo, spożywając bożonarodzeniowy opłatek zawierający truciznę. Dzielać chleb na dwoje, Balladyna „jednoczy” – czyli zagarnia władzę. Kostrzyn spożywa chleb śmierci, ale nie umiera od razu; Kostryn-kostucha staje się żywym trupem, Kostrynem-kosturem, na którego ramieniu Balladyna rusza objąć władzę. Skona on w momencie kluczowym, gdy anty-władca i anty-sędzia w obliczu oligarchii rozpocznie sądzenie samego siebie, wnosząc w ten sposób długi łańcuch śmierci w świat władzy zdobytej. Jak powie lekarz: umarł otruty jadem *ludomore*m; sam zaś

⁴¹ S. Twardowski ze Skrzypny, *Władysław IV, król polski i szwedzki*. (*Wybór*), wybór tekstu i wstęp J. Okoń, opracowanie J. Okoń przy współpracy M. Kurana, Łódź 1998, s. 47.

Kostryn wyszepcze konając: „– ja pierwszy otwieram / Grobowiec ciemny dla ludzi tysięcy, / Co będą żyli pod nią...” (a. V, sc. IV).

Nie planował Słowacki rządów królowej-pokutnicy. Uśmiercenie Kostryna (kochanka Balladyny) otwiera pole już nawet nie ironicznej, lecz cynicznej refleksji. Balladyna – (*przystępując do leżącego Kostryna*) – woła: „Co to znaczy... SŁABO CI?” Kostryn: „Umieram.” Balladyna: „Panie mój! DROGI!” (a. V, sc. IV – podkreślenia moje). Spiętrzenie cynizmu osiąga tu apogeum. „Tragiczna” bohaterka okazuje się już nawet nie tylko baśniowym ludzkim monstrem. Pod jej rządami, jak głosi konający współnik, tysięcy, tysiące ludzi wstąpią w „grobowiec ciemny”. „To” więc, co Kirkor zaczerpnął z krynicy nieskażonej natury, ta młoda żona-chłopka, „lepsz” od księżniczek, okazuje się w istocie „lepsze”, sprawniejsze w bezwzględności zabijania. Odnowienie, odświeżenie, unaturalnienie i etycyzacja królewskiego świata – staną się swoją własną karykaturą. W naturze także tkwi zarodek zła, bez względu na to, czy mówimy o człowieku tej czy innej klasy. Owe „słabo ci?”, „drogi!” mógł Słowacki nakreślić tylko wtedy, gdy posiadał smutną, „ciemną” wiedzę, że otacza człowieka *natura corrupta*, zepsuta przez wpływ nie jednego, lecz wielu upadków (może echo Byrona, Milтона?). U podstaw świata *Balladyny* legła teologiczna świadomość „grzechu pierworodnego”, przekształcona przez romantyczne i przedromantyczne interpretacje literackie, a następnie wchłonięta przez imaginację poety. Stąd taka ekspansywność w świecie poetyckim dramatu motywów węzowych, rajskich, przywoływanie postaci Adama i Ewy. Jak się okazuje, żyją oni teraz w nadgoplańskim mikrokosmosie.

Ale łańcuch, mechanizm, tryb skrytobójstwa wciąga ostatecznie także tryumfatora. Moment zwycięstwa przeistoczy się w moment klęski, gdy okaże się, że podcięte zostaną aksjologiczne korzenie władzy. „Bóg ciebie przekonał – powie Kancelarz po zgonie Kostryna – Na samym wstępie u złotego tronu, / Że przy tych szczeblach stoi widmo zgonu / I czeka na nas” (a. V, sc. IV). Ryty zerwania z chłopką przeszłością i ryty przekraczania kolejnych szczebli awansu przez zbrodniaczy proces domkną się w scenie ostatniej: szczyt i dno, wzlot i upadek okażą się tym samym. Balladyna – powiedzmy ironicznie – wyzienie ducha równie naturalnie, jak zainfekowany złem i zatruty jadem syn wisielca, czyli Kostryn. Balladyna – to ważne – stanie się, co sugeruje jej imię, bohaterką nie baśni o „kopciuszku”, któremu dopisze szczęście, lecz zbrodniarką ballad-ową, ze świata ballad, gdzie „wystarczy wejść w zaklętą strefę, aby stać się przedmiotem pokusy i zemsty”⁴².

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

⁴² B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 95 (wiele konstatacji badacza o kosmosie Mickiewiczowskich ballad dałoby się odnieść do „hiperballady” Słowackiego).

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

ŻOŁNIERZ

Już zdjęta z żelaznego drąga.

BALLADYNA

Już!... Powiedziała co w bolach?

ŻOŁNIERZ

Umarła.

BALLADYNA

Umarła, mówisz?

ŻOŁNIERZ

Jak ją kat położył

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

KANCLERZ

I nic nie wydała?

ŻOŁNIERZ

Umarła cicho... A na suchej twarzy
Dwa wykopała dołki śmierć kościana,
I w obu dołkach stoją łzy.

(a. V, sc. IV)

Ewangeliczno-apokaliptyczne ciemności, żelazny drąg-krzyż, niema męka, ciało „kościanego Chrystusa” z barokowej, jakiejś naturalistycznej wizji⁴³ – wszystkie te elementy męczeńskiej śmierci każą się zastanawiać, co legło u podstaw takiej stylizacji. Ujmując rzecz genetycznie: to jedna z tych ewangelicznych niewiast, które kreuje Mickiewicz, a więc na przykład kobieta z dzieckiem na ręku, co w wigilię Bożego Narodzenia umiera z głodu i chłodu wygnana przez złego pana (II cz. *Dziadów*) czy Rollisonowa z części III, ta *mater dolorosa*, personifikacja pokornego cierpienia, podobnie jak Wdowa niewidząca, wydana w ręce okrutnika, błagająca o litość, znajdująca zaś tylko pogardliwe politowanie oprawców i obojętność cyników. Całe losy tej postaci przypominają zresztą niesamowitą wariację na temat losów Marii, Matki Boga: jednakże bohaterka *Balladyny* rodzi nie Zbawiciela, lecz „trumnę dla samej siebie”, zbrodniarkę. Tym bardziej dziwi ewangeliczny finał – być może i tym razem wyobraźnia wpisała w tę postać Salomeę Słowacką, matkę poety, porównywaną przezeń do madonn Murilla, Rafaela i Veronesa⁴⁴. Może poeta „uchrystusował” zakończenie tuż przed wydaniem dzieła – pomny na wydarzenia roku 1838 – aresztowanie jego matki i wuja Teofila Januszewskiego? Byłby to niebagatelny dowód na to, że tekst dramatu z 1834 roku i ten opublikowany to jednak dwie różne wersje dzieła⁴⁵.

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

1. Profanacji Natury, której dokonuje Balladyna, wypędzając matkę; to zresztą matka-symbol, archetyp, koncentrujący w sobie wszystkie uczucia należne matce-naturze; bez dłuższego wahania powiemy, iż to kolejne wcielenie Salomei Słowackiej-Bécu.

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

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

XLII

I któż by to śmiał w księgi ludzkie włożyć
Dla sławy marnój, a nie dla spowiedzi?
Postanowiłem niebiosą zatrwożyć.
Uderzyć w niebo tak jak w tarczę z miedzi,
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,
I kolumnami praw, na których siedzi

⁴³ Przychodzi mi na myśl Chrystus Grünewalda z ołtarza w Isenheim, lecz u Słowackiego byłoby to ciało skurczone, wątłe, bez ran.

⁴⁴ Por. A. Kowalczykova, *Słowacki*, dz. cyt., s. 46 oraz 233–244.

⁴⁵ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 302: „Po aresztowaniu pani Salomea była dłuższy czas przetrzymywana w areszcie w Żytomierzu, Teofil Januszewski został skazany na zesłanie do Permu”. Słowacki bardzo mocno przeżył te wypadki. Nawiedzały go koszmary senne, złe przeczucia.

Anioł żywota, zatrząść tak z posady,
Aż się pokaże Bóg w niebiosach – blady...⁴⁶

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

LV

Poszedłem dalej... i w męki wyborze
Już nic nie mogąc straszniejszego stworzyć,
Zacząłem łamać większe prawa Boże,
Myśląc naturę samą upokorzyć.
Matkę mi z lasu stawiono na dworze....
A ja zamiast się u nóg jej położyć,
U téj w łachmanach podartéj orlicy –
Ciała użyłem za knot smolnéj świecy...⁴⁷

Makabryczne występki Popiela – przewyższające okrucieństwem zbrodnie bohaterów de Sade’a, przypominające nieco sławne „pochoździe Nerona” – są tylko rozwinięciem motywów wyraziście zarysowanych w *Balladynie*, kiedy właśnie córka czeka na śmierć matki, a w sali tronowej słyhać jęk: gdy „To krzyczy / Stara kobieta” (a. V, s. IV). Baśniowość nie może przesłaniać metafizycznego rdzenia zamysłu poety: upokorzyć sprawiedliwość, pokazać ten ciemny pierwiastek Natury (rozwijał tę myśl młody Schelling), mroczny rdzeń bytu, dominujący w historii. A przy tym – obnażyć milczenie Boga. Zwycięstwo artysty-kreatora, „boga” nad światem dramatu w finale – nie będzie zatem jednoznaczne.

Do tego repertuaru literackich stylizacji śmierci dołączyć by przecież trzeba całą galerię śmierci możliwych, a nie spełnionych, zapowiadanych przez bohaterów, lecz nieobecnych w dziele. Tak przeto Pustelnik unaoczni nam po wizycie u niego Balladyny także jej śmierć – jako ścięcie głowy: „A cięcie noża daje takie głuche / Echo jak topór kęta, kiedy rąbie / Głowy na pniaku” (a. III, sc. III), zaś w rozmowie z „pięknoduchym” Filonem mitologicznej retoryce Pustelnik przeciwstawi naturalistyczne obrazowanie i pozbawione iluzji myśli: „W grobie tyle świtu, / Co nad kołyską marzeń” (a. III, sc. III). Fantazmatyczne lęki poety lepiej chyba odzwierciedlają się w tych śmierciach niedokonanych: Balladyna – już oczekująca dziecka

⁴⁶ J. Słowacki, *Król-Duch*, dz. cyt., s. 169. O ambiwalencjach w relacji Słowackiego z matką zob. esej, pełen inspirujących myśli, K. Ziemby: *Salomea Bécu i młody Słowacki. Imitacja, dialog i konflikt wyobraźni matki i syna*, w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez, A. Czyż, Warszawa 2002, s. 129–155.

⁴⁷ Tamże, s. 172.

– w razie porażki planuje samobójstwo zatrutym sztyletem, którym ma się ugodzić w serce, lub zamyśla (wcześniej) uśmiercenie „oczekiwanego” dziecka, gdyby wiedziało o jej występkach. Okropnej, „bajkowej jędzy” grozi śmiercią przez utopienie: „[...] precz, bo cię pochwyć / Rycerze moi i na rzece spławią” (a. V, sc. III).

Kiedy dopełni się tryumf zbrodniarki, rozpocznie się orgia zemsty na pokonanych: Balladyna: „Naczelników głowy / Niech kat pościna” – (a. V, sc. III). Kolejne miejsce w galerii ofiar przypadłoby – podjudzającym lud przeciw królowej – burmistrzom Kurier i Pismo. Kara: „Powieście / Obu rycerzy burmistrzów na dzwonie / Wieży zamkowej” – zamieni się jednak w pierwszy sygnał „łaski” niezagrożonej już władczyni: „To wreszcie, to wreszcie / Na wasze prośby ułaskawiam obu. / Wybić im zęby i wyłamać szczęki. Niechaj nie walczą” (a. V, sc. IV). Czytelnik skojarzy ten eksces „dobrotliwego” okrucieństwa z rodzajem działalności Kuriera i Pismo, nawołujących do buntu: szemrali przeciw królowej, warczeli – stracą zęby i szczęki. A jednak warto może przywołać i taki kontekst: to w *Księdze psalmów* biblijnej prosi się o taką karę dla wrogów, to tu błaga się Boga: „Błyszniej błyskawicą i rozprosz ich, pošlij strzały Twoje i poraż ich” (144,6)⁴⁸.

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

Ta baśniowa makabreska, ten „piekielnie” znakomity obraz swojskiego drzewa (por. *Beniowski*)⁴⁹, przypomina – z jednej strony – ryciny przedstawiające drzewa uginające się pod ciężarem wisielców, z drugiej zaś anty-Lukrecjuszową, sadyczną wizję okrutnej natury, żyjącej rytmem „narodzin – śmierci”. Nie ma w *Balladynie* (ale będą w okresie genezyjskim) miejsca dosadniej demaskującego związek natury z dziejami. Z punktu widzenia zwyczajnego zła mamy tu grotesko-

⁴⁸ *Księga psalmów*, tłumaczył z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paris 1981, s. 311.

⁴⁹ J. Słowacki, *Beniowski*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996, pieśń III, s. 81: „...tylko zadumane / Na szarém polu Maćkowe grusze / Jak wróżki pod swój liść chowają dusze.” Jak widać, to późniejsze ujęcie obrazu nie ma nic wspólnego z makabryczną gruszą z *Balladyny*.

wo „radosną”, odpychającą naturę pożerającą (*natura devorans*)⁵⁰, oczekującą nekrofagicznej uczty z truchła-materii. Drzewo życia, kosmiczny symbol przeobraża się w drzewo przemiany, wydające owoce śmierci. Świat-Kronos to demoniczna scena, na której nowożytny heros odgrywa swą świetną i marną, ale zawsze krwawą sztukę. Krew pokonanych użyźni glebę rodzicielki, Historii-Natury. Chaosowi dziejowemu przeciwstawi się ślepy ład natury. Jak pisaliśmy w pierwszym rozdziale pracy, metamorfoza *natura naturans* w saturnijską *natura devorans*, to jeden z najistotniejszych impulsów mistycznych poszukiwań romantyków: przede wszystkim Słowackiego.

Słowacki od młodości „ścigany” jest przez makabryczne obrazy rozkładu ciała. Do rzędu tych obrazów-wiwisekcji wyobraźni należy porównanie serca do rozgrzebanego grobu w *Kordianie*, należą zakopani po szyje przez Moskali w cmentarnej ziemi żywi patrioci z *Horsztyńskiego*, klaustrofobiczne przestrzenie komnat-grobowców żywych ludzi w *Mazepie* i *Balladynie*. Imaginację poety żywią rozmaite estetyki: średniowiecze i barok, malarstwo i poezja, ale też zapewne wsparte na własnym przeżyciu cielesności (frenezji egzystencjalnej) doznanie świadomości, że XVIII-wieczna matka Natura przeobraziła się w Kronosa, Saturna z obrazu Goyi. Słowackiego dotknięcia śmierci zdają się być ufundowane na przeżyciu frenezji ontologicznej. Z pozoru krzepiąca nadzieja trwania w rekreowanych formach natury (ożywionych i nie) przemienia się w upiorną świadomość wiecznego zniewolenia w teatrze form natury. *Natura naturans* to okrutna aktorka, która nigdy nie przerwie swych gier. Tak skonceptualizowana została przerażająca świadomość niezniszczalności więzów materii współtworzącej istotę ludzką. W epoce, kiedy drzwi do oświeconego kręgu wtajemniczonych otwiera drwiący uśmiech z diabła i piekieł, pojawia się zastępczy fantazmat inferno: wieczna-stworzycielka-natura. De Sade zarówno, jak i Krasiński dręczą się myślą, że monstrum-natura każe im zażywać, im – bezwolnym marionetkom paradoksalnie nie obdarzonym mocą nieistnienia nigdy więcej – śmierć bez końca. Fantazmat wiecznych form, w które natura wprzęga materię – oto nowa wizja piekła. Trupy-owoce, drzewo przyrody-szubienica – wszystkie te znamiona *delectatio abyssi* imaginacja poety potrafi zarówno uzewnętrznić, jak i stępić, zładzić ich wymowę. Jak?

⁵⁰ Por. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 259: „1. Groteska jest światem obcym; 2. Groteska jest kształtowaniem obcości; 3. Kształty groteski są efektem gry z absurdem; 4. Kształt groteski jest próbą oddania demonicznej istoty świata.” (Wyznaczniki groteski za: W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960).

Część IV.

Estetyzacja zbrodni

Żadna ze śmierci przedstawionych w *Balladynie* nie poraża jednak swoim rozpasanym, zinfernalizowanym wymiarem. Paradoksalnie: w tym dramacie furie krwi i zarazem ciąg okrucieństw czytelnik odbiera jako w dużym stopniu umowne, ponieważ, zdaje się, jest to **dramat przełomu**, w którym widowisko śmierci zostało w wielkim stopniu zestetyzowane, ujęte w ramy konwencji, eufemizmów symboliczno-obrazowych, specyficznego języka. Zanim powstanie „czerwona tragedia” – *Beatryx Cenci*⁵¹ – będzie już istniała historia chłopki, która, jak powiada, szła „zarzynać”, ale przecież historia opowiedziana tak, by czytelnik – jeśli imaginacją nie zapędma się, niczym Słowacki, zbyt daleko, by ów czytelnik nie czuł się epatowany natrętnym makabryzowaniem. Technika takiej kreacji świata mikrokosmosu nadgoplańskiego obejmuje cztery sfery dzieła:

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

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

⁵¹ Por. M. Cieśla-Korytowska, „*Beatryx Cenci*” – czerwona tragedia, „*Ruch Literacki*” 1978, z. 1. A także: Z. Markiewicz, *Teatr Juliusza Słowackiego w latach 1832–1842 a wpływy francuskie*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, dz. cyt., rozdział „*Baetrix Cenci*” (1832–1840), s. 260–263.

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

- a) poprzedzając zabójstwo długim, „motywacyjnym” dialogiem zabójcy i ofiary (Alina, Gralon, Matka...);
- b) konsekwentnie, „rutynowo” stosując zasadę eliminacji wtajemniczonych;
- c) wprowadzając do świata fantastyki alegoryczne, zwierzęce postaci – zapowiadające losy ludzi⁵²;
- d) rozpisując niektóre zbrodnie na etapy, na przykład najpierw zapada decyzja zabicia Pustelnika (a. IV, sc. V), a dopiero potem poznamy opowieść o czynie (a. V, sc. II). Otrucie Kostryna poprzedza jego długie konanie (a. V, sc. III i IV);
- e) z maestrią stosując mechanizm symbolicznych prefiguracji losu niektórych postaci: o piorunowym zgonie Balladyny „dowiadujemy się” już w inicjalnej scenie I aktu, gdy Pustelnik złorzeczy królewnom:

Młody,
Przeklinaj ze mną – oni [„ród węża”, świat królów] kłątwy warci.
Bogdaj doznali, co pomor i głody!
Bogdaj piorunem na poły pożarci,
Padając w ziemi paszczą rozdziawioną,
Proch mieli płaszczem, a węża koroną.

(a. I, sc. I)

2. Dynamika zbrodniczego czynu. Śmierć w dramacie Słowackiego to w większym stopniu symboliczny gest niż realne, pełne spazmatycznego ruchu wydarzenie. Balladyna uśmierca Alinę po długim dialogu, w czasie którego siostry siadają na ziemi, wreszcie wstają, a tuż przed aktem zabójstwa „zwycięzcy” każe się Alinie (!) położyć. Zabija jednak znowuż stojącą siostrę. Gralon – niczym jakiś nieudacznik

⁵² Por. a. IV, sc. III: Skierka: „Ja matkę bociana siwą / Lecę nakarmić; nie słyszy / Na prawe ucho i ślepa; / Wczora od chłopskiego cepa / Uratowałem niebogę...” Niewątpliwie alegoryczny obraz Matki-Wdowy.

lub... po prostu „idealna ofiara” – daje się uśmiercić niemal w jednej chwili: *Biją się – Balladyna zdejmując miecz ze ściany, zachodząc z tyłu, zabija Gralona*. Równie momentalnie przedstawia poeta agonię Kostryna: *...chwije się i pada*. Żadnych spazmów, konwulsji, fizjologii „jadotrucia”. Już skonał – skonstatuje Lekarz. Ten sam baśniowo momentalny, kalejdoskopiczny wymiar ma zabicie Balladyny przez piorun: *Piorun spada i zabija królowę – wszyscy przerażeni*. Słowacki wyczerpuje niemal wszystkie metody z demonicznego kanonu uśmierceń (nóż, miecz, strychezek, trucizna, tortury, topienie, piorun...), lecz pozwala zarazem pozostać swym postaciom tragicznymi – tragizmem ostatniej chwili. Zanim zginą, długo dialogują, lecz sens tych dialogów klarownie rozpozna tylko czytelnik. Gdy nadejdzie chwila śmierci, zdołają wykrzyknąć (też niezbyt ekspresyjnie!) ledwie kilka zdań: że zdrada, że giną, że przekleństwo zbrodniarzom. Część z nich umrze przecież w pozie nieświadomej (śpiący Grabiec) lub heroicznej bezsilności (Kirkor, torturowana Wdowa), nie mówiąc po prostu nic. Jednak – dopowiedzmy – Słowacki nie szczędzi drastycznych efektów:

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

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

c) tworzy sugestywne tło dla ekspozycji frenetycznej rzeczywistości, ale jego „wypełnienie” makabryczną treścią pozostawia odbiorcy: patrz – Balladyna w *nocnym ubiorze z nożem w ręku* idąca zabić Grabca, on sam śpiący (scena ta przywodzi na myśl Orlikę zabijającą śpiącego Rządcę z *Zamku kaniowskiego Seweryna Goszczyńskiego*)⁵³;

d) funkcję unaocznienia krwistej rzeczywistości przejmuje natura: Balladyna: „O błyskawice! / Stwórzcie czerwony dzień na łonie nocy...” (a. IV, sc. IV);

e) rzeczywistość w *Balladynie* ulega specyficznej eufemizacji poprzez dobór symboliczny: jeśli poeta turpizuje rzeczywistość, to wprowadzając baśniową „żabkę” (a. I, sc. III, w. 780) czy biblijno-baśniowe żmije, gadziny, miedzianki (cały

⁵³ Por. obraz zakrwawionej Orliki w „nocnej szacie”. S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, dz. cyt., s. 89:

Przed nią trup leży w rozrzuconym tożu;
W ręku nóż trzyma, krew pieni się po nożu;
A na niej całej skrwawiona koszula
Ona ją bierze, macza w trupa ranę,
I żmie ją niby i niby wypiera
Potem martwego pościelą otula,
Wymawia z cicha słowa ucinane,
Zbroczonym płótnem cała się wyciera,
I wolnym krokiem idzie do zwierciadła

U Goszczyńskiego odkryjemy zaś wiele zapewne efektów szekspirowskich; znów więc mielibyśmy wielopiętrową konstrukcję nawarstwień obrazowych.

utwór). Jeśli Słowacki apokaliptyzuje świat utworu, to też na pograniczu baśni i ewangelicznych ciemności. Gdy wprowadza elementy makabryzujące, to tak, by nie wejść w sferę zbyt szczegółowego opisu, lecz oddać odrażający wymiar śmierci kilkoma symbolami: najczęściej są to węże oraz krew. Kiedy zaś – nie tak znowu rzadko – wprowadza elementy infernalizujące w swój mikrokosmos, to w ten sposób, by stworzyć wizję dopiero przyszłej odpłaty, kary za występki⁵⁴.

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

I tak paradoks mordu ujawnia się nam w całym swoim barbarzyństwie: podobnie jak strach przed śmiercią, zabójstwo jest podporządkowane potwierdzeniu indywidualności. Paroksyzm zgrozy, którą wywołuje rozkład zwłok, odpowiada paroksyzmowi rozkoszy, którą wywołuje ćwiartowanie torturowanego. Istnieje pewien związek między tą zgrozą a tą rozkoszą, co ukaże nam niebawem magiczne znaczenie zabójstwa, które jest ucieczką od własnej śmierci i od własnego rozkładu, polegającą na przeniesieniu tego na kogoś innego⁵⁵.

Ciąg zbrodni to proces samopotwierdzenia, maksymalizacja trwania pojmowanego jako utrzymywanie się, niekończące się bycie-w-przyszłości. Nad dramatem „wisi” widmo trupa Aliny, tymczasem Balladyna, już planująca mord na współniku, wyzna Kostrynowi po zabójstwie Grabca:

Przynieś mi światła; niech światło zobaczy,
Jak ja okropnie muszę być c z e r w o n a .
Skończyłam. – Kogo ty ratować chciałeś?
[...]

Kostryn wychodzi

Dziwnie krew pachnie ode mnie...
Stało się – stało; teraz nadaremnie
Żałować rzeczy. Stało się – przemienie.
Z nas wszystkich kiedyś będą takie trupy. –
Świecy! – mój cały zamek za błysk świecy! (a. IV, sc. V)

Na innym poziomie motywację działań bohaterki stanowi władza, jak apokaliptyczne „czarne słońce” przyciągająca, zniewalająca ją do zbrodni. Motyw „kręgu wiedzących” to jedna sfera trybu zbrodni, druga to pragnienie bycia. coraz wyżej w hierarchii, przegradzające się w fatalistyczny mechanizm: jeśli go nie

⁵⁴ Szczególnie dużo tej infernalnej atmosfery w eksklamacjach Pustelnika. Wspomina on nawet o sódmskiej wieży, potępionym mieście, potępionym człowieku (a. III, sc. IV).

⁵⁵ E. Morin, *Antropologia śmierci*, przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993, s. 118.

zglądę, będzie znał tajemnicę mych zbrodni, a ja nie wespnę się po szczeblach władzy jeszcze wyżej. Ten schemat (dwoisty w swej istocie) zakorzenia też dramat Słowackiego w świecie Szekspira, jego teatrze władzy. To zaś nadaje mu cechy jawnej umowności: zabija się w *Balladynie* tak, jak się w sztuce już nieraz zabijało. Lecz – i to bardzo ważne! – w tym teatrze śmierci oddycha świat realnych fantazmatycznych lęków, obsesji, pragnień samego poety.⁵⁶

4. Mechanizmy „konstrukcji dystansu”. Symboliczny, ironiczny dramat romantyczny, jakim jest *Balladyna*, odsłania w swej znakomicie polifonicznej strukturze semantycznej **zarówno egzystencjalne lęki, jak i nieskończoną witalność imaginacji poety**. Dokonuje się ów proces syntezy „realnego lęku” i „wyobrazonego uniwersum” w przebraniu rozmaitych stylizacji, ukazujących umowność, fantasmagoryczność całego dzieła, a nie tylko jego warstwy tanatologicznej. Najprostszym (oraz najgłębszym) poziomem syntezy staje się u Słowackiego język. Swoją balladę-baśń-tragedię pisze poeta symbolami, mitami, motywami, lecz zawsze jest to, powiedzmy tak, język syntetyki, metamorfozy przeobrażającej leksykę najróżniejszej proveniencji, pełną znaków, gestów odsyłających aluzyjnie do zupełnie z pozoru nieprzystawalnych realiów: ludowych i ariostycznych, biblijnych czy baśniowych. W istocie do języka autora *Lilli Wenedy* można – z pewnymi doprecyzowaniami – odnieść słowa diagnozujące stylistykę późnego baroku:

Renesansowa teoria powierzyła językowi ujętemu w system retoryczny funkcję uogólnienia i systematyzacji poznania. Wbrew tym regułom język groteskowej poezji baroku jest w naturzony i zachwaszczony, chaotyczny i nie normalnie zachłanny na wszelkie dostępne elementy *langue*. Pomieszenie w nim porządków stylistycznych wyraża kontestację wobec wzorców retorycznych, dowodzi niemożności spójnego i uporządkowanego orzekania o świecie, postrzeganym jako szalony i bezładny. Anarchiczność języka, deformacja i kakofonia stylistyczna stają się więc w okresie późnego baroku coraz bardziej świadomymi sposobami „groteskowej imitacji” [...] ⁵⁷.

A jednak – przypominając słynny autokomentarz Słowackiego do *Balladyny*, wypowiedź o świecie *na tysiączne kolory rozbitym*, bo *przez pryzma przepuszczonym* – trzeba by dodać: kolory estetyki dramatu w procesie dyspersji ulegają rozszczepieniu w ściśle określonym porządku, w kolejności, ich ilość jest skończona. Ponadto: wyobraźnia nie „kakofonizuje”, nie anarchizuje świata, lecz – w warstwie

⁵⁶ Intrygująco pisze o tych obsesjach, analizując *Księdza Marka*, Andrzej Kotliński („*Mistrz czerwonego rymu*”. *Słowacki*, Warszawa 2000, s. 147): „Instrumentalny stosunek do cielesnej powłoki sąsiaduje z estetyczną fascynacją jej wartością; karmelita to odziera śmierć z majestatu, to znów pragnie, by oddawać jej cześć; równocześnie profanuje i adoruje szczątki tego samego człowieka, przeklina »piszczel«, by uwielbić »czerep«. Por. także: M. Kuziak, *Zamiast zakończenia. Słowackiego lekcja śmierci*, w: tegoż, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 167–182.

⁵⁷ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staro polskiej poezji żalobnej*, Warszawa 1992, s. 200 [podkr. – J. Ł.]. Por. też pracę: M. Prejsa, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989. Zob. także o grotesce XVII–XIX-wiecznej porządkujące ustalenia w pracy W. Boleckiego: *Od potworów do znaków pustych. Z zagadnień międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 114–122.

symbolicznego kodu, *langue* – ów świat skupia, syntetyzuje, rozbija większe mityczne całości, by złączyć je z innymi, przebrać w strój na przykład ironiczno-baśniowej stylizacji. *Straszna bajka jakiej czarownicy* okazuje się przeto dziełem imaginacyjnego, ironicznego ekwilibrysty, który obszerny, chaotyczny świat doświadczeń lekturowych, erudycję potrafi wykorzystać tak, by w dziele, gdzie najważniejsza jest ekspozycja struktury podmiotowej, „ja” poety, przebrać własne, „realne lęki” w cudownie barwną szatę literatury ironicznej.

Na tym podstawowym poziomie Słowacki stosuje w *Balladynie*:

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

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

c) ludowo-ironiczną (niektóre szczegóły językowe, rzekoma prostota ludu, jego języka⁵⁸);

d) prehistoryczno-anachronizującą (rzecz dzieje się w baśniowych, przed-kronikarskich czasach, ale język obrazowy utworu integruje wiele szczegółów anachronicznych: zbroje husarskie, opis ludu w Gnieźnie, specyficzna chrystianizacja tego świata⁵⁹);

e) historyczno-uwspółcześniającą (gdy wprowadza na scenę choćby Kuriera i Pismo, a także historyka Wawela);

f) biblijno-aluzyjną (cały dramat naszpikowany jest aluzjami do Starego i Nowego Testamentu, lecz są one często przetworzone, ironicznie skomentowane);⁶⁰

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

h) literacko-aluzyjno-ironiczną – bodaj jedna z najważniejszych stylizacji, łącząca „język” dramatów Szekspira, dzieła Ariosta, inne jeszcze języki (różny jest tu stopień „jawności” nawiązań, od ostentacyjnej „zabawy w Szekspira” po wieloznaczne, aluzyjne szyfry⁶¹).

Tak oto już na najniższym piętrze języka obrazów (pojmowanego szeroko także jako sfera mitów, symboli, motywów) pięcioaktowa „tragedia” poraża swą nadproduktywnością znaków konwencji, tak jakby Słowacki mówił: to tylko wyobrażenia, to tylko literatura. To ironiczna gra Mistrza Słowa.

⁵⁸ W znaczeniu językowym (a nie obrazowo-symbolicznym) stylizację w *Baladynie* wyczerpująco analizuje T. Skubalanka: *Interpretacja stylistyczna „Balladyny”*, w: tejeż, *Mickiewicz. Słowacki. Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 87–115.

⁵⁹ O umownej prehistoryczności świata *Balladyny* (także w aspekcie teorii F. Schlegla) pisze J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990.

⁶⁰ Nawet demoniczny Fon Kostryn, nawet postaci świata fantastycznego wspominają aluzyjnie o Biblii, Bogu. Natomiast fundamentalną rolę spełnia w dramacie: a) symbolika Księgi Genezis; b) symbolika ewangeliczna – niewolne obie są (eufemizując...) od ironicznych transformacji.

⁶¹ Ta typologia – nie ujęta przeze mnie aksjomatycznie przecież – nie jest tak ważna, jak sposoby, w jakie te stylizacje łączą się i nakładają na siebie.

Estetyzacja teatru śmierci polega jednakowoż na trzech jeszcze procesach, chwytach. Po pierwsze więc, umowność teatru śmierci odsłania się poprzez przyjęcie konwencji baśniowej, „która odsuwa rzeczy w przynoszący swobodę dystans oraz pozwala na swobodne spojrzenie z odległego dystansu na akcję, która – realizowana przez wyraziście zarysowane, energiczne postacie – rozwija się w znakomitą, sensowną całość”⁶². Ubaśniowić – oznacza tyle więc, co przetransponować rzeczywistość w makrometaforyczną całość, która żyje własnym, dalekim, umownym życiem opowieści⁶³.

Po wtóre: Słowacki daje pięciu aktom „tragedii” – ironiczną klamrę epilogu, odsłaniającego konwencję „teatru w teatrze”. Czytelnik rozpozna oto, iż razem z nim świadkiem nadgoplańskiej odysei była teatralna publiczność. Świat to scena, scena to świat, *theatrum mundi*; w wyrażeniach tych ujawnia się dobitnie tendencja odwrotna, do ukazywania pozorności samego teatru. Po trzecie wreszcie, teatr w teatrze („metateatr”) staje się *signum* kondycji człowieka nowożytnego:

Metateatr opanował wyobraźnię dramaturgów nowożytnych w równym stopniu jak tragedia wyobraźnię dramatopisarzy greckich. Zastąpił tragedię, która nie jest możliwa ze względu na nadmiar samoświadomości twórców, a co za tym idzie protagonistów ich dramatów oraz poczucie własnej teatralności czy teatralizacji⁶⁴.

Ironiczna świadomość Słowackiego udziela przecież swym bohaterom specjalnej samoświadomości, że odgrywają jakąś straszną bajkę, baśń; następnie zaś poeta gra, bawi się samą publicznością teatru imaginacji. Bowiern najwyższym poziomem dystansu staje się odesłanie do samego „autora niniejszej sztuki”, do **podmiotowości narratora-ironisty, co wystawia w swej imaginacji pięcioaktową „tragedię” wraz... z teatrem „nowoczesnej” publiczności.**

Kiedy czytelnik przeżywa pozorne katharsis, przewrotny, nadświadomy wizjoner-poeta otwiera epilog. Przestrzeń znaczeń i przestrzeń teatralna ujawniają swój koncentryczny układ: w samym centrum trwa ów nadgoplański mikrokosmos, który trwoży i bawi przez pięć aktów. Epilog ujawnia jednak dwa kolejne światy, bo ponad mikrokosmosem prehistorii tkwił jeszcze, ukryty przed czytelnikiem, makrokosmos współczesnej (jakby „wiecznej”) publiczności, a ponad nim ten, którego wskaże nam Wawel – *autor niniejszej sztuki* – czyli Poeta (ten z listu dedykacyjnego). Imaginacyjny spektakl teatralnych sfer ujawnia przecież w końcu **pankreatora ironistę**. Deziluzja okazuje się całkowita: i Publiczność, i Czytelnik poszuka wresz-

⁶² M. Lüthi, *Style gatunkowe*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 287. Do tej pracy odwołuję się za artykułem K. Jakowskiej, *Pierwiastki baśniowe w międzywojennej powieści rodzinnej*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 46.

⁶³ Baśń a metafora, por. T. Dobrzyńska, *Metafora czy baśń? O interpretacji semantycznej utworów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1.

⁶⁴ L. Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York 1963, referuję za pracą J. Ostaszewskiej, *Współczesna refleksja o teatrze w teatrze*, „Ruch Literacki” 1990, z. 2-3, s. 179.

cie tego, co w laurach chodzi, czyli dumnego, samotnego mistrza tragicznej deziluzji, spoglądającego na stworzone uniwersum z – powiedzmy metaforycznie – wysokiego, zawieszonoego nad głowami i jednych, i drugich, teatralnego balkonu poetyckiego powołania. Na poziomie nadświadomego poety trwa jeszcze tylko on jeden, też twórca, „poeta ruin”, Zygmunt Krasiński. Tak oto dostrzec można odmienność „ironicznej strategii” w dwu nieodległych czasowo dziełach: w *Horsztyńskim*, gdzie ironia pochłania wreszcie samą siebie i pustoszy świat, i w *Balladynie*, gdzie teatr śmierci służy ujawnieniu w finale mistrza-ironisty, twórcy tragicznego i śmiesznego kosmosu. Twórcy władnego zdystansować się wobec stworzonej rzeczywistości nadgoplańskiej, wobec stworzonej do jej podziwiania Publiczności i wobec Czytelnika. A finalnie: autoironicznie spoglądającego i na siebie. To prawda, że Słowacki buduje mit, jak celnie chwytą to znów Krasiński. Lecz tylko po to, by go jak mozaikę na końcu zniszczyć, rozsypać, sponiewierać, wydobywając tym samym na jaw prawdę, że jeśli jest w świecie jakaś moc, boska siła – to jest nią poetycki geniusz. Przywołajmy autora *Przedświtu*:

Starożytni podobnie ogólne pojęcia lub szereg dziejowy zdarzeń wcielali w postaci osobne, ludzkie. Mitologia wysnuła się z ogólnej władzy takiego wcielenia, wspólnej całkiem ludom. Mity wtedy rosły jak ogromne drzewa i skały pierwotnego świata, jak organizma, które sama natura wyprowadza olbrzymio i poważnie z siebie. Dziś inaczej – dziś pojedynczy człowiek, dziś sam poeta musi mit cały ukształcić, a kształcąc go, wie o nim. Zbywać więc tej krystalizacji zawsze będzie na tej rodzimej harmonii, na tej świętej, choć ślepej wierze w siebie samą, na tej powadze i niewzruszoności starożytnych form, które, o sobie nie wiedząc, nie mogły i o sobie wątpić.⁶⁵

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

⁶⁵ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, dz. cyt., s. 238.

Część V.

Fatum czy opatrność – dialektyka sensu

Balladyna, ten misterny kaprys wyobraźni⁶⁶, daje się odczytać zarazem jako tragedia (interpretacja Marii Janion), jako dramat historiozoficzny (badania Mieczysława Inglota)⁶⁷, ale można ją też uznać za baśń, którą – jak chciał tego Słowacki – czyta prosty *chłopek*. Jak to możliwe, że równie łatwo odkryć w niej ironię, fatalizm, teatr przypadku, doczytać się rządów surowej Opatrzności, providencjalizmu? W wielkim stopniu odpowiedź zależy od sposobu czytania ostatniej sceny V aktu, od typu związków, jakie ustalimy między listem dedykacyjnym, pięcioma aktami i epilogiem.

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

1. wieczny czas apologu, przypowieści o harfiarzu-slepcu, któremu wydawało się, iż śpiewa ludziom, gdy śpiewał tylko falom morskim (alegoryczny obraz samego Słowackiego, który stylizuje się tu nieco na ślepcę Homera)⁶⁸;

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

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

4. fragment końcowy, łączący bezpośredni zwrot do Krasińskiego ze wspomnieniem podróży autora *Anhellego* na Wschód – powraca topiką apologu, intym-

⁶⁶ Zapożyczam się tu w tekście S. Makowskiego, który także określa ją jako kapryśną baśń historyczną. Zob. tegoż: „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, Warszawa 1987, s. 36.

⁶⁷ Historiozoficzne wątki rozwija szeroko interpretacja M. Inglota, por. *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Balladyna*, opr. M. Inglot, Wrocław 1976, BN I 51.

⁶⁸ Podobny obraz poety, przypominający wyobrażenia Homera, znajdziemy w III cz. *Dziadów*. Znakomicie ten element struktury deszyfruje W. Szturc, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, w: tegoż: *Moje przesłzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 99: „Apolog do *Balladyny* jest pewnego rodzaju kluczem kodów interpretacyjnych układających strukturę dramatu. Tekst dramatu przekształca się w pretekst służący zabawie formalnymi wyróżnikami tragedii i w ten sposób to, co formalnie zarysowane jako układ strukturalny tragedii, zamienia się w kod komiczny, błazeński i wreszcie ironiczny”.

nej rozmowy wieszczów, potrafiących nadto, jak Słowacki, gdy posyła Krasieńskiemu Skierkę, bawić się swoimi dziełami⁶⁹.

Balladyna zatem zaczyna się od dumnej, lecz i nie pozbawionej smutku prezentacji nadświadomego, nie rozumianego, nie wysłuchanego, samotnego ironisty-harfiarza, kończy się zaś odesłaniem w epilogu do jego autorytetu, autorytetu kreatora, którego nie rażą pioruny, odkąd nosi wieniec laurowy na głowie. Alfa i Omega dzieła to dwa lustra, w których, jak w źródle imaginacji, przegląda się świat pięciu aktów „tragedii”. Finezyjny chaos historii w opowieści o *Balladynie* wyrasta, wypływa przecież z nieskończonej twórczej wyobraźni człowieka nowożytnego, percypującego chaos dziejowy bezpośrednio, potrafiącego „Sofoklesowskiemu niestety” nadać nowy kształt. Że – niestety – nie jest już możliwa czysta tragedia, że formą nowoczesnej sztuki stanie się „gra wyobraźni”, zagarniająca wszystkie poziomy dzieła, a nawet wpisująca w to dzieło – na początku i końcu – ironiczno-tragiczny obraz pisarskiej świadomości⁷⁰. Słowacki, rzecz to niezwykła, tworzy dzieło interpretujące i dezinterpretujące się samo: w dyrektywach wskazujących jego genezę w liście (Ariosto, poeci francuscy, Sofokles, Krasieński...), w bezmyślnych żądaniach Publiczności i zabiegach Wawela, fałszujących losy królowej-chłopki (dezinterpretacje).

Wreszcie – ten pięcioaktowy dramat okazuje się tylko realizacją teatru w teatrze, a teatr w teatrze jedynie grą (*theatrum!*) imaginacji Homera nowożytności, ironisty-melancholika. Tak ironiczne uniwersum V aktów przegląda się w ironicznym epilogu, a ten odsyła wprost do ironisty-pankreatora, który „poskładał”, skomponował tę symfonię jednak (!) *podług boskich praw*⁷¹, o czym dowiedzieliśmy się w liście dedykacyjnym. Dlatego wiemy już: bezsprzecznym autorytetem w historycznym terrarium, w tym panademonium zbrodniczych instynktów, pragnień „taniej” sztuki, w dominium przypadku – jest on, poeta. Słowacki, kreślący zwierciadlany obraz chaosu, a jednak nie tworzący chaotycznego dzieła. Dlaczego? Ponieważ działa podług „boskich praw”. Doprawdy autor *Beniowskiego* mógłby powtórzyć słynne Gombrowiczowskie wyznanie: *Poniedziałek: Ja, Wtorek: Ja, Środa: Ja, Czwartek: Ja*, otwierające *Dziennik* pisarza.

Taką wizję boskiego kreatora – właśnie Słowackiego – kreśli on sam w liście dedykacyjnym, ukazując, jak z jego wyobraźni wysuwa się boski kształt światów wła-

⁶⁹ A przecież – inaugurujący lekturę listem dedykacyjnym – czytelnik nie wie jeszcze, kim jest Skierka...

⁷⁰ Wiele sądów zawdzięczam pracy W. Szturca, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, tu rozdział o Chaucerze i Ariście.

⁷¹ Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 184 (o Schleglowskiej „permanentnej parabazie”): „Permanentna parabaza miała także i tę funkcję, że czyniła z samego autora swoje dzieło sztuki [...]. Na nowy portret artysty składa się i praca w porywach natchnienia i dyskredytacja natchnienia, odsłanianie wielu poziomów wrażliwości i ich kwestionowanie, traktowanie aktu pisarskiego jako kreacji boskiej i obniżanie rangi pisarstwa jako procesu wyłącznego artystycznego” [podkr. – J. Ł.]; tę podwójność widzę u Słowackiego w tym okresie, ale nie ma jej w okresie „mistycznym”.

ściwych tylko poezji, jak stwarza, uwalnia z podmiotowo-imaginacyjnej otchłani nowe światy, jak z przedkosmogonicznego chaosu formuje żywy świat:

Cienie już różne ludzi niebytych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciżbą gwarzącą: potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postaci piramidalne wypadków, a jedną po drugiej garstkę na świat wypychać będą; i sprawdzą się może sny mego dzieciństwa (s. 8).

II. Dwoista struktura świata przedstawionego pięciu aktów. Słowacki, szczególnie w okresie mistycznym, będzie wspominał o dwojce jako liczbie podziału, chaosu, liczbie diabolicznej⁷², i na biegunie przeciwległym o jedynce, jedności i trójcy, jako liczbach porządku, harmonii. Pobieżne wejście na świat *Balladyny* ujawnia dominację „dwoistych” motywów: dwie siostry, dwa serca, dwie korony, dwie „półowy” królestwa, dwaj królowie. Przy tym Słowacki wyraźnie rozgrywa te dwoistości, eksponując je z niemałą ostentacją. By mógł rozegrać się tragiczny początek dramatu, muszą wszak stanąć naprzeciw siebie dwie siostry w walce o jednego grafa Kirkora. Jednakowoż ironiczne uniwersum *Balladyny* – ten świat przez pryzma przepuszczony – rozwija się, rozporządza swą dynamiką wewnętrzną właśnie dzięki wykorzystaniu mechanizmu dwoistości⁷³. Najprostszą cechą ironii jest opozycja między dosłownością a intencją wypowiadającego się. To, co powiedziane, istnieje przeto w dialektycznym spięciu z tym, co pomyślane. Tak też intencja czynu może znaleźć się w ironicznej dysharmonii z wynikiem, efektem działania. Słowacki – wprost bez umiaru – chłoszcze swych bohaterów tą ironiczną podwójnością na wszystkich poziomach: mówią co innego, niż czynią; zamierzają coś, lecz, nie wiedząc o tym, tworzą karykaturalne przeciwieństwa intencji. Wyprawa po chłopkę-grafinię do krynicy naturalności, w świat prostoty i natury okaże się gorsza niż wybór żony z „rodu węża”, spośród księżniczek. I tak już do końca dramatu⁷⁴.

Jednakże dwoistość ma jeszcze inny sens. Cały kosmos poetycki pięciu aktów – tak pozornie rozchwiany – zbudowany został na żywej, dynamicznej grze dwóch biegunów, dwu przeciwieństw, dwu aksjologicznie przeciwstawnych poziomów: dobra i zła. Z tym, że bohaterowie i czytelnik nie zawsze – to mechanizm ironicznej gry – wiedzą, po której stronie opozycji się znajdują. A raczej myślą, iż znajdują się po stronie innej niż ta, na której zostali ustawieni przez boskiego kreatora-poetę⁷⁵. I tak kolejne poziomy tego podwójnego bytu poetyckiego to:

⁷² Por. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 484, tzw. „Notatki z Dziennika z lat 1847–1849”: „Jedność liczba potężna, ale niebezpieczna. – Ile razy szatanowi uda się stanąć w tej liczbie je dn oś ć, to z Bogiem silnie walczy. – Liczba dwóch – jest liczbą rozdziału, a żadnej równowagi nawet na chwilę nie przypuszcza – liczba dopiero Trójcy globową jest i ubezpieczającą” [podkr. – J. Ł.].

⁷³ Zwróciła mi na to uwagę prof. H. Krukowska. Motyw „rozbitego dzbana” uwypukla z kolei Jarosław Maciejewski w pracy: *Balladyna, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”*, w: tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.

⁷⁴ Por. rozdział przywoływanej pracy S. Makowskiego, *Wszecmogarniająca ironia*, dz. cyt., s. 37–42.

⁷⁵ Por. P. Stasiński, *Trzy ironie*, dz. cyt., s. 92: „Dla ofiary ironii – ironii nie ma. Ofiarą jest ten, kto przyjmuje znaczenie literalne w dobrej wierze, naiwnie akcentuje sens pozorny”. Niestety – w tej roli ustawił nas wszystkich Słowacki.

1. Natura – dobra, urocza, ale i zwodnicza. Jezioro odbija obraz zbrodni, ale też jaskółki wyrzucają starych rodziców z gniazda. W wypowiedziach Skierki i Chochlika świat Natury staje się alegorycznym obrazem świata historii. Ciekawe, że nakładając na wizję natury w *Balladynie* koncepcje choćby J. J. Rousseau, młodego Schellinga czy Edwarda Younga⁷⁶ można otrzymać, odczytać zupełnie odmienne, choć zawsze wskazujące na dwoistość, wizje poetyckiego kosmosu. Natura w *Balladynie* „rozpięta” jest między biegunem pozornej bukoliczności (I akt) a baśniową apokaliptyką ciemności w V akcie.

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

3. Bohaterowie. Jeśli chodzi o ich projekty życia, wszyscy rozpięci są między marzeniem (Wdowa i córki) a rzeczywistością lub między utraconym szczęściem (Pustelnik) a rzeczywistością, jak też między rzeczywistością a marzeniem o spokoju domowym i szczęściu (Kirkor). Ironia losów wywraca wszystko na nice. Podwójność postaci objawia się też na poziomie ich wyglądu: są piękni i skrwawieni, splamieni (Balladyna), bywają potężni, heroiczni i zarazem ironicznie śmieszni („uskrzydłony” Kirkor), święci i sponiewierani (powieszony Pustelnik). Na poziomie dramatycznej osobowości także okazują się dwoiści: przeżywają ciągłe psychomachie, bywają rozbici, rozdwojeni, jak Balladyna, między pokusami woli i sumienia, które nęka. Nie są, jak chciał badacz, baśniowo jednowymiarowymi czarnymi charakterami⁷⁷. Ich psyche, jak cały świat utworu, została przez poetę *s y m b o l i c z n i e s t y p i z o w a n a*, sprowadzona do kanonu symbolicznych wyrażen: stąd Balladyna mówi choćby o *wężu sumienia*. Zatem czytanie tych odruchów psychicznych postaci winno unikać skrajności całkowitego psychologizowania i zupełnej duchowej jednowymiarowości. To czujące, żyjące, przeżywające kuszenie i dramat sumienia postaci, lecz ich życie wewnętrzne wyraża się w dość stałym kanonie symboli i reakcji. Co więcej, posiadają one coś na kształt nadświadomości, wyrażającej się:

⁷⁶ Por. wizję natury u F. W. Schellinga, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Kraków 1990. Zbyt jednak łatwo, to cecha dzieł Słowackiego, odkryć w nich elementy schellingiańskie, roussoizm, youngizm. Tu dzieło poety odsłania swą – multikomplementarność. Zob. analizę dramatu przez kategorie Artura Schopenhauera: K. Ziemińska, „Balladyna” jako kobieca tragedia Juliusza Słowackiego, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, dz. cyt., Białystok 2005, s. 445–460.

⁷⁷ Wyrażam tu więc pogląd o wiele bliższy stanowisku Marii Janion z *Obrony Balladyny* niż sądowi Wiktora Weintrauba.

- a) w przeczuciach niemal wyłącznie złej, groźnej przyszłości;
- b) w fantazmatycznych twórcach wyobraźni, jak widmo Aliny, nękające zbrodniarkę nawet w czasie wystawnej uczt;
- c) w mechanizmach owej gry językowej, którą opisywaliśmy. Także na tym poziomie nadświadomości panuje dwoistość: widmo, przeczucia, słowa-symbole to zarazem ohydne emblematy przeszłości, jak i zapowiedzi kary.

4. Świat fantastyczny. Poeta znakomicie rozgrywa ten wyższy semantycznie poziom tekstu, mogący być w istocie kodem jego wyobraźni⁷⁸ (jeszcze jedna figura dystansu, pisanie o pisaniu!). Goplana, Skierka i Chochlik to zarówno twory imaginacji, spełniające rolę etyczną, utrwalające pamięć o zbrodniach, jak też złośliwe duchy, niewolne od kąpryśnych gestów (miłość do Grabca). To także za ich sprawą Kirkor zapuka do chaty Wdowy. Odgrywają rolę demoniczną (a wygląd?!), ale i etyczną, gdy odznaczają się współczuciem. *Poplązczą ludzkie losy* – jako wielkie i śmieszne zarazem Figury Wyobraźni – by ulecieć... Dokąd? Znikną z tego świata, by pograć się w wyobraźni Poety, skąd wyszły.

5. Fatum – Opatrzność. I na najwyższym poziomie – jak w *Horsztyńskim* – świat, tak ironicznie rozdwojony, znajduje ukoronowanie w innej dwoistości: Przypadku i Opatrzności, Chaosu i Ładu, Fatum i Boga. Czytelnik bowiem odbiera świat pięciu aktów jako zarazem bezładne pasmo przypadków, wprost absurdalny, sarkastyczny ciąg zdarzeń, ale przy tym od pierwszych słów dramatu *s ł u c h a o B o g u*. Mówią o nim wszyscy – nawet zbrodniarze po zbrodni. Cały utwór nasycony został wyrażeniami: *na Boga, dla Boga, mój Boże, w imię Boże, wielki Boże!* oraz, użytymi w etymologicznym znaczeniu (*Bóg-daj*) słowami *bodaj* i *bogdaj*⁷⁹. Ta boska logomania ogarnia prawie cały język utworu. Tak, by czytelnik mógł wreszcie zawołać o karę, *boski piorun* dla zbrodniarki. Lecz dobro i Bóg (jeśli są...) są w dramacie transcendentne, zło zaś jest w postaciach, w mechanizmach „dziejącego się”, ironicznego bytu, jest immanentne. W *Balladynie* nie ma kościołów, rytuałów religijnych, metafizycznych personifikacji dobra i zła, aniołów i diabłów⁸⁰. Nawet ostatni akt dramatu rzuci na „karę” podejrzanе światło – kto zsyła piorun: Bóg? sprofanowana Natura? Goplana? A może to zwykły przypadek, skoro *piorunem boskim*, jak powie Kanclerz, król-kobieta został uśmiercony. Ale przecież ze słów Wawela w epilogu wynikać by musiało, że to „kara” niepojęta, niezasłużony zgon prawego, sprawiedliwego, najszlachetniej urodzonego władcy?

⁷⁸ M. Janion, *Obrona Balladyny*, dz. cyt., s. 138. [Goplana] „Postać to niezmiernie istotna w poetyckim świecie Słowackiego, uosobienie Poezji romantycznej i jej kąpryśnej siły kreacyjnej.”

⁷⁹ Zob. A. Szczaus, *Wyrazy złożone z komponentem „bog” w historii polszczyzny*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, dz. cyt., s. 416–417: „Z kolei przymiotnik *bogobojny* był wpisany w propagowany w średniowieczu wzorzec osobowy, zaś partykuła *bo(g)daj* i wykrzyknik *dalibóg* pełniły funkcję religijno-magiczną, o której szczegółowo pisze M. Karpluk”. [M. Karpluk, *Partykuła „bodaj” jako przykład wpływu myślenia religijno-magicznego na staropolski język potoczny*, „Prace Językoznawcze” 2001, XXVI, s. 79–83]. U Słowackiego partykuła *bodaj* pełni niemal magiczno-egzorcystyczną funkcję.

⁸⁰ Wyraża się w ten sposób jakby autonomia tego świata, wolnego od metafizycznych ingerencji, niezależnego aż do „szaleństwa”. Niektóre symbole nabierają potem u Słowackiego diabolicznych konotacji, choćby ów niedźwiedz z uczt, lecz tu są tylko elementami ironiczno-groteskowego świata.

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

Także w *Horsztyńskim* spotkaliśmy owo rozdwojenie świata. Z tym, że świat ów pogrążony był w stagnacji. Wszystko osuwało się tam na jedną stronę: fatalizmu, ironii losu, heterotelii, paraliżu wolicjonalnego. Znakomitość i odmienność *Balladyny* w tym się wyraża, iż w świecie owym panuje nieustający ruch, że nie wiemy od początku do końca, po której stronie opozycji się znaleźliśmy: „opaczności” czy Opatrzności, dobra czy zła, dobrych czy złych postaci, ciemnej czy jasnej strony Natury. Wszystko migoce, wiruje na ironicznej karuzeli znaczeń, znajdując się raz to po jednej, to po drugiej stronie. Dlatego właśnie tak wiele, tak różnych – jak by powiedział Henryk Markiewicz – dokonało się interpretacyjnych „metamorfoz *Balladyny*”. Kolejna z nich dobiega końca.

Część VI.

Kompleks margeritek (II)

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

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

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

2. Proces intronizacji i towarzyszący mu proces sądzenia mają charakter sakralny. Kanclerz – przed obrzędem – wypowie formułę: „Pani! niech będzie poświęconą głowa / Co nam przynosi koronę *Popielów* (a. V, sc. IV).” *Balladyna* winna ucałować księgę i krzyż.

3. W procesie sądzenia – za sprawą Kanclerza, niejako mediującego między nimi – p r a w o zostaje przeciwstawione s u m i e n i u (sercu). *Balladyna* ma wydać wyrok *szczero-sumienny*. Być może pomysł takiego przeciwstawienia nasunął

poecie Edward Young, autor *Myśli nocnych* lub któryś z reprezentantów angielskiej filozofii moralnej, gdzie sumienie określa się jako tron, na którym w człowieku zasiada Bóg⁸¹. Prawo natomiast zostało przez poetę w swoisty sposób zabsurdalizowane, kieruje się ono bowiem ślepą ekonomią odpłaty, rygiem przepisu, bywa bezsilne – Balladyna ubolewa cynicznie: „Z tych pozabijanych / Nie będziem mieli prochu ani ćwierci.”

4. Po czwarte, fundamentem całego procesu jest motyw sędziego, który sędzi sam siebie. Sędzony okazuje się występny i zarazem zostaje „panem prawa”; świadkowie mają ograniczoną wiedzę o jego zbrodni. Motyw ten wcześniej wykorzystał jako podstawowy schemat fabularny w swej „gorzkiej” komedii Heinrich von Kleist: w *Rozbitym dzbanie*⁸². Nie przesądza to jednak znajomości przez Słowackiego tego dzieła (choć w obu dramatach pojawiają się: motyw „rozbitego dzbana”, ironiczne trawestacje historii Adama i Ewy, ironiczne dyskontowanie prawa).

5. Szczególną rolę w projektowaniu, „sterowaniu” sądenia ku dramatycznemu finałowi odgrywa Kanclerz, tak manipulujący postępowaniem Balladyny, by sama poprowadziła sąd na sobie. Jest on niejako postacią medycyjną między pokrętną świadomością sędziego-zbrodniarza a sferą, która wymierza „karę” (Bóg? Opatrzność? Natura?).

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

7. Elementem analizy socjotechniki władzy okazuje się upadek, nowożytna demystyfikacja „figury króla” (w znaczeniu Gerardusa van der Leeuwa)⁸³, który to proces poeta postrzegał na przykład w pojakobińskiej Francji, gdzie gazety pełne były karykatur króla. To, co święte, stawało się tym, co groteskowe. Król winien posiadać specyficzną legitymizację władzy: genealogiczną, związaną ze szlachebnym pochodzeniem: etyczną, bo to „dobry pan”, opiekun, ktoś, kto w archaicznych wyobrazeniach uzdrawiał. Dalej: król posiada legitymizację symboliczną, insygnia władzy – ten wątek gry o koronę Słowacki wykorzystuje jako

⁸¹ Por. *Nocy Younga z angielskiego i francuskiego przetłumaczone*, Lublin 1785, s. 88: „Nie, głos ten który człowiek w gruncie swej duszy do siebie mówiący słyzy, nie jest omamieniem. Natura nie położyła na łonie naszym bożyszczą fałszu, i sąd, który człowiek sam na siebie daie, nie będzie odwołany. Namiestnik przedwieczornego Sędziego, sumnienie zastępuje go w człowieku w przeciągu życia jego: zasiada w nim jego miesyce. Bóg naywyższy potwierdzi te wyroki, które ten Bóg na tronie naszym żyjący wydaje” [podkr. – J. Ł.]. Por. też: Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 388–394.

⁸² Dzieło Kleista znane było także i dlatego, iż poniosło spektakularną klęskę na scenie weimarskiej w inscenizacji Goethego, ale też z powodu mrocznej legendy Kleista – samobójcy, który popełnił samobójstwo wraz ze swą ukochaną. Zob. H. von Kleist, *Rozbity dzban. Komedja*, przeł. Z. Krawczykowski, Warszawa 1953, s. 13: [Adam] „Bowiem / Każdy z nas w sobie samym nosi szpetny / kamień, o który potknąć się tak łatwo”.

⁸³ Por. G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989.

najistotniejszy. Następnie ważna będzie legitymizacja kulturowa: różnym kulturom odpowiadają specyficzne wyobrażenia o królu, który choćby nie wszędzie może być... kobietą (i ten wątek eksploatuje poeta). Wreszcie namaszczenie sakralne, niebiańskie usankcjonowanie władzy. Rządy Balladyny to monstrialny zgrzyt w tej wielkiej machinie: panowanie chłopki – uzurpatorki, zbrodniarki, immoralistki, kobiety i „złodzieja korony”.

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

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

- a) narzędziem „ogniowej” i ostentacyjnej, „niedyskretnej” kary⁸⁴;
- b) figurą dynamiki procesu, gdy coś się dzieje (!) błyskawicznie: piorun spada piorunem;
- c) metodą poetyckiej ekspresji grozy, mocy Natury;
- d) sposobem na wyrażenie mocy kreacyjnej poety, jego wolności: to on, Słowacki rzuca pioruny, które weń, bo nosi wieniec laurowy, nie biją⁸⁵.

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

10. Dopowiedzmy: piorun pełni jeszcze jedną funkcję, którą ujawnia dopiero *Epilog*. Służy mianowicie ekspresji autoironicznej. Ten, w którego pioruny nie biją, ukazuje się w ostatnich zdaniach utworu z uśmiechem-grymasem ironisty, który to uśmiech obejmuje także jego samego. Ujawniony w liście dedykacyjnym proces poetyckiej kosmogonii, wyłaniania się z wyobraźni nieodkrytych lądów poezji – po feerycznej grze, emanacji jednego z nich, tego z *Balladyny* – dobiega końca. Ironia ogarnia samego ironistę, a piorun, jak błyskotliwa kropka nad „i”, zamyka wrota stworzonego świata, ale – z autoironią podpowiada poeta – nie sięga przecież jego samego, poety-demiurga.

11. Elementem zakończenia okazuje się manifest immoralizmu Balladyny: „Przysięgam sobie samej, w oczach Boga, / Być sprawiedliwą” Instrumentalizu-

⁸⁴ Pozwólmy sobie na interpretacyjne *faux-pas* bodaj w przypisie: ze znanych nam dzieł zakończenie *Balladyny* „bliźniaczo” przypomina zakończenie *Justyny czyli nieszczęść cnoty* D. A. F. de Sade’a. Oba utwory oparte są nadto na motywie dwóch sióstr.

⁸⁵ W pewnym sensie piorunem słowa kończy się *Beniowski*, gdzie w zakończeniu pojawiają się wyrażenia: „A w ustach słowo, co jak piorun błyska...”, czy „Obmyłem twój laur, w słów ognistych deszczu...” [o Mickiewiczu], dz. cyt., s. 151–152.

jąca sumienie zbrodniarka przekształca się w ... dobrego pana? Wydaje się, iż ten *quasi*-moralny gest immoralisty jest szczytem tego, co nazwaliśmy ideami profanacji natury i metafizycznej prowokacji. Kleszcze przysięgi są początkiem końca: Balladyna – instrumentalizując sumienie – umiera z wolna od pierwszej, archetypicznej zbrodni, choć skona w finale momentalnie. Moralny immoralista to byt samosprzeczny, natomiast ironia na poziomie etyki kończy się katastrofą. Podobne *credo* mocy wkłada – jak pamiętamy – Słowacki w usta Hetmanowi z *Horsztyńskiego*: „Są wysokie góry, na które człowiek może wejść i być nie osiągniętym przez pociski ludzkie...”⁸⁶ W *Balladynie* zaś tytułowa antyheroína głosi: „Są jednak zbrodniarze / Wyżsi nad wyrok, święci jak ołtarze, / Niedostępni...” (a. V, sc. IV). W tym miejscu immoralizm obu dramatów splatają się wyraźnie.

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

- a) słynny, analizowany już, mechanizm językowych gier: objawiających samoświadomość zbrodniarki: *winn-a* śmierci; zatem zabójcą jest kobieta, co ujawnia żeńska forma czasownika;
- b) rola milczenia Balladyny przed wypowiedzeniem ostatniego wyroku to – m o ż e – spiętrzenie świadomości tragicznej: *po długim milczeniu*⁸⁷;
- c) gest „Chrystusowy” Balladyny, gdy torturowana jest Wdowa: „Z mego teraz ciała / Kat zrobił sercu torturę... rozciąga... / Wody!... (*Podają pić*)”. Że chodzi tu o motyw ewangeliczny, pragnącego na krzyżu Chrystusa, któremu podają ocet, świadczy scena analogiczna z *Lilli Wenedy* (już z octem i krwią) oraz pragnienie (wody) Hetmana z *Horsztyńskiego* przed haniebną śmiercią na szubienicy;
- d) podług wielu mitologii od pioruna giną tylko postaci wielkie, swoiście „wybitne”, „wybrańcy bogów”.

13. Pięciu aktów nie kończy piorun, lecz słowa Kanclerza: „Król-kobieta piorunem boskim zastrzelony; / Zamiast w koronacyjne bić w pogrzebu dzwony!” Tak oto intronizacja przeobraża się w rytuał pogrzebowy, a ten wszakże jest tylko wstępem do powtórzenia intronizacji. W żadnym razie piorun nie stał się absolutnym znakiem katastrofy. W świecie Słowackiego już chyba gorzej lub ironiczniej być nie może. Umarł król, niech żyje król! – przecież ten motyw pojawia się po zabójstwie Popiela IV przez Kirkora⁸⁸. Dlatego *Balladyna* nie jest hiperballadą⁸⁹.

⁸⁶ J. Słowacki, dz. cyt., s. 284. Jeśli *Horsztyński* i *Mazepa* „znajdują się na »główniej drodze« duchowych poszukiwań Słowackiego, prowadzących ku twórczości mistycznej”, to bez wątplenia opinia ta dotyczy Balladyny także, którą Słowacki-misyk akceptował. Zob. M. Kalinowska, *Miłość i sacrum w „Mazepie”*, w: tejsze, *Los. Miłość. Sacrum...*, dz. cyt., s. 83–84.

⁸⁷ Czyżby więc, demoniczna królowa, dotrzymała jednak słów przysięgi „...być sprawiedliwą”? Nie sądzę.

⁸⁸ Szkic niniejszy wiele zawdzięcza książce M. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960, wypuklającej wieloznaczność *Balladyny*.

⁸⁹ Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, dz. cyt., s. 109: „Gwarantem etyki jest Bóg, który wpisał prawo w porządek świata i przez ten porządek sprawuje rządy sprawiedliwe; właściwym środowiskiem faktu etycznego jest świat duchowy – akty partycypującej w nim duszy wywierają magiczny wpływ na rzeczywistość materialną”. Tak jest w balladzie, lecz nie w *Balladynie*.

Poprzez słowa Kanclerza i epilog wizja balladowego akcentu słusznej pomsty ulega uniejednoznacznieniu. Ład moralny i boską lub naturalną pedagogię zastępuje niejasna struktura ironicznej gry. Historyk Wawel zmitologizuje dzieje chłopianki, dokona fałszerstwa rodowodowego, ośmieszy uczoność historyków nieco na modłę Wolterowskiego *bon-motu*, iż historia jest kłamstwem powszechnie uznanym przez historyków. Lecz wszystko po to, by nieprzejrzysty świat dramatu, kłamliwą historię Wawela przeciwstawić „boskiej świadomości” ironisty, potrafiącego w arcydzielnej formie dramatu powiązać tysiące sprzeczności ludzkiego uniwersum.

W listach Słowackiego pisanych w latach 1833–1838 (lub tylko do 1834 roku) przewijają się obsesyjnie te same motywy: chaotycznej, groteskowej historii, której nie jest w stanie określić żaden projekt historiozoficzny. Po wtóre: dramatyzm egzystencji, obsesja śmierci (wizyty na cmentarzach...). Dalej: fascynacja i zdegowanie obrazem sztuki dramatycznej na Zachodzie, gdzie proces merkantylizacji, umasowienia posunął się już daleko⁹⁰. Wreszcie: motyw nie zrozumianego artysty, samotnego mistrza, który nie chcąc być Eugeniuszem Sue polskiej sztuki, lecz nie potrafi też wpisać się w ramy „wieszczey” poetyki Mickiewicza. I na końcu – sumujące to wszystko – wahania religijne poety. Przecież *Balladyna* ukaże się aż po inicjacyjnej podróży na Wschód!

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

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

⁹⁰ Por. szczególnie: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 133–161.

tej pracy – scena z *Horsztyńskiego*, gdy Szczęśny powierza swój los siostrze, odgrywającej spektakl zaklęcia losu:

AMELIA

[...] Prawda, że twoja dusza czysta?...

SZCZĘSNY

Oberwij margeritkę.....

AMELIA

(*obrywa kwiat.*)

Tak, nie..... tak, nie...

SZCZĘSNY

Patrzę na te spadające listki z okropnym przerażeniem.... O! błahość ludzkich zamiarów....

AMELIA

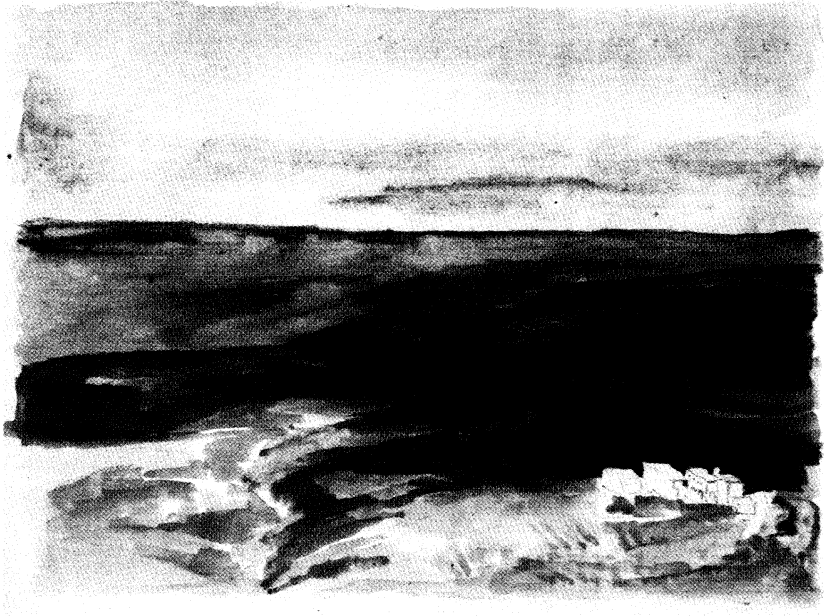
Tak....⁹¹

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

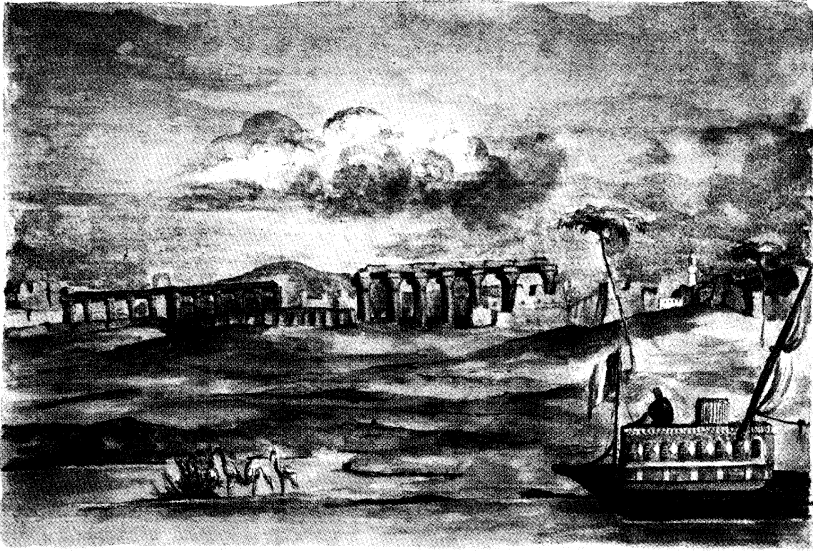
- a) krytycyzm wobec cywilizacji, która zatraciła porządek bytu i wartości (centrum negatywne);
- b) wskazanie na niezależną, głębszą od „powierzchniowo chaotycznej” Historii obecność Boskiej mocy, sprawiedliwości, teleologii.

Wiadomo – Słowacki chciał (w 1845 roku), by jego *Balladyna* uczyła prostego chłopka, odpoczywającego po wojnie (!), jakiejś harmonii i dramatycznej formy oraz by go bawiła. *Balladyna* po wojnie w rękach chłopka – to brzmi tak, jak piorun po konwulsjach dziejowych, zaprowadzający jednak trudny ład. Dlatego, sądzę, iż mimo owej dialektyczności rozwiązań problemu ładu i przypadku, jest to dramat przełomu, w którym z niezwykłą mocą obwieszczał Słowacki, że nad „marionetkową” niepewnością świata odniósł zwycięstwo poeta-ironista. Tak, nie..., tak, nie... tak! Jednak, już wkrótce, zacznie poeta mówić językiem „Ducha”. Kompleks niepewności, marionetkowa gra w margeritki przeobrazi się, ulegnie ostatecznemu przewyciężeniu w oktawach *Króla-Ducha*, tego poematu, który nie będzie już literackim popisem wirtuoza, bowiem okaże się emanacją Ducha, okaże się „Tekstem”, czyli duchownym „Ja”, przeobrażonym w pełen piękności kształt oktawy.

⁹¹ J. Słowacki, *Horsztyński*, dz. cyt., s. 307–308.



Pagórkowaty brzeg morski. Rysunek Słowackiego
z *Albumu podróży na Wschód*.



Pejzaż nad Nilem. Rysunek Słowackiego
z *Albumu podróży na Wschód*.

NEOPLATOŃSKA STRUKTURA GENEZYJSKIEJ WYOBRAŹNI: WIZJA I NARRACJA

SFORKA: *Co to – ja?*
TROMBONISTA: *To, Mości Sforka,
głupie pytanie... to głupie pytanie...*
Horsztyński¹

Część I.

„Utrzymać imaginacją w granicach...”

O tym, że wyobraźnia jest wyjątkową siłą, niebezpieczną mocą, w której naturze niejako leży przekraczanie granic, najlepiej u progu XIX wieku przekonani byli jej przeciwnicy, wskazujący – jak nieoceniony Jan Śniadecki – iż jej nieopanowane dążenie „hen”, dynamizm, jej feeryczna żywiołowość oraz brak wewnętrznych mechanizmów samoograniczających prowadzą kulturę, literaturę, ba, cywilizację całą, do stanu rebarbaryzacji, wtórnego zdziczenia, animalizacji. Wyobraźnia pojmowana jako *dynamis* wyzwala niejasnych, polisemicznych przekazów, ciągów obrazowych o nieustabilizowanym, nierzadko wewnętrznie sprzecznym znaczeniu stała się więc rychło – z punktu widzenia miłośników porządku, jednoznaczności, „towarzyskiego” (społecznego) uporządkowania – władzą demoniczną, piekielną destruktorką człowieka.²

¹ J. Słowacki, *Horsztyński*, dz. cyt., s. 332. Jest to jedno z dziesięciu pytań, które cechuje to, iż są: „Łatwe do zadania, / Ale trudne do rozwiązania...” (s. 331).

² Prezentowane w niniejszej pracy wywody stanowią część rozważań dotyczących modelu podmiotowości poety, Słowackiego, jej, owej podmiotowości, metamorfoz w dziele pisarza od młodości do okresu genezyjskiego. Wymagają więc zarówno określenia kontestowanego przez romantyka, mistyka modelu klasycystycznego, jak i opisu podmiotowości w dziele mistycznym, genezyjskim. Dokonuję tu więc swoistej rekonstrukcji obu modeli: klasycystycznego i genezyjskiego, pomiędzy którymi mieścić się winien cały, różnorodny proces przemian tego „ja” i jego tekstowych reprezentacji. Takie myślenie „modelowe” ma niewątpliwą wadę: jest abstrakcyjne, mało wrażliwe na piękności właściwe poezji, nie dość wysubtelnione w szczegółach. Ma też jednak jedną zaletę: pozwala zrozumieć, jak niesamowita p r z e p a ś ć dzieli pisma

Nie gasnąca nigdy cyrkulacja obrazów, swoboda kreacji, ruch tworzenia, rozbijania, rekombinacji przedstawięń – wszystko to przeciwstawiało się w oczywisty sposób klasycystycznemu obrazowi kultury, opartemu na umiarze, harmonii, rozsądku, symetrii. Rzecz wolno, że w spojrzeniu reprezentanta kultury klasycystycznej XVIII wieku wyobraźnia – nie ograniczona przez władzę myśli, rozsądku, przez to wszystko, co można by nazwać autorepresywną, samoograniczającą częścią podmiotowości lub „ja” kogitalnym, rozsądnym, samomiarkującym zapędy „ja” imaginatywnego – otóż taka wyobraźnia okazywała się siłą regresji, nawrotu do stanu natury, rozumianego nie w sensie Schillerowskim, lecz Hobbesowskim: jako wojna wszystkich ze wszystkimi.

Jak pokazały badania, wyobraźnia nie była ani głównym przedmiotem sporów estetyków oświeceniowych, ani nawet obiektem jakiegś szczególnej refleksji. Stała się natomiast celem kłóliwych uwag adresowanych przez tych, którzy przed nią ostrzegali, pisząc najczęściej o imaginacji dzikiej lub szalonej, nieokielznanej. Z drugiej strony odślaniała się cała dziedzina jej aprobatywnych określeń jako siły biorącej udział w procesie twórczym, o ile nie służyła ona przedstawianiu tego, „co naprawdę było”, ale tego, „co by być mogło”, a nadto, gdy została „poddana kontroli rozumu lub rozsądku”³. Pisano więc o niej, iż „winna jest tej wolności, którą ma, że sobie z natury rzeczy może wszystko podług upodobania wybierać”⁴. Jak obrazowo konkludował Golański: „Jest to pszczołka, która miód robi, z jakich chce kwiatków”⁵. Kreatywny aspekt wyobraźni wydobywał Piramowicz, choć i on narzucał jej obostrzenia: „Imaginacja, którą nazwać i mozem wyobraźnią, zdaje się tworzyć w umyśle ludzkim obrazy bez względu, czy się one takimi w przyrodzeniu znajdują, czyli nie”⁶. Norma restrykcyjna brzmiała już surowo: „Rozsądek i dobry gust czuwać ma nad zapędami w tworzeniu imaginacji”⁷.

Najostrzej znów – i nie w polemicznym piśmie, lecz w *Filozofii umyślu ludzkiego* – formułował swe sądy Jan Śniadecki, rozróżniając – wbrew wielu teoretykom ówczesnym – fantazję i wyobraźnię. Ta pierwsza stanowiła dlań spadek po zwie-

klasycystyczne i młodoromantyczne od pism genezyjskich (z punktu widzenia kreacji „ja”). Oprócz „prze-
paści”, dodajmy, dostrzegamy także zależności i podobieństwa: „ja” genezyjskie to odległa metamorfoza
„ja” byronicznego.

By tę modelową klarowność podtrzymać w wywodzie, materiał egzemplifikacyjny przeniesiono do przypisów, skupiając uwagę na tekście *Genesis z Ducha*, z takim wszakże założeniem, iż każde dzieło genezyjskie jest zarazem cząstkową, jak i pełną rewelacją genezyjskiej wizji świata. Pełną – bo wyrasta z leżącej u podstaw wszystkich pism genezyjskich, opisywanej w archesymbolu neoplatonickiej wizji Boga-Pełni. Cząstkową – bo werbalizuje tę wizję zawsze w sposób niepełny, czasem w innym ujęciu językowym (biblijnym, quasi-naukowym, mitycznym).

³ J. Komar, *Pojęcie imaginacji w polskiej świadomości literackiej na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XIV, z. 1, 1966, s. 143.

⁴ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, Warszawa 1789, s. 388, cyt. za: J. Komar, dz. cyt., s. 139.

⁵ Tamże. Zob. także: P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999.

⁶ G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, Kraków 1792, s. VI, cyt. za: J. Komar, dz. cyt., s. 141.

⁷ Tamże, s. VII, cyt. za: J. Komar, dz. cyt., s. 143.

rzęcym etapie człowieczeństwa, egzemplifikowany opisem irracjonalnych lęków, fobii, fałszywych wyobrażeń. Dziełem fantazji były więc: „bojaźń strachów”, „przerażenie jakim nadzwyczajnym widokiem”, które „dręczy” człowieka całe życie⁸. Biologiczne, animalne zakorzenienie fantazji opisywał Śniadecki, przywołując prenatalne wstrząsy, jakich za sprawą matki doznało dziecko: „przełknięta matka widokiem kota, żaby lub jakiego gadu, wydaje często płód, dla którego na całe życie widok tych zwierząt staje się nieznośny”⁹. Także to, co stanowić będzie podwaliny wczesnoromantycznej metafizyki w poezji – świat duchów – opisywał uczony w dyskredytującej kategorii fantazji:

Działaniu mocnemu fantazji przypisać należy te widziadła duchów, mar objawień chimerycznych, które napastują i trwożą ludzi słabego umysłu z natury drażliwych, osłabionych postem, bezsennością lub chorobą; widzą oni to, co im kto wmówi, albo to, co sobie uroją lub czego się lękają.¹⁰

To przecież opis widzącej dziewczyny z *Romantyczności!* Co innego imaginacja. Jej cechy konstytutywne dookreśla badacz tak¹¹: 1° imaginacja to „siła składowa i tworząca obrazy zmysłowe z istot rzetelnych i wymyślonych”; 2° czyni to „w sposób niepospolity i nadzwyczajny”; 3° to „siła twórcza”; 4° „buja po niezmiernej przestrzeni myśli i rojenia”; 5° istotą jej jest „moc wynalazkowa”, stworzona do zbierania, kojarzenia i wiązania tego, co jest przydatne do obrazu i malowidła rzeczy”; 6° nie przysługuje w tej samej mierze wszystkim ludziom; 7° „bez granic [...] szuka złudzeń i obrazów na zachwycenie zmysłowości, albo na ustrojienie prawdy w barwę nadobną i cielesną”; 8° wiąże się z fantazją „w ludziach porwanych, dzikich i nieokrzesanych”; 9° u ludzi rozważnych „łączy się z rozsądkiem i smakiem, wyrabia obrazy rozmaite *piękności*”; 10° u tych ostatnich dodaje też „świeżości i ruchu” rozumowaniu.

Śniadecki omawia pożytki płynące w sztuce i nauce z imaginacji, bowiem, jak zauważył: „I zdaje mi się, że to, co nazywamy geniuszem, jest to siła wynalazkowa rozumu i imaginacji”. Ale przecież nie odmawia też sobie rozdziału o *Szkodliwych skutkach rozpasanej imaginacji*, zawierającego między innymi takie myśli o imaginacji, przedstawionej:

I. Jako siła rozkładu moralnego:

Poeta i pisarz, uniesiony zapalem skażonej fantazji, gdy sobie zamierza uwiecznić talent bez czci i szacunku, stroi w powaby i mroki wszystkie potwory rozwiążności, a stawszy się apostołem rozpusty pracuje na wytępienie w ludziach wstydu i skromności;¹²

⁸ J. Śniadecki, *Filozofia umysłu ludzkiego, czyli rozważny wywód sił i działań umysłowych*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. II, Warszawa 1958, s. 389–390.

⁹ Tamże, s. 390. Pogląd ówczesnie szeroko rozpowszechniony wśród przyrodników.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Wszystkie cechy imaginacji z rozdziału *Fenomena imaginacji*, s. 392–396.

¹² Tamże, s. 402–403, [podkr. J. Ł.].

II. Jako destruktor sztuki:

Wszelako ma poezja i wymowa swoje przesady i karykatury, kiedy imaginacja uniesiona zapałem a nie powściągnięta smakiem, w wyrazach i opisach bierze ciemnotę za głębokość, paradoksa za górne prawdy, gadatliwość za wymowę, a nadętość ma za jedno z wielkością. Ubiegają się zazwyczaj pisarze za pięknnością, za wyniosłością myśli i obrazów, ale nie zawsze z nimi się spotykają. Przesadzone metafory, czyli przenośnie, źle wybrane podobieństwa i porównania, wymuszone stroje w słowach i naciąganych retorycznych figurach są to złudzenia, pstrociny i fałszywe ozdoby piór, udających talenta. Myśl pospolita i płaska, wystawiona w słowach wielkich i wspaniałych, jak to dobrze powiedział Pope, jest jak wieśniak w królewskie szaty ubrany. Największą ozdobą prawdziwej piękności jest prostota (*simplicitas*), a górność i wyniosłość (*sublime*) jest to myśl wielka, śmiała i prawdziwa, wyłożona prosto i jaśnie. Wyćwiczony rozważą i znajomością rzeczy talent usiłować powinien w wymowie powściągać zapędy imaginacji, w wyrazach i opisach zachować miarę i wagę, w zmyślaniu i strojeniu utrzymywać godność i podobieństwo prawdy.¹³

Dopowiedzmy jeszcze, iż tezy te korespondowały ze ówczesnym stanem nauk przyrodniczych. I fantazja, i imaginacja miały zakorzenienie cerebralne. Brat Jana Śniadeckiego, także uczonego Jędrzeja Śniadecki, referując badania mózgu XVIII-wiecznego medyka Franciszka Józefa Galla opisywał odkryty w mózgu organ odpowiadający za tworzenie wyobraźni:

Organ zapału i imaginacji. W niektórych osobach, czoło zacząwszy od organu dobroci ciągle się w górę wznosi; co mu daje postać wyniosłą i niemal w półkulę zaokrągloną. Osoby tak ukształcone skłonne są do zachwyceń wszelkiego rodzaju. Żywa i twórcza imaginacja robi je śmiałymi i oryginalnymi wierszopisami; taż sama władza wystawując im najmocniej wszystkie charaktery i stany człowieka, daje im talent wielkich aktorów. W polityce nadto się unoszą; w religii pałają żarliwością zbyteczną. I z tego to ostatniego względu Gall umieszcza tutaj *organ teosoficzny*.¹⁴

Imaginacja, a jeszcze bardziej fantazja, to przeto siła regresji, zwierzęcy, cerebralny depozyt, archaiczny relikwiarz życia instynktowego, bowiem, jak znakomicie ujął to autor *O pismach klasycznych i romantycznych*:

Historia świata i nauk pokazuje nam, że imaginacja tym jest w życiu umysłowym, czym są namiętności w życiu zwierzęcym człowieka, to jest źródłem wielkich cnót i zbrodni, wielkich prawd i fałszów okropnych. Zdaje mi się więc, że radzić ludziom na sztukę pisania imaginacją rozpasaną bez wodzy i prawidła prawie na jedno wychodzi, co przepisać rozpuszczone namiętności za prawi-

¹³ Tamże, s. 404–405.

¹⁴ Jędrzej Śniadecki, *Krótki wykład systemu Galla z przyłączeniem niektórych uwag nad jego nauką*, w: *Dzieła Jędrzeja Śniadeckiego*, wydanie M. Balińskiego, Warszawa 1840, t. II, s. 80–81. Por. także: J. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, przeł. S. Rudniański, Warszawa 1984, rozdziały: *Wyobraźnia a inteligencja*, *Wyobraźnia a uwaga* (s. 42–45).

dło życia moralnego i zrobić świat tak umysłowy, jak towarzyski polem burzy, gwałtów i spustoszenia.¹⁵

Wyobraźnia więc, ta zwodnicza „matka piękności i potworów”, ta twórczyni „rozpasana”, dająca życie „wszystkim sprośnościom zabobonu w fałszywych religiach”, inspiratorka „wszystkich dziwactw i niedorzeczności w filozofii”¹⁶, jest zatem w ujęciu klasyka siłą, którą muszą okiełznać – jeśli nie chcemy człowieczeństwa zdegenerowanego – rozum i rozsądek. Stają się – rozum i rozsądek – w tym wypadku błogosławionym „wędzidłem”, którym posługuje się czujny krytyk pielący chwasty wyobraźni w sztuce. Ową władzę ograniczania, rozsądku musi posługiwać się także poeta, nawet romantyk. O ile – oczywiście – nie pragnie, jak ze zgrozą wielokrotnie podkreśla Śniadecki, ażeby sztuka trafiła do dziedziny, którą opisuje ze wstrętem zgorszony moralista. Krytyk wprost równa człowieka upadłego, rozpustnika, niemoralnego hulakę z romantykiem oddającym cześć fałszywemu bóstwu wyobraźni. Jeden żyje bez wędzidła moralności, dając upust zwierzęcym popędom; drugi – romantyk – żyje bez wędzidła „ja” kogitalnego, rozsądku, pozwalając wyobraźni, by zniewoliła rozum. Koniec obu – i rozpustnego immoralisty, i tworzącego w szale natchnienia romantyka – będzie ten sam, jeden: powrót do fazy przedcywilizacyjnego zdziczenia, moralne czy duchowe „wariactwo”, choroba ducha, którą u obu leczyć trzeba izolacją¹⁷. Wyobraźnia to bowiem siła dwulicowa – „Ona równie służy cnotcie i zbrodni, jest matką piękności i potworów, stworzycielką prawd i błędów”¹⁸.

W dramatycznym projekcie antropologii mistycznej, nakreślonym przez sławnego księdza zmartwychwstańca Piotra Semenę, przeznaczonym dla księży, toczących codzienny bój z pokusami, znajdziemy nie mniej złowieszczą wizję niszczycielskiej mocy wyobraźni:

Wyobraźnia jest pod władzą owej siły wszędzie w świecie działającej, a która tworzy owe figury, formy imaginacyjne. Bo nie my przecie je tworzymy; mimo woli naszej one w wyobraźni powstają. Tworzy je ta sama siła, co rysuje owe dziwne kształty w czasie mrozu na szybach. A siła ta jest fatalna, imaginacja przez nią okiełznana porывa nas i unosi w swoje obrazy. Zaczyna od czegoś niewinnego, potem przynosi głupstwa, w końcu bezceństwa, szkarady. Jej wszystko jedno,

¹⁵ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Polska krytyka literacka 1800–1918. Materiały*, opr. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, t. I, s. 161.

¹⁶ Tamże, s. 161. Zwraca uwagę w wywodzie Śniadeckiego dystynkcja: klasycyzm = rozum, rozsądek = moralność || romantyzm = wyobraźnia, rozwiąłość = „sprośność”.

¹⁷ W wyobrażeniach autora i w ogóle klasyków daje się odczytać pogląd, iż wyobraźnia prowadzi do tego rodzaju zachowań, które można by nazwać „chorobą moralności”, wymagającą nowoczesnego, izolacyjnego „leczenia”. Por. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 110, r. *Sposoby doświadczenia obłądki*: „Odkąd założono Szpital ogólny, a w Niemczech i Anglii otwarto pierwsze domy poprawcze, aż do końca XVIII stulecia klasycyzm nie przestaje zamykać. Zamyka rozpustników, rozrzutnych ojców i marnotrawnych synów, bluźnierców, niedoświadczonych samobójców, bezbożników”. Książkę Foucaulta współczesny „klasyk” również uznałby za przejaw wykroczenia lub manifestacyjnej obsesji.

¹⁸ J. Śniadecki, dz. cyt., s. 161.

co ona przynosi, jaką to ma wartość moralną; przynosi to, co ją najwięcej zajmuje, i zawsze, z natury rzeczy, kończy na nieczystości, bo generacja jest ostatecznym celem i najwyższym dziełem natury.¹⁹

Zauważmy, iż owo potępione „uniesienie w obrazowość” było bodaj najbardziej hołubionym aktem transgresji, dokonywanym przez romantyczną wyobraźnię. Z dwóch, różnych pokoleń – uczonego, dziedzic Oświecenia, Jan Śniadecki (1756–1830) i ksiądz, chłuszczący w swych pismach błędy towianizmu, Piotr Semenenko (1814–1886) – dokonują brzmiącej niemal identycznie polemicznej agresji przeciw imaginacji. Według tego pierwszego podcina ona więzy kultury; podług tego drugiego jej naturalne cele (prokreacja) sprzeciwiają się moralnej, „Bożej” istocie człowieczeństwa. Tak dla „rozumu”, jak i dla „duszy” wyobraźnia okazuje się wrogiem śmiertelnym. Dlaczego?

Część II.

Imaginacja – rewolucja w podmiotowości

Bowiem – z punktu widzenia konfliktu obu modeli świata, człowieka, estetyki: klasycystycznego i romantycznego – jest ona energią znajdującą się *ex definitio- ne* na granicy. Wyobraźnia, *Einbildungskraft*, *imaginatio* staje się więc siłą stojącą pomiędzy źródłem a obrazem, skrytym a jawnym, pierwotnym a wtórnym, stwarzającym a stwarzanym, zakrytym a objawionym. Wyobraźnia romantyczna przeprowadza – w aktach swej aktywności – zawsze dzieło rewelacji, ujawnienia, wnika w sfery, które już to na co dzień, już to w ogóle zostają przed zmysłami zakryte. Co najważniejsze: jej funkcja rewelatorska pozwala wnikać w sfery zarezerwowane dla Objawienia, w dziedzinę Boskości, *Deitas*, ujawnić taką czy inną, dobrą czy groźną Twarz Boga, pokazać związek między Stwórcą a stworzeniem.²⁰

¹⁹ P. Semenenko, *Mistyka ułożona podług nauk konferencyjnych*, Kraków 1896, s. 178. Jak na ironię, krytycznie praktykę kaznodziejską Semeneni ocenili jej badacz: ks. J. Pelczar, *Zarys dziejów kaznodziejsstwa w Kościele katolickim*, Kraków 1896, s. 387–388: „[...] ale był on raczej myślicielem niż mowcą, stąd nawet w kazaniach nie mógł zapomnieć o swoich kluczu filozoficznym; wiele też w nich erudycji i dyalektyki, za mało pokarmu dla wyobraźni i serca.” W przypisie Pelczar dodaje: „Do tego głos miał fałszywy, a gestykulację monotonną i niezdarną” [podkr. – J. Ł.].

²⁰ Także Śniadecki protestuje przeciw bluźnierstwu – *sic!* – które stanowi dlań już samo „wprowadzenie na scenę rozmowy Boga z aniołami i diabłem” oraz mieszanie „Najwyższej Mądrości” „do ludzkich rozrywek”. Co czynią, oczywiście, romantyczni admiratorzy wyobraźni. Równie zachowawczy był młody Mickiewicz jako autor *Uwag nad Jagiellonidą Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego* z 1818 r., piszący, iż „żadnym sposobem” nie może być do dzieła wprowadzone „bóstwo chrześcijańskie”: „(...) trudno bowiem malować zmysłowe potęgę, dobroć lub inny jakikolwiek przymiot istoty, której umysłowie pojąć nie jesteście w stanie” – cyt. za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 231; tu także o „zagadnieniu re-prezentacyjnej ewokacji niewyobraźalnego”. Dopiero na tle takich uwag staje się wyraźny przewrót kopernikowski w dziedzinie wyobrażania bytu, człowieka, boskości, natury i „ja” dokonany w dziele Słowackiego.

Wyobraźnia jawi się więc z tego punktu widzenia jako myśl, obraz boski, emanacja boskiego bytu, symboliczna struktura epifaniczna lub – po prostu, aż – sam byt, jeden z jego szczebli między Niewysłowioną Boskością a zmysłową naocznością. Wolno ją wprost zdefiniować jako siłę transgresji lub – w wersji mocniejszej definicji – jako transgresję samą, tylko w stanie spoczynku, uśpienia spoczywającą czasem na granicy czy obok granicy oddzielającej źródło i jego emanację, Boga i świat, Stwórcę i stworzonego „na obraz i podobieństwo” człowieka, tego mikrotwórcy obdarzonego wyobraźnią, zapewniającą stałą więź, klarowność relacji między Panem a jego Dzieckiem, Bogiem a Człowiekiem. Powracając do początków całego studium, powiedzmy, iż wolno ją określić jako siłę zakorzenioną w *Ungrund* Böhmego, w Schellingiańskiej Prapodstawie, w Niewysłowionym Sileisusa, Eckharta i innych mistyków. Ma więc ona także swój aspekt apofatyczny: nie w pełni daje się ująć opisowo.

Tego typu myślenie o wyobraźni jest charakterystyczne dla – podkreślamy to wyraźnie – **neoplatonickich koncepcji** bytu, kultury, tworzenia, sztuki. Pewna część, i to niezmiernie znacząca, romantycznych koncepcji wyobraźni podejmuje ten właśnie, emanacjonistyczny, platonizujący i plotynizujący wymiar myślenia o wyobraźni, dokonując tym samym całkowitej rewolucji w kulturze przywiązanej raczej do tomistycznych koncepcji bytu i imaginacji, odwołujących się do dziedzictwa chrześcijańskiego (w wydaniu rzymsko-katolickim)²¹. Wszelako obecność nurtów, wątków, symboli neoplatonickich w kulturze polskich romantyków, kulturze leżącej na granicy łacińskiego Zachodu i grecko-prawosławnego, bizantyjskiego Wschodu, nie jest i nie powinna być stać się czymś bardzo niezwykłym.²²

W połowie XIX wieku dochodzi więc w kulturze polskiej do elitarnego rewolucji, polegającej na odrzuceniu arystotelesowskiej, tomistycznej, scholastycznej koncepcji bytu, człowieka, obrazu relacji między Bogiem a światem. Ów przewrót obejmuje również, co oczywiste, redefinicję istoty, funkcji wyobraźni, pojmowanej, podług sięgającej czasów Arystotelesa tradycji (*O duszy*), jako jeden ze zmysłów wewnętrznych

²¹ Na neoplatonicką naturę objawienia Słowackiego wskazują wyraźnie badacze dziejów filozofii. Por. *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*, red. A. Walicki, cz. I, *Lata 1815–1863*, napisał A. Walicki, Warszawa 1983, s. 116: „Swoistą cechą koncepcji Słowackiego jest ich charakter kosmogoniczny i quasi-przyrodniczy. Właściwy to wianizmomowi spirytualistyczny ewolucjonizm powszechny przekształcił się u Słowackiego w rozwinięty system genezyjski. [...] Koncepcja ta była oryginalnym połączeniem wątków neoplatonickich z heroistycznym aktywizmem” [podkr. – J. Ł.]. Neoplatonickie źródła systemu genezyjskiego odkrywali wcześniej: Stanisław Brzozowski, gdy w słynnym stadium *Małżonek Tytania*. *Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak* z 1905 roku przeciwstawiał się ocenie pism genezyjskich w dziele Tretiaaka *Juliusz Słowacki* (t. I-II, Kraków 1904); oraz I. Matuszewski jako autor książki *Słowacki i nowa sztuka* (z roku 1901). Trudno nie zaakcentować także roli pracy T. Sinki: *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Kraków 1925.

²² Por. A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, tu: „Bogurodzica” – między Wschodem a Zachodem, s. 4: „Bogurodzica staje się dla potomnych doświadczeniem duchowym, ponieważ uczy widzenia i słuchania, obcowania i rozumienia. Odślania dom wyobraźni symbolicznej, ów – niby z Bachelarda rodem... – dom wewnętrzny i oniryczny”. Neoplatonicka z ducha *Bogurodzica* jest dla badacza dowodem, iż już u swych źródeł kultura polska, otwarta na wpływy Wschodu, „odkrywała wieczną naturę rzeczy», jak to czynił artysta bizantyjski i sztuka neoplatonicka”, a potem romantycy. Stąd znamienne motto studium *Czyż*: fragment *Bogurodzicy* Słowackiego.

nych (zmysł wspólny, pamięć zmysłowa, fantazja, wyobraźnia, władza osądu zmysłowego), umożliwiający wespół z innymi zmysłami wewnętrznymi – poprzez przetworzenie wrażeń dostarczonych przez zmysły zewnętrzne – poznanie otaczającego człowieka świata.

Neoplatońska rewolucja ukazywała z kolei wyobraźnię jako zmysł poznania ekstazy, irracjonalnego, pozazmysłowego; poznania docierającego do „istoty rzeczy”. Człowiek, artysta obdarzony nieskrępowaną wyobraźnią – na podobieństwo Boga samego – tworzył, wynurzał z siebie, z głębi duchowości to, co można by nazwać „ślądem Boga” w człowieku: ducha, iskrę bożą, idee, niezatartą pieczęć „obrazu i podobieństwa”. Poznanie przestawało więc być syntezą danych zmysłowych w umyśle; stawało się, budzącym ekstazy emocje, euforię aktem tworzenia, zgłębiania, ujawniania noumenalnej, duchowej, konstytutywnej, Boskiej strony kosmosu, człowieka, historii. Jak każda rewolucja – także i ta budziła lęk.

Wywołała jednak konsternację, nawet oburzenie, kiedy neoplatonizm w genezyjskim dziele Juliusza Słowackiego stał się kompletną propozycją, rozpościerającą się na sferę ontologii, teo-„logii”, antropologii i wizję kultury. Propozycją nie rozumu, „ja” kogitalnego, lecz wyobraźni. Dlaczego?

1° Wyobraźnia genezyjska w sposób bezkompromisowy dokonywała transgresji wszelkich granic, delimitacji, podziałów, tabu obowiązujących w przestrzeni „starego” dyskursu: były to granice wyobrażeń religijnych, normy moralne, sposoby określania celowości historii, wartości kultury, normy estetyczne, granice stosowności etc. Dzieło genezyjskie Słowackiego wszystkie te „pewniki” nie tyle obalało, refutowało, co epifanicznie kontestowało, objawiając, przeciwstawiając im nową genezyjską wizję dziejów, religijność, etykę, nową estetykę, w której nieodzowne miejsce znalazły śmierć i okrucieństwo. Ta rewolucyjność „systemu” genezyjskiego była dostrzegalna gołym okiem, jawiła się obserwatorom takim jak Krasieński jako szaleństwo, „wariactwo” poety. Ale istniała też warstwa, sfera, gdzie te zewnętrzne zmiany obrazu świata, jego „mistycyzacja” miały swój wewnętrzny moment źródłowy, przyczynę. To owo trudno opisywalne „ja”, o które pytając, jak ironicznie podkreślał Słowacki jeszcze w *Horsztyńskim*, zadajemy „głupie pytanie”. Zadajemy pytanie wymykające się odpowiedzi.

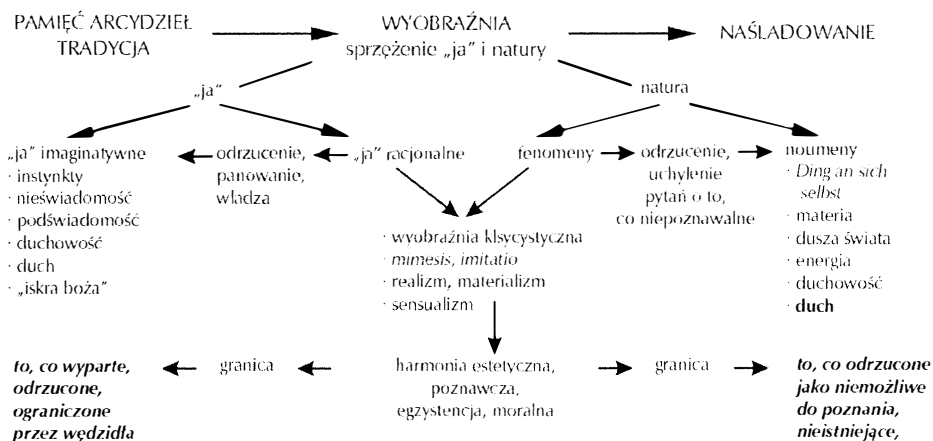
2° Rekonstrukcja „ja”. Wyobraźnię wolno więc, w ujęciu neoplatońskim i romantycznym, zdefiniować jako władzę transgresji, przekraczania: dla jej wrogów jest siłą transgresji regresywnej, chaotyzującej, niszczącej, gdy, jak w opinii wyznawców modelu oświeceniowego, prowadzi do re-animalizacji człowieka, rozbija tę kruchą warstwę cywilizacji, kultury, która w więzieniu „oświeconego” ducha, nadzorowanym przez rozum i rozsądek, trzyma owego dzina namiętności, instynktów czy szaleństwa; i można ją, ową wyobraźnię, nazwać władzą poznania lub określić wprost jako część poznania, fragment tego, co romantyk poznaje, wybierając ją, jej niepewną, żywiołową aktywność, a nie rozum, prawidła, naśladowanie. W ostatecznym rachunku, w okresie genezyjsko-mistycznym, imaginacja jednak prowadzi już nie do określenia zespołu obrazowych danych, objawień, które

za pomocą wiary przyjmuje „ja” poety, lecz całkowicie zmienia strukturę owego „ja”, określa je w porządku ontologicznym, aksjologicznym i gnoseologicznym na nowo. Wyobraźnia klasycystyczna – stanowiąca całościowy model świata, model relacji „ja” i natury, zapewniający stabilność i harmonię – płaci jednak niemałą cenę za poskromienie „potwora” natury drzemiącego w człowieku. Ustanawiając stabilny układ relacji między elementami „tego, co jest”, zarazem wyklucza z dziedziny poznania lub poddaje panowaniu rozumu pewne – „anarchizujące”, chaosogenne, wymykające się racjonalizacji – elementy ludzkiego doświadczenia.²³

Tworzy więc klasycyzm układ wzajem powiązanych, odbijających się jak w zwierciadle wyobrażeń ładu, kosmosu, harmonii, których konsekwentnym następstwem, logiczną emanacją staje się ład estetyki klasycystycznej: **Bóg-Poruszyciel** (idealny stwórca, gwarancja harmonii, ojciec-władca panujący nad dziką naturą prawami, które są stałe, niezmiennie, wieczne) → **Natura jako kosmos** (dziki, chaotyczny nieład materii zostaje spięty, sprzęgnięty, uporządkowany przez prawa przyrody) → **człowiek fizyczny**, cielesny (człowiek-mechanizm, mikrokosmiczne odbicie makrokosmicznego ładu wszechświata, „człowiek maszyna” Julienu de La Mettrie, człowiek-organizm w rozumieniu pracy *De motu cordis* Williama Harveya) → **człowiek duchowy** (istota rozumna, rozsądna, powściągnięta w sobie instynktowe, zwierzęce dziedzictwo natury, słowem: osiągnięta ład moralny) → **człowiek „towarzyski”**, społeczny (istota rozumna, organizująca się na zasadzie powszechnego konsensusu w racjonalne formy społecznego współżycia: monarchia, republika) → **artysta** (pan natury, pan siebie, władca i dziedzic historii, panujący zarówno nad chaosem danych zmysłowych, jak i nad przekazaniem przez tradycję paradygmatem form literackich i ich arcydzielnych realizacji; twórca poetyki normatywnej, ograniczający swe estetyczne aspiracje do dziedziny *mimesis, imitatio*, zaś funkcję sztuki powściągnięty do celów: uczyć, bawić, wychowywać).²⁴

²³ Por. D. Ratajczak, *Wstęp*, do: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wybór i opr. D. Ratajczak, Wrocław 1988, s. XXV–XXVI: „Klasycyzm dążący do ujęcia istoty zjawisk, a więc ujawnienia ich niezmiennej, uniwersalnej substancji, widzący przedmiot z perspektywy modelu jego wewnętrznego ładu, uzasadnionego ogólnym porządkiem fizyczno-moralnym świata, poddany konieczności tworzenia dzieł o uniwersalnej, wiecznej wartości, swoistego raju sztuki, musiał utrzymywać równowagę między światem jednostkowych wyborów a kulturową normą. Dokonał tego kosztem ograniczenia wolności jednostki przez jej zniewalanie przymusem wzorów i reguł”. Por. także: R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983; M. Foucault, *Ład*, przeł. E. Rządowska, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 2; H. Peyre, *Co to jest klasycyzm*, przeł. M. Żurawski, Warszawa 1985; D. Arasse, *Artysta*, przeł. M. Woźniak, w: *Człowiek Oświecenia*, pod red. M. Vovelle’a, Warszawa 2001.

²⁴ Zob. W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 322: „Ostatecznie, od XV po XVIII wiek, nie było terminu częściej używanego niż *imitatio* i nie było zasady powszechniej stosowanej”. Tamże, s. 324: „Najradykałniejsza postać teorii naśladowania powstała wszakże dopiero w XVIII wieku: naśladowanie zostało podane jako powszechna własność wszystkich sztuk, a nie tylko »odtwórczych«. Jednak ten sam estetyk Oświecenia, który w ten sposób rozszerzył teorię, jednocześnie ją zwięził, twierdząc, że sztuki naśladowują nie wszelką rzeczywistość, lecz jedynie – piękną”.



Tak skonstruowany model harmonijnej koegzystencji podmiotu i natury zakładał wszakże wprost represyjną aktywność wobec tych elementów natury w człowieku i w przyrodzie, które uznawano za element chaosogenny, wprowadzający niszczący żywioł anarchii.

Ten model wyrzucał więc poza granice tak rozumianej wyobraźni zarówno części „ja”, jak i część „natury”. W obrębie tego, co zostało odrzucone lub opanowane przez cywilizowane „ja” racjonalne, znajdowały się zarówno byty i wartości identyfikowane z instynktami, zmysłowością, dziką naturą, jak i te, które wolno uznać za konstytutywne dla Słowackiego obrazu „ja”, a więc: dusza, duchowość, „ja” głębokie, boskość „złożona” w człowieku, o której przypominali gnostycy i mistycy. Po stronie natury – symetrycznie – nie znajdowała w tej wizji miejsca: wszechożywiająca energia natury i dusza świata, wszechprzenikająca boska energia, światłość – słowem: Duch [słowo duch zapisujemy majuskułą (Duch), gdy mamy na myśli jego Boski aspekt, zaś miniskuułą (duch), gdy odnosimy je do osoby, indywidualności]. „Ja” klasyczne mościło więc sobie wygodne miejsce między światłem uporządkowanego rozumu a fenomenalnym porządkiem danych zmysłowych.

Nieprzypadkowo – podkreślmy ten fakt w tym miejscu – przystępując do fenomenologicznego opisu „ja” genezyjskiego szkicujemy jako tło model klasycyzmu wypracowany z wczesnoromantycznych dyskusji. Jest on jeszcze – w swej wprost XVIII-wieczności, w swym archaizmie – niezakłócony, niezaburzony przez wyobrażenia z epoki przełomu, nie został „unowocześniony” (jak u Brodzińskiego). Okazał się doskonałym, bo schematycznie, idealnie przeciwnym antymodelem neoplatonickiej wyobraźni Słowackiego. Jej niezwykłość, rewolucyjność najlepiej ujawnia się nie na tle modelu imaginacji Mickiewicza, nie w konfrontacji z pismami Swedenborga, Ballanche’a czy Saint-Martina, lecz w odniesieniu do źródła, do negatywnego punktu odniesienia rewolty romantycznej. Tym się też wyobrażenia Słowackiego różni od wyobraźni Mickiewicza, która ugruntowała romantyczną filozofię „ja” na fundamencie obrazu natury, ontologii właściwej klasycy-

stom, że zerwała z tym „ładem bytu”, rozumieniem miejsca literatury, literackości w sposób całkowity i bezkompromisowy. Model wyobraźni romantycznej w wersji genezyjskiej całkowicie restrukturyzował to „stare” „ja” klasyków, ustanawiał inny jego zakres, poszerzał je i rehierarchizował.

Część III.

„Ja” genezyjskie

Wyobraźnia genezyjska Słowackiego, określając na nowo, poszerzając „ja” o sfery dotąd odcięte, wyparte, utrzymywane w ryzach, nie tylko poszerza je wewnątrz, ale ukierunkowuje „ja” ku innej sferze rzeczywistości: ku duchowej, no-umenalnej warstwie natury. Staje się ona – natura – nie sferą mozolnej eksploracji poznawczej „ja” genezyjskiego, lecz dziedziną epifanicznego odkrycia najgłębszej, istotowej korespondencji między nią, a więc naturą a „ja” genezyjskim. Otóż istotę, bytowy fundament i natury, i „ja” – stanowi Duch, Boskość²⁵. Owo statyczne i niejako unoszące się nad światem „ja” klasyka zostaje nagle wewnątrz zdynamiczowane, włączone całkowicie w życie kosmosu. Prawa tego kosmicznego życia ducha, odyseję „ja” i kosmosu, które razem stanowią część wyobraźni genezyjskiej, reweluje, rzuca w przyszłość właśnie wyobraźnia, ta myśl (dostrzeżonego przez Słowackiego) Boga o finalnych celach przemian, ewolucji świata, egzystencji człowieka. Przeszłość u-jaw-nia się w aktach pamięci genezyjskiej, odsłaniającej w aktach epifanii „życie ducha”, który od czasu, gdy był w Bogu samym Bogiem, przebył już długą drogę, osiągnąwszy etap – gotowego do objawienia ludzkości, do emanacji obrazu przyszłości – rewelatora, poety, Syna Słowa, Słowackiego. Nie ma tu – w takim przypadku – nie tylko mowy o prostym „wyzwoleniu wyobraźni”, ale mamy u Słowackiego do czynienia z odmienną jej formą, nawet z nową jej ontologią, z nową jej rolą. Jak zatem opisać to „ja”, które ujawnia się, objawia w słynnej formule inicjalnej *Genesis z Ducha*:

²⁵ Por. konstatacje R. Przybylskiego z *Zagajenia*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, s. 251, 253, 259:

1° „Otóż, mówiąc »ja« miał najczęściej na myśli ducha. Czytamy więc: »ja Duch ponad Oceanem...« (XV, 96), co sugeruje, iż był Duchem Bożym – Stworzycielem”.

2° „U Słowackiego słowo to raz wskazuje na Ducha Bożego, byt niestworzony, a innym razem na przeróżne a bardzo liczne byty becziesne, ale stworzone. Zgodnie z Orygenesem Słowacki uznaje dwa akty stworzenia: duchów z Ducha Bożego – Logosu – Ojca i stworzenie świata w jego pierwotnej, nieskazitelnej postaci, którego budulcem była »materia promienista«, świetlista lub niebiańska. Duchy zostały może nie tyle stworzone, ile wywiedzione z Logosu”.

3° „Na »ja« Słowackiego składa się esencjalny duch i egzystencjalna dusza, i egzystencjalne ciało. [...] Tylko istnienie ducha ma charakter konieczny, dusza i ciało są zniszczalne, podlegają prawu form cielesnych”.

Na skałach Oceanowych postawiłeś mię, Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczułem w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym, stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy Ci miłość dobrowolną oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach.

Albowiem duch mój przed początkiem stworzenia był w Słowie, a Słowo było w Tobie – a jam był w Słowie.²⁶

Całkowita odmienność tego „ja” genezyjskiego – a pomijam tu wszelkie kulturowe oraz historyczne jego określenia, hipostazy (ja-Chrystus, ja-Lucyfer) – może być scharakteryzowana następująco:

A. Istotę duchową owego „ja” – choć brzmi to jak pleonazm – stanowi „Duch”; jest to więc „ja” – spirytualne, a wymiar boski określa i determinuje „niższe” stadia, formy konstytuujące człowieczeństwo: duszę, rozumność, cielesność.²⁷

B. Duchowej istocie „ja” odpowiada duchowa istota natury. Między nim a bytem ujawnia się nie tylko zewnętrzna korespondencja, ale ontologiczna jedność; „ja” stanowi wyższą emanację ducha, który wszelako tkwi w całej naturze, jest w sensie totalnym obecnością boskości, jej wszechobecnością rozsianą we wszystkich bytach.²⁸

C. Relacja między „ja” – duchowym a duchem natury, bytu ma charakter aktywistyczny: formy ducha spoza „ja” uczestniczą w przemianie, postępie, doskonaleniu się „ja” (nawet jako hipostazy rozpoznawane jako reprezentacje zła: Lucyfer); „ja” z kolei pracuje nad podniesieniem niższych form bytu ku wyższym stadiom emanacji-ewolucji.²⁹

D. Dynamizm „ja” genezyjskiego, duchowego ma także wewnętrzne – w obrębie istoty ludzkiej, genezyjskiej – punkty odniesienia aktywności: owo „ja” genezyjskie, owo „ja”-boskość-duchowość otacza zespół animalizujących czynników, elementów archaicznych, stanowiących pozostałość niższych form istnienia, wciąż jeszcze mocniej związanych z cielesnością, materialnością. „Ja” genezyjskie podejmuje więc genezyjsko zakrojone dzieło perfekcjonistyczne, wysiłek prze-

²⁶ Wszystkie cytaty z *Genezis z Ducha. Modlitwy* za: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, opr. A. Kowalczykowa, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997. Obok cytatu podaję stronę. Wszystkie wytłuszczenia – J. Ł.

²⁷ Tu: por. s. 45: „Albowiem na tych słowach, iż wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje..., stanie ugruntowana przyszła wiedza święta Narodu mojego...”

²⁸ Tamże, s. 17: „W skałach więc już, o Panie, leży duch jako posąg doskonałej piękności, uspiomy jeszcze, ale już przygotowany na człowieczeństwo formy, a tęczęmi myśli Bożej spowity niby sześciorką girlandą”. Poglądy podobne – choć w mniej dynamicznej formie – znajdujemy w romantycznej filozofii natury M. Mochackiego: zob. *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, rozdział: *Co rozumieć po-trzeba przez literaturę?*

²⁹ Tamże, s. 22–23: „Oto znowu powtórzony, o! Boże mój, upadek Ducha. Albowiem zleniwienie się jego w drodze postępu, chęć pobytowania dłuższego w materii, dbanie o trwałość i o formy wygodę, były i są dotąd jedynym grzechem braci moich i duchów synów Twoich”. *mantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989, s. 75–78 (o Lucyferze). Źródła postępu tkwią u poety immanentnie w dialektycznym bycie; nie są zaś transcendentne.

mienienia regresywnych części natury człowieka, zerwania animalnych związków z materią; duch uwięziony w formach natury wydzwiga się ku coraz wyższym formom, osiągając poziom świadomości podmiotowej, a później (jak człowiek) ulega „przeanieleniu”.³⁰

E. „Ja” genezyjskie okazuje się awangardą pankosmicznej przemiany, która w wizji Słowackiego oparta zostaje na archeobrazie słońca, czyli na wyobrażeniu Boga wyemanowującego zawierające się w nim, preegzystujące idee bytów, które w ten sposób, przybrawszy zrazu niedoskonałe formy cielesności, rozpoczynają: *emanację – ewolucję – wysiłek – pracę – pielgrzymkę – wędrówkę* przez fazę kosmicznego, spirytualno-materialnego istnienia, którego aktywistycznym aksjomatem staje się praca nad „wyanieleniem” materii, jej spirytualizacja i finalny powrót „boskości”, przemienionego „ja” w Boskość.³¹

F. Odyseja „ja” genezyjskiego zbudowana jest na archesymbolu neoplatońskim, emanacionistycznym, ale Słowacki przydaje jej – owej odyssey – wielostopniową strukturę opisową, którą odtworzyć jest trudno, gdyż integruje wprost nieskończone wiele tradycji mistycznych, symbolicznych, religijnych, filozoficznych i przede wszystkim motywów literackich, zaprzęgniętych w służbę prymarnej idei: wyrażenia objawienia genezyjskiego. Póki nie powstanie kompletny dykjonarz symboliczno-mistyczno-filozoficzno-literackich struktur tej wyobraźni, póty trudno o bodaj wstępne zarysowanie tej wizji (a i potem nie będzie to łatwe³²). Jednak można wyróżnić kilka warstw semantycznych, opisujących – w językach znanych w I połowie XIX wieku – fenomen rewolucji genezyjskiej. W kolejności:

→ **Symbolika solarna**, luministyczna, dualizm jasność – ciemność; krąg symboli fundamentalnych, archesymboli opisujących elementarną sytuację emanacji wielości z jedności; neoplatonizm.³³

³⁰ Tamże, s. 40: „I była to jedyna chwila spokojności i Edenu na ziemi, i oto Ty, Panie, wywołałeś ku sobie tego ducha, który już był wart ludzkości, wysłuchałeś go, osądziłeś i pozwoliłeś mu wziąć formę nową na ziemi, a w ciało jego, jak w jedną księgę wpisałeś wszystkie tajemnice dawnej przedludzkiej pracy”. Wizja, przeczucie „przeanielenia”, s. 39: „A my, o Panie, skoro oddamy to wszystko, co nas niepodobnymi Chrystusowi uczyniło, do jakiejże godności i potęgi zostaniemy podniesieni w świętej hierarchii Słowa Twego?”

³¹ Nowa Jeruzalem, Bóg-Pełnia u kresu czasów: „A ten – wyższy od głosu, bo zdolniejszy do wydania Bożych zachwycen żywioł – światło złote, o Panie – w przyszłości nam się pokazuje – jako najdoskonalsze śpiewu świętego narzędzie – jako karmiciel nasz... w owej to stolicy, która nam z obłoków zlatuje” (s. 43).

³² Taki słownik mitów i symboli Słowackiego niełatwo zresztą stworzyć. Cechą poetyki, obrazowania Słowackiego jest predylekcja do głębokich kontaminacji symboli, mitów, struktur gatunkowych, które tylko czasem w procesie interpretacji daje się jasno rozpoznać, wyraźnie oddzielić i nazwać.

³³ Por. *Genesis...*, s. 15: „A my duchy słowa zażądaliśmy kształtów i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas, Panie, pozwoiliwszy, iżemy sami z siebie z woli naszej i z miłości naszej wywiedli pierwsze kształty i stanęli przed Tobą zjawieni”. Słowacki precyzyjnie, wyraźnie określa, iż pierwszym pierwotnym określeniem bytu jest *duch*, tego zaś ducha symbolicznym zapisem jest para symbolicznych przeciwieństw: *jasność – ciemność*, ukazywana w kontekście zmysłowej wprost „widzialności”. Duch jest niewysławialny w sensie wyczerpującego opisu, ale symbolicznie może być nazwany dialektyczną *jasnością – ciemnością*. Por. E. Dembińska-Siury, *Plotyn*, Warszawa 1995, s. 28: fragment *Ennead* Plotyna w przekładzie A. Krokiewiczza (IV. III. 17): „Jest mianowicie jakiś punkt środkowy, po nim koło z niego jaśniejące, a po nim koło jeszcze inne, światło ze światła. Zewnątrz nich nie ma już innego koła świetlnego; lecz jest to, które

→ **Chryścianizm**: byty emanujące z Boga-Pełni przyjmują godność „synów bożych”, podejmują mesjańską i autozbawicielską misję wcielenia³⁴. W znaczący sposób zmienia to miejsce, rolę, znaczenia Jezusa Chrystusa ewangelicznego, historycznego. Przyszłość „synów bożych” adekwatnie można by ująć w formule: genezyjskiego mesjanizmu, dokonując opisowej dystynkcji, pokazującej całkowitą odmiennność mesjanizmu Słowackiego od wzoru biblijnego i od innych mesjanizmów romantycznych. Jednym z najistotniejszych czynników odróżniających staje się opis dziejów ducha, łączących harmonijnie mit genezyjski z mitem apokaliptycznym (postęp przez zniszczenie, śmierć jako forma narodzin³⁵).

→ **Ewolucjonizm**: Słowacki marzący o nowoczesnej syntezie sprzecznych *logoi*, czyli nauki (przyrodoznawstwa), poezji objawicielskiej, malarstwa, religii, odwołuje się do przeddarwinowskiej myśli ewolucjonistycznej, wprost spirytualizuje ewolucję³⁶. We współczesnym języku odyseję ducha można by opisać tak:

potrzebuje obcego blasku w braku światła własnego. I niech to będzie krążek, a raczej kula taka, która od tej trzeciej z rzędu, do niej bowiem przylega, bierze cały blask przez nią promieniowany”. Komentarz badaczki Plotyna: „Mamy tu całe plotyńskie wszechwzrosty, przedstawione być może w sposób najbardziej bliski wyobrażeniom Plotyna. Światło – byt, istnienie, jedynie źródło, punkt centralny, ognisko, z którego wszystko się wyłania i rozprzestrzenia. Poza kolejnymi kręgami nie ma już nic, ostatni z nich bowiem pochłania całą resztę światła, która jeszcze przelała się poza obręb kół wyższych i pośredniczących wobec niego” [podkr. – moje].

³⁴ J. Słowacki, *Genesis...*, s. 14: „a jam się nagle uczułem w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym, stwórcą widzialności...” Ostatnio pisze w podobnym duchu, choć w innym kontekście – o „efekcie wyłaniania się z siebie kolejnych osób Trójcy” – O. Krykowski: „*Stoic ogromnych kręgi...*” *Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002, r. *Ojcostwo – Trójca kosmogoniczna*, s. 55–74.

³⁵ Dynamizm postępu-pracy-wcieleń Ducha rodzi się u Słowackiego z:

- a) dowartościowania „wysiłku”, „pracy”, jaką przyjmuje on na siebie;
- b) odciążenia jakichś nadnaturalnych, transcendentnych źródeł mocy: żaden cud, żadna łaska Transcendentnego Stwórcy nie może tu przyspieszyć postępu ducha, jeśli nie podjął on pracy nad sobą;
- c) zdialektyzowania rzeczywistości, która dzieli się na szeregi przeciwnych, ale współuczestniczących w postępie duchów, reprezentantów „jasności” i „ciemności”, „Chrystusa” i „Lucyfera”;
- d) z połączenia, sprzęgnięcia elementów genezyjskich z apokaliptycznymi. Te pierwsze są tu warunkiem drugich, jak śmierć i zniszczenie są warunkiem narodzin w wyższej formie.

³⁶ Por. wersję XVIII-wiecznego ewolucjonizmu, który przyrodnik i pisarz francuski łączy z kreacjonizmem: J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Pawel i Wirginia*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, s. 13, 15–16:

- I. „Tak samo z naszym globem; nie wyszedł on z rąk Stwórcy takim, jakim widzimy go dzisiaj”
- II. „Glob nasz jest to okręt niebieski, sferyczny, bez steru i dzioba, sposobny do żeglowania we wszelkich kierunkach, po całej rozciągłości niebios. Słońce jest jego magnesem i sercem; Ocean krwiał, której krążenie daje mu zdolność ruchu. Gwiazda dnia powoduje jej skurcz i rozkurcz, przypływ i odpływ, wedle swej obecności i nieobecności, wedle dnia i nocy, lata i zimy, stanu mórz płynnych lub ściętych lodem. Bieguny globu zmieniają z biegiem wieków swe położenie, wskutek rozmaitych układów równowagi lodowatych oceanów. Był czas, iż te, które znajdują się obecnie w południu, znajdowały się na równiku; upalne strefy były tam, gdzie strefy umiarkowane i lodowate, te zaś, gdzie strefy tropikalne; wieczna zima srożyła się w innych okolicach, morza zaś lodowate wymykały się jej władzy innymi kanałami. Sfery ich, różnorodnie nachylone ku słońcu, są w rękach Opatrzności niby grające walce, których osie wystarczy podnieść albo obniżyć o kilka stopni, aby zmienić całą melodię.”
- III. „Wówczas zapewne dopiero, kiedy Opatrzność przeprowadziła ów glob, śmiem tak się wyrazić, przez kolejne okresy dziecięctwa, młodości i pokwitania, stworzyła kolejno twory roślinne, zwierzęta i ludzi; tak jak pozwala wydawać drzewu, po pewnym okresie lat, kolejno liście, kwiaty i owoce.”

- Pełnia: trwanie duchów w Bogu, w Duchu;
- ewolucja: obejmuje wcielenie duchów, ich stopniowe dochodzenie od form życia nieożywionego do kształtu człowieka;
- objawienia Słowa: krytyczna faza człowieczeństwa; „ja” rewelatorskie Słowackiego otwiera przed całym bytem dzieje Ducha, przeczowane cele, szkice przyszłości, wizję Nowej Jeruzalem;
- dewolucje: momenty chwilowych zastoju, kryzysów, po których Duch wznosi się z „zaleniwionej” formy ku wyższej (nie ma tu – co jest osobliwością tej myśli – możliwości regresu do stopnia niższego, z którego już nie można by się podnieść);³⁷
- powrót do Pełni – „ja”-boskie człowieka osiąga wówczas pełnię oglądu Boga w Bogu; tym samym Bóg powraca ku sobie z emanacjonistyczno-ewolucyjnej przygody, wzbogacony o „wiedzę” i doświadczenie wcielenia w materię, o pracę jej transfiguracji.³⁸

→ **Języki mitów, filozofii, nauki, religii, literatury.** Zarysowany tu schemat emanacji – wcielenia – ewolucji „ja” genezyjskiego zostaje przełożony na syntetyczny – z punktu widzenia obrazowania – *logos* dzieła genezyjskiego. Ten inwariant, niezmiennik ontologiczny kosmologii neoplatońskiej zostaje wcielony (zarejestrowany), wyrażony w wielokształtnym, synkretycznym (a może eklektycznym?) *logosie* objawicielskim pism genezyjskich, który skupia dziesiątki, setki form genologicznych,³⁹ tradycji symbolicznych i literackich nawiązań, nie wyłączając autoparafraz wcześniejszych, przedgenezyjskich dzieł poety. W tym wymiarze jest Słowacki gnostykiem, orfikiem,⁴⁰ nawet twórcą eposu metempsychicznego *à la Bhatawadgita*, jest „imaginacyjnym filhellenistą”, dokonującym niezwykle złożonej metamorfozy mitów nowożytnych i antycznych⁴¹. To ledwie

³⁷ W tym sensie *Genezis z Ducha* jest księgą niezwykle optymistyczną. Por. A. Krysztofiak, *Między życiem a śmiercią – motyw „przejścia” w twórczości Juliusza Słowackiego*; D. Kulczycka, *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego-mistyka*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 69–80 i 107–122.

³⁸ Zob. R. Przybylski, *Śmierć Saturna*, „*Twórczość*” 1985, z. 9.

³⁹ W pewnej mierze można tu mówić albo o a) anihilacji wszelkich form gatunkowych; b) wykorzystaniu ich nieliterackim; c) ich metamorfizie, polegającej na – niszczącym je i formującym na nowo lub tylko „fragmentaryzującym” – wlanu, wtłoczeniu, wyrażeniu przez nie nauki genezyjskiej mistyka-poety; d) syntezie najróżniejszych form; e) odnalezieniu w formach gatunkowych adekwatnej formy wyrazu najwyższej poezji; przekazu myśli o genezyjskim Bogu; *logos* genezyjskiej Poezji równa się wtedy wcieleniu – w tej jego formie, która jest pisaniem wysłowieniem, emanacją Boga przyjmującą kształt tekstu. Bóg-Księga-Archetekt udziela się w Księdze Poezji. Unaocznia się tekstowo – czyli objawia. I to nie tyle symbolicznie, co realnie. Zob. M. Żmigrodzka, *Objawienie a literatura*, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 141–151.

⁴⁰ Zob. M. Ciesła-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna...*, rozdział: *Gnoza czy mistyka*, s. 175–215.

⁴¹ Zob. W. Szturc, *Metamorfozy mitemów antycznych w „Samuelu Zborowskim”*, w: tegoż: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001; L. Nawarecka, *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*; M. Siwiec, *Orfeusz – „vere adeptus”*. *O jednym aspekcie mitu orfickiego w dziełach Juliusza Słowackiego i Gèrarda de Nerval*; M. Korzeniewicz-Davies, *Chłopski Arystofanes Juliusza Słowackiego. Między ironią a mistycznym rewelatorstwem*, wszystkie prace w: *Inspiracje Grecji antycznej*

kilka z kilkudziesięciu kwalifikacji twórczości genezyjskiej, które – nie bez racji – wywieść można z samego dzieła genezyjskiego, przyglądając się jego szacie obrazowej, tkance symboliczno-mitycznej. Tymczasem we wszystkich tych zewnętrznych formach przegląda się, paradnie przystrojone, to samo „ja” kosmiczne, „ja” genezyjskie, którego boskie centrum znajduje się w umyśle poety, a emanacje w kolejnych dziełach, postaciach, symbolach.

G. Bóg-Słońce jest obrazem, na podobieństwo którego funkcjonuje „ja” poety genezyjskiego. Jest ono jego wiodącą, najbardziej zaawansowaną emanacją, formą ewolucyjną. „Ja” genezyjskie, duchowe posiada wgląd w przeszłość „dziejów ducha” i w „przyszłość” nadciągających przemian. Tę pierwszą określa genezyjska pamięć, zawierająca w sobie zapis wszystkich faz, form, etapów przemian, kolejnych cielesnych kształtów, w jakie wcielał się osobowy duch.

Tę drugą – czyli przyszłość – opisuje wyobraźnia genezyjska, którą można określić jako tę część „ja”, która emanacyjnie wybiega w przyszłość, ma ogląd całej przyszłości (niejako niesie go też w sobie od początku, jako pamięć Boga-Pełni), ale równocześnie stanowi – ontologicznie – wyższy stopień bytu, archetyp, formę, w którą dopiero po wysiłku swej przemiany „wlewa się” rzeczywistość. „Ja” genezyjskie jest więc tożsame ontologicznie, poznawczo powiązane z Bogiem-Pełnią nicią więzi, którą „widzi”, której ogląd ma pamięć, otwierająca „szczelinę wizji”, ujawniającą pradawne dzieje ducha. Zostaje też „powiązane z przyszłością”, w którą – jeszcze przed osobową pełnią – wkracza wyobraźnia. Gdy „ja” dopiero widzi przyszłość, to tym samym mocą wyobraźni już w niej poniekąd jest. Tymczasem „osoba genezyjska” jeszcze pracuje nad osiągnięciem takiej przemiany, która sprawi, że przemieści się w hierarchii bytów o szczebel wyżej – tam, gdzie znalazła się już wyobraźnia, która w tej samej chwili, gdy osiągnięty zostaje duchowy progres – wglębia, wdraża się w przyszłość jeszcze dalej. I tak aż do końca, który nastąpi, gdy duch wróci ku Pełni. „Ja” genezyjskie jest nieustającym procesem wznoszenia, „optymistycznym” ruchem w górę, okazuje się wprost „wybieganiem przed rzeczywistość”⁴².

w *dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 48–59, 241–265, 291–304. Por. na innym biegunie odczytań: M. Falkówna, *Indian elements in Słowacki's thought*; M. Pawlikowski, *„Król-Duch” jako pomnik cywilizacji łańciskiej, obie prace w: Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, Londyn 1951, s. 232–258, 390–413.

⁴² Nie podzielam więc opinii wyrażonej w znakomitej pracy M. Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 250: „Twórczości ducha nie towarzyszy bynajmniej jakiś optymizm”. Towarzyszy. Ten, jak go nazywa badaczka, „system” rodził się od pierwszych chwil twórczości Słowackiego, od sadyzycznego Araba czy „narkotycznego” Lambra właśnie po to, by przezwyciężyć poczucie absurdu. Ale to przezwyciężenie polega także na przekroczeniu etycznych kategoryzacji, dualizacji, estetycznych ocen świata, który był dobry – zły, piękny – brzydki, żyjący – śmiertelny, a teraz nie stosują się już do niego kategorie tragizmu – nietragiczności. Z tego punktu widzenia dyskusje o „optymizmie” czy „tragizmie” u Słowackiego są bezpłodne, gdy immanentnie, z punktu widzenia myśli genezyjskiej takie kategoryzacje są bezsensowne, w świecie, gdzie „śmierć” oznacza „piękno narodzin”, a „cierpienie” jest „dobrem”, tak jak mistyczna wizja jest „radosnym” objawieniem „strasznego” Boga. I tak dalej. Póki nie podejmiemy wysiłku stworzenia języka, nowego języka, który wyjdzie poza wartościujące, dualistyczne układy znaczeń, póty skazani będziemy na polemiki wokół sensów, których u Słowackiego nie ma.

H. „Ja” duchowe, genezyjskie żyje w takiej perspektywie „egzystencjalnej”, która usuwa z horyzontu doświadczenia osoby genezyjskiej śmierć, cierpienie, trwogę apokaliptycznego sądu, „ograniczenia” moralności dekalogicznej. Egzystencjalne perspektywy takiego „ja” obejmują więc – niebawem doprawdy – dziedzinę, rozpościerającą się między wcieleniem w świat form (opuszczeniem Pełni) a powrotem ku Bogu. Ciąg kolejnych reinkarnacji stanowi przestrzeń transegzystencjalnego doświadczenia, znoszącego granicę śmierci indywidualnej⁴³. Nie znaczy to, że „ja” genezyjskie – w swym wymiarze cielesnym, zmysłowym nie zna bólu, cierpienia, lęku śmierci, apatii. Zna wszystkie te stany.⁴⁴ Istotnym *novum* okaże się także przyjęcie przez poetę „genezyjskiej teorii metempsychozy”.

I. Oba wymiary „ja” genezyjskiego – pamięć i wyobraźnia – pozostają nadal w harmonijnej współpracy ze zmysłami dającymi wyobrażenie o fenomenalnej stronie natury. Natomiast ogląd rzeczywistości prowadzony jest z punktu widzenia Ducha („Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy... to jest ze strony ducha”). Taka synergia „zmysłu ducha” i zmysłów ciała pozwala poecie zachować racjonalną postawę w zmiennej, historycznie określonej rzeczywistości, równocześnie umożliwia jej „istotowy” ogląd „od podszewki”, „od spodu”, jako zewnętrznego kształtu ewoluującego ducha. Kiedy racjonalnie zachowujący się w sferze praktycznej aktywności (dbający o swą kondycję fizyczną, finansową...) rewelator przystępuje do głoszenia i ogłoszenia swej wiedzy – wikła się w skomplikowany konflikt komunikacyjny z tym, kto genezyjskiej rekonstrukcji podmiotowości nie doznał⁴⁵. Czyni to owo „ja” rewelatora samotnym, a można rzec, z punktu widzenia patrzących zza horyzontu objawienia, że czyni z samego poety swego rodzaju kuriozum. Stąd kwalifikacje wszelkich zachowań proroka genezyjskiego jako autoubóstwienia, wyrazu nadmiernej pychy, choroby.⁴⁶

J. „Ja” genezyjskie, „ja”-duch o proteuszowym obliczu, zaurzone w sferze *Deitas*, w dziedzinie boskości i wciąż spoglądające na naturę także okiem zmysłów – uznać należy za taki model podmiotowości, który w istocie dokonuje totalnej, dynamicznej syntezy Ducha i rzeczywistości, stwórcy i stworzenia, istoty, noumenu i fenomenowi. Wąska szczelina „zwykłej rzeczywistości”, jaka rozpościera się między fenomenalną powierzchnią zjawiskowej natury a podmiotem genezyjskim, ulega – w wyniku wysiłku przemiany świata i człowieka – coraz wyraźniejszemu ściśnieniu. Na świat – takim, jakim jawił się on nieoświeconym genezyjsko oczom

⁴³ Jest to fundamentalny cel, rdzeń, istota doświadczenia genezyjskiego: pokonanie śmierci, „śmierć śmierci” albo – też rzecz można – jej „unieśmiertelnienie” jako aktu reinkarnacji ducha. Zob. s. 42 (*Genezis z Ducha*).

⁴⁴ Zna, ale inaczej je przeżywa, rozpoznając teleologiczną istotę doświadczeń bólu czy śmierci. Także euforia mistyczna, wizyjna ekstaza to u Słowackiego nie stany permanentne! O metempsychozie u Słowackiego w kontekście „religii hinduskiej i egipskiej” zob.: B. Adamkiewicz-Iglińska, *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001, s. 13–35.

⁴⁵ Zob. M. Głowiński, „*Historia jednej topoli*” i inne opowieści, Kraków 2003, rozdział: *Opowiadanie i oczywistość*.

⁴⁶ Słowem, które w relacjach o Słowackim często się pojawiało, było słowo „pycha”.

– nie było miejsca, miało go być coraz mniej, bowiem i byty, i ludzie powinni krok po kroku, rozpoznawszy swą duchową naturę, podążyć śladem Syna Słowa i Córki Słowa ku Nowej Jeruzalem.⁴⁷

K. Myśl genezyjska – w swej totalności – rozpoznawała, iż ewolucyjna przemiana bytów dokonuje się w:

- a) skali kosmosu, który w całości, w swych istotowych wymiarach ma naturę duchową;
- b) w skali fizycznego, biologicznego, cielesnego człowieczeństwa;
- c) wewnątrz owego „ja”, gdzie toczy się walka z cieniem rozumu oraz ciała, lenistwa i wygody;
- d) w wymiarze kultury – myśl genezyjska projektuje więc nowy kształt ludzkiej kultury (zobacz interpretowane dalej tak zwane *Święta przyszłe narodowe*);⁴⁸
- e) w dziedzinie historii: staje się ona *sui generis* mitopeią, epopeją Ducha (pełni jeszcze liczne szczegółowe funkcje);
- f) *logosu* „literatury”, która nie staje się wcale czymś odrzuconym, nie zostaje przekształcona w jakąś anti- czy nieliteraturę, lecz może teraz być wcieleństwem najwyższego ethosu twórczego Poety-Rapsoda, który jest odbiciem Boga. Ówże Bóg to zresztą Pełnia, która „śpiewa pieśń” natury, bytu, nuci „rapsod świata”. Powtórzenia głosu Boga – jego wzmocnienia – dokonuje awangardowa emanacja Bóstwa: Poeta-Śpiewak-Rapsod, archetypiczne odbicie stwórczej mowy Boga. Poeta jest tym stwórczym centrum, punktem świata, przez który – poprzez wyobraźnię poetycką – Bóg, a więc Pełnia śpiewa i objawia rapsody przyszłości. Przez poetę-profetę genezyjskiego ów Bóg tworzy nowe wyznanie wiary; to *credo* genezyjskie wpisane zostaje zresztą w wyobraźnię genezyjską poety: jest fragmentem wielkiej księgi objawień takich jak *Genesis z Ducha*, *Samuel Zborowski*, kazania mistyczne, przypowieści. Tylko „ja” poety genezyjskiego streszcza, kumuluje, syntetyzuje w sobie mityczne dzieje ludzkich, zrazu cząstkowych i niepełnych, rozpoznaj świat, które ów Syn Słowa reweluje w swym języku, skupiającym najbardziej czasem odległe od siebie *logoi*, języki mityczne, symboliczne, naukowe. Teksty mistyczne – jak pisaliśmy na wstępie – w całości stają się strukturami podmiotowymi, emanacjami przeobrażonego genezyjsko „ja”.

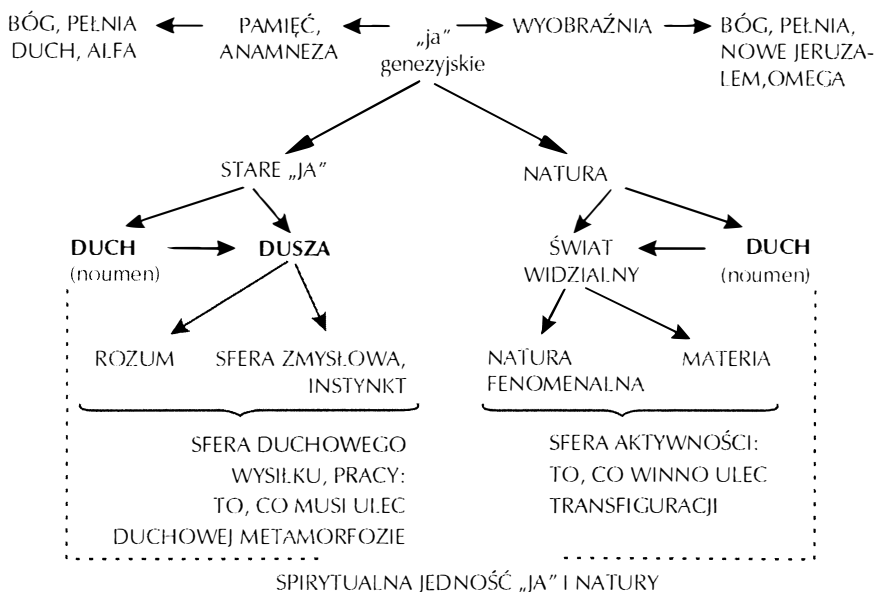
L. W wyniku opisanych tu szkicowo mechanizmów rekonstrukcji „ja” dochodzi do sytuacji, w której siłą dominującą w percepcji świata i samego siebie staje się wyobraźnia. Zamiast „ja” klasycystycznego literata i estetyka (instynkty, wyobraźnia ← nadzór, represja, tłumienie ↔ wędzidło rozsądku, prawa, reguły poetyki ↔ „ja” rozumne → światło dzienne interpersonalnego, społecznego dyskursu)⁴⁹ otrzy-

⁴⁷ Zob. W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.

⁴⁸ Nie jest prawdą, że Słowacki dążył do zniesienia czy zniszczenia jakiegokolwiek kultury. Przeciwnie – była ona – w genezyjsko przeformułowanym wymiarze – warunkiem postępu człowieczych form Ducha.

⁴⁹ Wyobraźnię genezyjską rozszczepiającą – dzięki ontologicznej tożsamości, jedności – podmiot na wszystkie dziedziny rzeczywistości (Bóg – Niewysłowiony – „historia” emanacji – świat – ja – „przy-

mujemy nowe „ja”, podmiotowy konstrukt, którego podstawą, gruntem jest Duch, a władzą anamnetycznej rewelacji pamięć. Z kolei zaś mocą prospektywnych, w dal rzucanych wizji, mocą organizującą duchową wizję przyszłego świata okazuje się Wyobraźnia Genezyjska. Ponieważ giną granice – konstytutywne dla rewelatorstwa romantycznego – zakrytego i jawnego, ducha i natury, stwórcy i stworzenia, a cały byt ulega panspirytualizacji, wyobraźnię tę wolno opisać, najlepiej pisząc, iż będzie ona „tą, która jest zawsze przed”: przed realnym stanem ewoluującego ducha w danym momencie, przed aktualną formą, fazą przemian, rozwoju podmiotu, przed realnym stanem wysłowienia rewelacji genezyjskiej. Z punktu widzenia pamięci genezyjskiej owa wyobraźnia okazuje się z kolei „tą, która jest zawsze po”: jest u samego źródła, w Bogu, do którego dociera anamnetycznie, jest zatem tuż po wcieleniu duchów w materię – i to na każdym szczeblu ich rozwoju.



Z przedstawionego schematu wynika, iż „ja” genezyjskie to złożony konstrukt, którego zasadniczą cechą jest „boski”, *sive*: duchowy charakter. Ponieważ jednak

szłość”) trzeba identyfikować z samą boskością. To już nie jest Arystotelesowski „zmysł wewnętrzny”, zapamiętujący wyobrażenia rzeczy i przedstawiający je – lecz część, najwyższa część „Ducha”, który jest w samych rzeczach, a w akcie działania wyobraźni – rzecz to trudna do wyjaśnienia – następuje synteza anamnetycznej przeszłości ducha i imaginatywnej przyszłości. Wyobraźnia jest tylko awangardą Ducha, który swe źródło ma w Niewysłowionym Bogu, potem emanacyjnie rozprzestrzenia się w czasoprzestrzeni, zyskując swój niepełny „ogład” w człowieku genezyjskim i dalej wdrażając się w „przyszłość”. Przeszłość jest z tego punktu widzenia – o ile ją znamy – widzimy – formą istnienia Ducha; formą już idealnie, w idei ziszczoną, ale jeszcze nie do końca spełnioną bytowo. Gdy osiąga ją Duch, wyobraźnia jest już daleko „przed”, w kolejnym widzeniu, w kolejnej wybiegającej „przed” emanacji.

całość natury to także Duch, boskość – zatem ruch tego „ja” to synergiczne współdziałanie z innymi formami, wcieleniami w dziele transfiguracji.

Ł. Dodajmy – ponieważ „ja” genezyjskie rozpoznaje ontologiczną tożsamość z innymi bytami duchowymi, musi określić się wobec nich. Należy zauważyć, że:

- a) Słowacki nigdy nie roztopia „ja” genezyjskiego w jakimś panteistycznym oceanie boskości, zachowuje jego wyraźną tożsamość;⁵⁰
- b) hierarchizuje świat bytów duchowych, wyodrębniając wiodącą hipostazę, personifikację Poety, Syna Słowa, ducha wiodącego, który jest odbiciem archetypu Boga (śpiewaka, rapsoda-stworzyciela) – następnie zaś tworząc całą masę hipostaz podmiotowych Ducha: od bytów metafizycznych (Św. Trójca, Lucyfer) po mityczne, personalne czy, najniżej ulokowane, byty nieosobowe (przyroda).

Podmiotowość ma więc charakter elitarny, bo w pełnym sensie – jako całkowitą samoświadomość i wiedzę celów, wizję misji Ducha – posiada ją tylko duch wiodący. Ma też aksjologiczne charakter dialektyczny: hipostazy osobowe dobra i zła (Lucyfer – Bóg) na równi uczestniczą we wspinaczce Ducha ku Pełni. Jest to jednak także wizja egalitarna, gdyż każdy wyodrębniony element natury wolno uznać za „*proto-podmiotowy*” stan, formę istnienia Ducha, który w wyższych wcieleniach, formach osiągnie kiedyś na pewno podmiotowość osobową. Podmiotem podmiotów, „Ja” integrującym wszystkie „ja” staje się Bóg, Pełnia.⁵¹

Część IV.

Symboliczna archestruktura wyobraźni

W badaniach nad wyobraźnią Słowackiego sformułowano odkrywcze wnioski o „mitycznej strukturze wyobraźni genezyjskiej”, o gnostyckim charakterze doświadczenia poety⁵²; akcentowano także „systemowość” tego doświadczenia z jednej strony, z drugiej zaś – składając daninę duchowi czasu – szukano antysystemowej, postmodernistycznej, uwzględniającej wielokształtność formuły, która objęłaby tekstowe dowody objawień Słowackiego nie w jakiejś tyranizującej okowy

⁵⁰ Jest to zgodne z jego „podejściem” do „ja”, podmiotowości własnej, jakie prezentował od początku twórczości. Było to podejście skrajnie indywidualistyczne. Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 325.

⁵¹ Mamy tu więc do czynienia z niejako „Makro-podmiotowością” Boga, która dzięki emanacji duchów ujawnia się w nieskończonej ilości „mikro-podmiotowości”, mających charakter ludzki i metafizyczny.

⁵² M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.

systemowości, lecz raczej polimorficznej *quasi*-struktury, struktury rozbitej⁵³. Czasami też dopatrywano się – bliżej nie rozwiniętej – analogii między Platonską koncepcją mitu jako sposobu poznania Boga a myślą genezyjską⁵⁴.

Wszystkie te ujęcia: a) albo pozwalają zrozumieć, na czym polega jedność „systemu” genezyjskiego, ale nie potrafią wskazać źródeł nieskończonej wprost polisemii, atrofii i hipertrofii tych dzieł; b) albo doskonale opisują formalny chaos, a także „rhizomatyczność”⁵⁵ dzieła genezyjskiego, lecz nie zastanawiają się nad jego zdumiewającą jednością. Na czym ta jedność się zasadza? Na systemie, stanie egzaltacji ducha, mityczności? Wydaje się, że nie. Słowackiego spotkało bowiem coś (objawienie), co spotykało wielu mistyków, choć nie zawsze bywali oni wcześniej wielkimi poetami, zmierzającymi do spotkania z owym „czymś”. Postawmy tezy:

1° Tym, na czym zasadza się całe „objawienie Słowackiego”, stało się numinotyczne – budzące fascynację i lęk – wewnętrzne objawienie Boga, Ducha, Pełni, którego najbardziej podstawowym zapisem jest SYMBOL. Jest on pierwotnym archeobrazem Niewysłowionego⁵⁶, wieloznacznym zapisem tego, co następnie wyobraźnia Słowackiego odczytuje jako symbol solarny, Boga-słońca, świetlistego bytu, który ma swoje centrum i ma promieniujące emanacje. Te z kolei uznane zostają za emanacje Boga: za osobowe duchy. Bardzo szybko wyobraźnia ta przechodzi od nagłego, czystego oglądu do deszyfracji symbolu, który okazuje się Pełnią wyemanowującą byty, niższe szczeble boskości – i tu już zaczyna się myślenie o systemie⁵⁷ – które przez „pracę”, „postęp” dokonują powrotu do Boga-Pełni.

2° Doświadczenie Słowackiego wolno ująć – gdy myślimy o jego zapisie – jako cały ciąg odmiennych strategii, prób podejścia do tego, co się wydarzyło:

⁵³ Zob. S. Makowski, *Wejść w system – i zrozumieć*, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 388–394; O postmodernistycznej lekturze Słowackiego: M. Sokołowski, *Słowacki rhizomatyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 164–169. Całkowicie odmienny pogląd – o tym, że „projekt Słowackiego” jest „jednym z najbardziej antypostmodernistycznych zamierzeń, jakie kiedykolwiek powstały” – wyraża w tymże samym tomie M. Saganiak: *Słowacki postmodernistyczny?* (s. 145–164). Całkowicie podzielam opinię badaczki o innym charakterze (teleologicznym) irracjonalizmu poety. Słowacki jest „postmodernistyczny” powierzchniowo, naskórkowo. Nic nadto.

⁵⁴ M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia...* (s. 294), zwraca uwagę na „uspójnianie się języka” poety: „Stale wzmacnia wewnętrzne paralelizmy. Siatka znaczeń na tyle się zagęszcza, że z jednego fragmentu *Króla-Ducha* [...] można odtworzyć całą filozofię genezyjską”. Tak!

⁵⁵ Kategoria zastosowana przez M. Sokołowskiego (dz. cyt.). Na pierwotność symbolu zwracał uwagę już I. Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, s. 245–251. Pogląd ten wyraża także M. Saganiak (dz. cyt., s. 294). Zob. także – wielce subiektywny wywód, przy tym piękny Ryszarda Przybylskiego: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999 s. 133–168.

⁵⁶ Oczywiście – Słowackiego kusiło stworzenie systemu, ale jądro myśli było nie tylko symboliczne, więc niesystemowe, apofatyczne, poetyckie, ale wprost antydyskursywne. Stąd: zostały próby, szkice, „szkielety” – i tylko tyle...

⁵⁷ Pisanie staje się więc – zawsze – nie tylko próbą wyrażenia, ale czymś znacznie więcej. Nawiązaniem – za pomocą wyobraźni genezyjskiej – bezpośredniej relacji z Bogiem. Jest poruszeniem-emanacją Ducha, jego rozprzestrzenianiem się w bycie; pisanie jest objawianiem w najprostszym sensie: tworzeniem obrazów, wyjawianiem, wynikaniem najwyższych form Ducha. Pisać = objawiać najwyższą w danym momencie formę Ducha.

- wizja (*visio*, *sen*, *ekstasis*);
- wyobrażenie świetlistego centrum;
- pierwotna identyfikacja w wyobraźni jako „objawienia solarnego”, świetlistego;
- pierwotne racjonalizacje (konstatacja prawdziwości doznanego przeżycia);
- zapis raptularzowy, brulionowy, niepoprawny, „surowy”;
- ponowne doświadczenia mistyczne;
- wtórne racjonalizacje (Słowacki określa swe miejsce, rolę Boga, duchowy charakter natury);
- uśłowienia komunikacji objawień innym (pat komunikacyjny);
- próby opracowania „systemowego” (pierwotny symbol obrasta mitami, myślą naukową, chrześcijańskimi wyobrażeniami, literackimi zapożyczeniami);
- niepowodzenie systemowego ujęcia (poeta nie tworzy ani dzieła filozoficznego, zamkniętego, ani poematu o tajemnicach genezyjskich);
- literackie „wcielenia” wyobraźni genezyjskiej (dramaty, liryki);
- mitopeia: Słowacki-rapsod jako personifikacja archetypu Boga-Śpiewaka-Rapsoda, który tworzy, wysnuwa z siebie, objawia tajemnice „było” i „będzie” w multisymbolicznej i multimitycznej konstrukcji czy „antykonstrukcji” *Króla-Ducha*;
- doświadczenie objawienia staje się doświadczeniem egzystencjalnego uspokojenia, do którego dochodzi poeta po zmiennych fazach entuzjazmu, apatii, zwątpienia „lezonego” lekturą Pisma i modlitwą.⁵⁸

3° Doświadczenie Słowackiego ma charakter skomplikowanego procesu, a nie chwilowej, jednodniowej zmiany czy przemiany. Niezmienna pozostaje symboliczna podstawa tego doświadczenia, czyli:

neoplatoński Niewysłowiony – Bóg – Pełnia – Jedno,

identyfikowany przez wyobraźnię jako światłość, ogień, słońce, potem zaś mozolnie zapisywany w najróżniejsze sposoby, choć – i to akcentuję – w całym dziele mistycznym jest to ten sam Bóg – i taki sam. Tymczasem w niezliczonych analizach przyjmuje się za podstawę zbyt często wtórne, późniejsze określenia tego Boga lub określenia zgoła takie, jakich nawet sam poeta nie stosował. Zatem podkreślimy jeszcze wyraźniej:

- a) najpierw jest duchowe, trwające latami przygotowanie do objawienia;
- b) potem przeżycie: wizja, ogląd, odsłonięcie, *sen*;
- c) następnie symboliczna identyfikacja: luministyczna oraz solarna;
- d) półracjonalne rozwinięcie symbolu: wydzielenie centrum (światłość) i peryferii (promienie), pojawiają się określenia czasoprzestrzenne;
- e) z kolei dokonuje się nazwanie ontycznej natury objawiającego się bytu: Duch;

⁵⁸ Cały okres podróży na Wschód i przed spotkaniem z Towiańskim to osobny, religijny, ale bardzo swoiście religijny etap egzystencji i twórczości poety, odmienny niż byroniczna młodość czy ironiczna dojrzałość z *Kordiana*, *Horsztyńskiego*.

- f) zachodzi racjonalna samoidentyfikacja: jestem częścią Boga, bogiem, który opuścił Boską Pełnię i znalazł się oto w tym momencie dziejów, w latach 40-tych XIX wieku, kiedy „będę mówić”, rewelować;
- g) podjęte zostają próby werbalnego opracowania „systemu” genezyjskiego;
- h) kerygmat: podjęcie misji głoszenia „Słowa”, opracowanie *Genesis z Ducha, Credo*, kazań;
- i) inwersje „ja” genezyjskiego w „stare” literackie formy: wyobrażenia niszczy je lub dokonuje zmiany ich znaczenia, a także funkcji (dramaty);
- j) falowanie, rytmy wewnętrzne podmiotu genezyjskiego opisuje sinusoida egzystencji (ekstaza → zaleniwienie → entuzjazm) i „zapisu”, „twórczości” (pisanie → nieukończenie dzieła → niepisanie → pisanie): jako finał procesu rodzi się *Król-Duch*.

Ten dramatyczny modus egzystencji, posiadający swą własną dramaturgię, mitologikę, własne „klęski” (niechęć otoczenia) i „sukcesy” (całkowita pewność) nie byłby możliwy, gdyby nie symboliczna jedność podstawy objawienia. Gdyby Słowacki zmieniał koncepcję miejsca, roli Ducha, swoje miejsce w drabinie bytów z dnia na dzień – nie byłoby zdumiewającej jedności wszystkich rozproszonych i pełnych fragmentów tego dzieła. Żaden też mit nie byłby w stanie udźwignąć erudycji Słowackiego, która jedno, pierwotne, źródłowe doświadczenie światłości, ognistą wizję Boga – Słońca, Pełni – Emanacji oglądała przez pryzmat setek różnych innych symboli, mitów, języka malarstwa i nauki, Biblii. I przeciwnie: wszystkie te symbole, mity były zawsze wykorzystywane instrumentalnie jako sposób oglądu, opisu, zbliżenia się do „niewysłowionego”, wysłowienia „niewyraźnego”. Lecz pod każdą symboliczno-mityczną tkanką dzieła genezyjskiego można zidentyfikować ten sam neoplatoński schemat Pełni – i jej emanacji, wizję Ducha – i ewoluujących z Niego duchów. Pierwszym zapisem widzenia jest tu symbol neoplatoński, który następnie zyskuje – niejako zostaje rozpisany – kształt pierwotnego mitu, a w konsekwencji przeobraża się w pełną, wielostopniową konstrukcję mityczną, konstrukcję kontaminującą różne języki mityczne → w tym trzy, które uznajemy za prymarne: chrześcijański i naukowy, ściśle związane z symbolem neoplatońskim.

Podkreślmy w tym miejscu:

- a) symbol jest wtórny wobec przeżycia, ale prymarny wobec szątkowych nawet form mitu;
- b) mit zastępuje symbol – ale tylko w sensie uzupełnienia, konceptualizacji, wyjawienia skondensowanej, polisemicznej prawdy symbolu;⁵⁹
- c) niekoherencja różnych języków, które kontaminuje Słowacki, nie może być przeszkodą, bowiem ich głęboką jedność zapewnia symboliczny fundament;
- d) symbol jest tu oczywiście symbolem sakralnym, odsłaniającym tajemnice *genesis* i cele finalne człowieka i świata;

⁵⁹ S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 173.

- e) symbol solarny pełni funkcję stabilizującą, bowiem umieszcza poetę w kluczowym momencie ewolucji ducha, w miejscu przełomu – rewelacji;
- f) w Słowackim zderzyły się dwie sprzeczne tendencje: mistyczo-symbolicznego wyrażenia archesymbolu (zapisu poetyckiego) i rozumowego, systemowego opracowania objawienia („matematyka wiary”) – zwyciężył jednak, w *Królu-Duchu*, kierunek pierwszy, bowiem, jak w odniesieniu do symbolizmu w ogóle podkreśli antropolog, „symbol inspiruje i ożywia myśli po to, by je ostatecznie pochłonąć”;⁶⁰
- g) można rzec, że „pisarskie” doświadczenie Słowackiego mistycznego poświadcza myśl Paula Ricoeura, iż mit to „symbol rozwinięty w postaci opowieści. Jest to symbol wyższego rzędu, konstytuujący się przez nawarstwianie sensu elementów (symboli) prostych”. Przyjrzyjmy się zapisowi najśłynniejszej z wizji Słowackiego; tej z nocy 20 na 21 kwietnia 1845 roku:

Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową – kopuły niby niebios całych ogniami napełnionej – tak że w okropnym przestachu mówiłem: Boże Ojców moich – zmiłuj się nade mną – i niby z chęcią widzenia Chrystusa przesywałem wzrokiem te ognie, które się odsłaniały – i coś niby miesiąc biały ukazało się w górze – nic więcej.

– Boże Ojców moich bądź mi litośny!⁶¹

Przypatrzmy się teraz zapisowi, pozostawiając na boku, dogłębnie już opisane, listowne, „filozoficzne” i poetyckie autointerpretacje oraz obrazowe metamorfozy wizji, jej komparastyczne rozjaśnienia (dość ryzykowne w przypadku tego typu przeżycia), jej funkcjonowanie w przestrzeni interpersonalnej komunikacji (listy do matki). Skupmy się na napięciu, jakie rodzi się między statyką/dynamiką doznania („to” można opisać chyba tylko paradoksami) a procesualnym z natury zapisem, narratywizacją „niewysławialnego”. Jak rodzi się zapis? Otóż w sposób charakterystyczny:

1° Prymarny jest stan bierności podmiotu i aktywności Objawiającego się. Początek zdania nie zawiera żadnej formy czasownikowej. Pierwotne – i najautentyczniejsze – jest *widzenie*, samo patrzeć, wpatrywanie się. Na początku zauważamy akt samoudzielenia się Objawiającego się oraz nieme zapatrzenie „zaskoczony”. To faza językowej apofatyczności fenomenu, którego nie można jeszcze nazwać. To etap fascynacji i lęku, ambiwalentnej „nowości”. Dlatego i Słowacki, i Mickiewicz piszą po prostu – *widzenie*.

⁶⁰ Tamże. Kolejny cytat, referujący myśl Ricoeura – także ze s. 173. Zob. także: M. Tatar, *Struktura mitu religijnego a „Król-Duch” Juliusza Słowackiego*, w: *Studia romantyczne*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973.

⁶¹ Cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, wyd. cyt., t. XV, Wrocław 1955, s. 459. Pełna interpretacja przekształceń wizji w dziełach poety: S. Makowski, *Wizja ognista Juliusza Słowackiego*, „Prace Polonistyczne”, seria LII (1997), *Studia i szkice o Słowackim*, red. J. Brzozowski, Łódź 1997, s. 213–242. Por. także: J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 283 nn.

2° Następuje pierwotna identyfikacja fenomenu: spostrzeżenie, że nie ma on charakteru onirycznego, lecz „zmysłowy”, co dodatkowo wzmacnia wrażenie zdumienia. Z kolei następuje wprowadzenie podstawowej identyfikacji symbolicznej: to *ogień* i ponadto *ogromny*. To centrum świetlistości, ale nie jasnej/radosnej, lecz płomiennej; zaczyna się faza katafaticzna: językowego „opisu”. Słowacki w naturalny sposób wprowadza – nieobecne w doznaniu, w opisie tylko! – kategorie przestrzeni: *góra – dół (nad głową)*. Pierwotny etap – pierwsze dwie części zdania do słów *tak że...* – w ogóle nie zawiera kategorii czasowych. Temporalność pojawia się dopiero w kolejnej fazie i to tylko jako wspomnianie: *tak że w okropnym przestrachu mówiłem...* Samoudzielenie się (napaść) Objawiającego się, tego, co jest wieczne, wchodzi w spięcie z czasową, ziemską kondycją podmiotu. To spięcie pogłębia się, a nie opada, po wizji, gdy chce się ją wyrazić.

3° Kolejny etap można by nazwać pogłębioną katafazą symboliczną. Podmiot identyfikuje Objawiające się z *Bogiem Ojców moich*, przez co otwiera całe pole kulturowo-historycznych i literackich kontekstów (nieświadomie). Mówi *tak*, bo inny język identyfikacji nie istnieje. Kwietystyczną postawę zastępuje aktywistyczna modlitwa. Paraliż i oszołomienie przechodzi w „wolicjonalne” czy irracjonalne wpatrywanie-poszukiwanie: *i niby z chęcią widzenia Chrystusa przesywałem wzrokiem te ognie...* Sensualna aktywność ma tu nie dosłowny, lecz symboliczny sens. Patrzyć = widzieć w duchu, duchowo. Równoległe widać, jak rozwija się opowieść: od *widzenia na jawie...*, *kopuły niby...* do: *mówiłem, zmiłuj się, przesywałem wzrokiem, odstaniały się (ogień), ukazało się...* Od paraliżu mowy, od czystego *widzenia* do złożonej narracji mistycznej, pełnej aktywności opowiadającego.

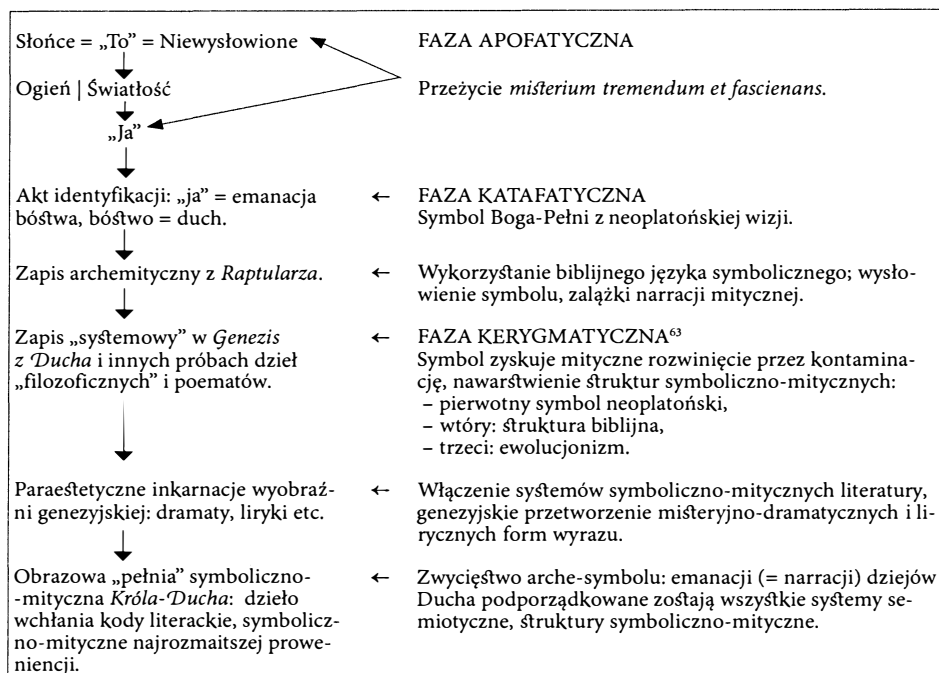
4° W końcu – we wnętrzu wizji, we wnętrzu pełnej „wydarzeń” opowieści – następuje symboliczna teofania głębszej struktury wizyjnej: *i coś niby miesiąc biały ukazało się w górze – nic więcej*. Następuje więc jakby wertykalne wejście w głębię Objawiającego się, ale równocześnie ten fakt spowity już zostaje w całą siatkę czasoprzestrzennych, obrazowych, narracyjnych uwikłań, przez co staje się jakby sekundarny wobec dwu pierwszych części relacji. Owo *nic więcej* – to wyraz niedosytu, ale i pełni. *Nic więcej* i wszystkie *niby* tej relacji zaświadcza jej autentyczność, przypieczętowany wyrażającym trwogę: *Boże Ojców moich bądź mi litośny!* Ów Bóg – dodajmy – ma tu twarz nie personalną (choć szuka jej w Chrystusie podmiot), lecz symboliczną. To: **ogień i miesiąc biały**.

5° Kolejne fazy narratywizacji, liryzacji etc., widzenia to już język mitu, złożonych symbolik, form „gatunkowych” (oczywiście, mistyk pisze w ten sposób, bo nie ma innego języka).

Jak widać, posiada ona, wizja, charakter jeszcze nieprzekładalny na język rozwiniętej narracji mitycznej, to zapis zjawiska duchowego, przeżycia, wykorzystujący już jednak język pewnej znanej poecie struktury znaczeniowej, mitycznej i symbolicznej – Biblii⁶². Później zaś na to pierwotne przeżycie jaśniejącego

⁶² Zob. wypowiedzi M. Maciejewskiego i W. Gutowskiego, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 179–186, 186–206.

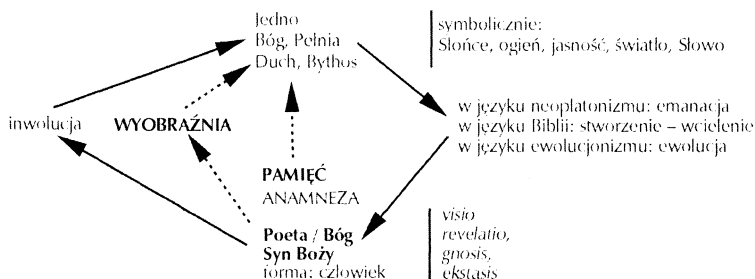
centrum nałoży się inny system: Nowy Testament, a na nim buduje się jeszcze nar-
 racja poety-ewolucjonisty. Ujmijmy to schematycznie:



Ponieważ doświadczeń, przeżyć „widzenia” jest wiele, powtarzają się – do-
 starczają one różnych punktów inicjalnych dla tego procesu werbalizacji, który
 wciąż będzie ponawiany i wciąż – powie sceptyk – „grzęźnie” w niewysławialno-
 ści lub symboliczno-mitycznym chaosie. My powiemy inaczej: kieruje się mito-
 metalogiką życia duchowego „mistyka genezyjskiego”, neoplatonika, które to
 życie ma swe apogea i perigea, szczyty i upadki, euforie i apatie, ma momenty fe-
 erycznego, niekiedy zamkniętego w formie, skończonego wysłowienia (dramaty),
 a czasem milknie, rozsypuje się w dziesiątki fragmentów. Czasem skłania się ku
 „złej” materii, ale częściej ku duchowej Pełni. Niekiedy chce zastygnąć w formie
 filozoficznego systemu, jasnego jak równanie matematyczne, ale częściej nie
 potrafi mówić inaczej niż w wypływających kształtach-emanacjach wyobraźni,
 których – jak oktaw *Króla-Ducha* – „ja” genezyjskie od pewnego momentu nie jest

⁶³ Właśnie podział na apofatyczną wizję, której nie sposób wysłowić, i katafaticzną próbę wysłowienia
 wydaje się w tym początkowym okresie znaczący. Następuje potem krótka faza kerygmaticzna, gdy neofita
 lub poeta-wizjoner opracowuje „systemowo” lub „gatunkowo” (*Książd Marek, Sen Srebrny Salomei*),
 w narracji symboliczno-mitycznej lub wywodzie prawdy Ducha, które chce głosić. Zresztą dość krótko
 i nieeuforycznie. W ostatniej fazie z ja-Logosu-Księgi Świata wydobywa się już logos przeszłości-przyszło-
 ści, mitopeiczna narracja *Króla-Ducha*. Tu: mówić, pisać = stwarzać, emanować.

w stanie opanować. Gdyby nie czynność pisania – dająca chwilę wytchnienia „ja”, czas namysłu – obrazy te popłynęłyby strumieniem, który wprawdzie wypływa z jednego źródła „ja”, lecz rozlewa się później w wielu kierunkach liniami, co czasem się przecinają, częściej jednak płyną nieuporządkowane. We wszystkich jednak odczytać, odkopać można w najgłębszej warstwie obraz Pełni, Boga-Słońca, którego częścią w wędrówce przez świat, odbiciem jest Poeta. Słowacki jest *sui generis* monomanem, tym, który mówi na tysiączne sposoby o Jedni. To Jedno, ta Pełnia, ten Bóg poety ma neoplatoński kształt:



Neoplatonizm Słowackiego wykazuje podobieństwo zarówno do jego Platoniańskiego wzorca, do Plotyńskiej wersji, innych wersji antycznych, jak i neoplatonizmu średniowiecznego. Niezmiennikiem wszystkich tych wersji jest „hierarchiczny układ bytów między Pełnią-Bogiem a najniższą się lokującą materią”⁶⁴. Porównajmy – opisane nie przez zwolennika neoplatonizmu – cechy tego wzorca kosmicznej, Bosko-ludzkiej relacji:

Neoplatonizm klasyczny rozpoznajemy po następujących cechach:

- 1) konieczna hierarchia hipostaz,
- 2) każda hipostaza wyższa jest główną przyczyną sprawczą hipostazy niższej,
- 3) przyczynowanie sprawcze polega na emanacji istot,
- 4) istota rzeczy, a tym samym różnica między hipostazami polega na miejscu tej istoty w drabinie hipostaz, czyli na odległości od jedni,
- 5) droga od jedni jest nabywaniem ilościowego zwielokrotnienia, droga do jedni jest redukcją tych zwielokrotnień, przekształceniem się hipostazy niższej w hipostazę wyższą,
- 6) nienaruszalność najwyższego i najniższego krańca drabiny hipostaz, możliwość przesunięcia na stopniach drabiny,
- 7) filozofowanie polega na ustaleniu stanowiących hipostazę jej relacji do jedni i materii oraz innych hipostaz.

Neoplatonizm średniowieczny można określić przy pomocy cech następujących:

- 1) hierarchiczny układ bytów między Bogiem i materią,

⁶⁴ M. Gogacz, *Neoplatonizm w filozoficznej warstwie kultury współczesnej*, w: tegoż: *Szkice o kulturze*, Kraków–Warszawa / Struga 1985, s. 36.

- 2) przyczyną sprawczą bytu na każdym szczeblu drabiny jest bezpośrednio Bóg,
- 3) przyczynowanie sprawcze jest stwarzaniem,
- 4) istota bytu, a tym samym różnica między bytami polega na podobieństwie do Boga,
- 5) racją niedoskonałości bytu, a więc braku jego podobieństwa do Boga, jest jego uwikłanie w materię, powrót do Boga polega na moralnym i ascetycznym zdominowaniu materii przez duszę,
- 6) absolutnie doskonały Bóg nobilituje materię (np. Wcielenie Chrystusa) i utrwala ją w istnieniu (np. zmartwychwstanie ciał ludzi),
- 7) filozofowanie polega na ukazywaniu stanowiących byty relacji, wiążących je z Bogiem i z materią oraz na szukaniu w tych bytach podobieństwa do Boga.⁶⁵

Oczywiście można by tu skrupulatnie wykazywać teraz, że ten czy inny warunek nie jest spełniony. Słowacki nie stał się neoplatońskim filozofem, choć usiłował czasem nim bywać po objawieniach. Jest on poetą, któremu objawił się neoplatoński Bóg w symbolu. Symbolu, który dla tej filozofii jest kluczowy: centrum-słońca-emanacji. O tym, że filozofia platońska miała predylekcję do hermeneutyki mitu⁶⁶, a neoplatonicy – jak Plotyn, Proklos – brnęli poza granice, gdzie kończyły się możliwości języka, nie potrafiącego objaśnić istoty Pełni, tego, jak się wciela-schodzi ona niżej, aż do ciemnej formy materii – wiadomo dobrze⁶⁷. Pozostawały im: milczenie, mityczne opracowanie wizji świata, rozpisanie jej na hipostazy, ciągle rekonceptualizacje, rewerbalizacje, kontemplacja mistyczna, etyczna doskonałość (perfekcjonizm moralny wznoszący duchowo do Boga) lub poezja.

By jednak pisać – trzeba było języka. Słowacki okazał się tu kapitalnie przygotowany. W swej wyobraźni *bricoulera* zgromadził, zapamiętał setki, tysiące symboliczno-mitycznych ujęć rzeczywistości, literackich wzorców, który to *thesaurus*, skarbiec wyobraźni wciąż zapełniał nowymi danymi nauki oraz lektur. Okres podróży na Wschód znów pobudził w nim miłośnika Biblii. Przesiąkł jej językiem na wskroś. Nic tedy dziwnego, że gdy zobaczył „To”, to świecące centrum – czymkolwiek było: Pełnią, jaźnią, wizją boga w sobie – zapisał je w najpierwotniejszym języku światła, ognia i zidentyfikował z Bogiem ojców swoich, który mówił teraz do niego samego. Kiedy indziej potrafił jednak skonceptualizować doświadczenie boskości inaczej: na przykład jako prorockie powołanie (stąd ważna funkcja proroka, jaką Słowacki sobie przypisał, jakiś biskupi, pastoralny paternalizm, z jakim zwracał się do ludzi).

⁶⁵ Tamże, s. 36–37. Por. P. Hadot, *Plotyn albo prostota spojrzenia*, wyd. cyt., szczególnie rozdziały: *Poziomy „ja”*, *Samotność*, s. 13–24, 89–104.

⁶⁶ Zob. E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994; K. Pawłowski, *Platońskie drogi do Boga w średnioplatońskiej szkole Gajusa*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień, Warszawa 2000, s. 33–112.

⁶⁷ Omawia tę problematykę L. Kołakowski: *Horror metaphysicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990. Tu: „Skoro więc Absolut, jak czas – jego wróg wciąż żywy, choć pokonany – nie poddaje się pojęciowej redukcji do czegokolwiek innego, to imię jego, o ile je ma, Nic. Tak to jedno Nic wybawia drugie Nic od jego Nicości. Oto »horror metaphysicus«”.

Pełnię językowej ekspresji osiągnął jednak w dwu paradoksalnie najodleglejszych zapisach: w obrazie Pustki, Nicości, Otchłani, Niewyobrażalnego, wokół którego pajak snuje swą nić-opowieść; i w „poetyckim”, choć fragmentarycznym, alinearnym ciągu oktaw *Króla-Ducha*, w tym wielkim słowie, które wysnuł z otchani, pustki, nicości, z niewyobrażalnego Nic, które było także w nim, w tym synu pieśni, Boga. W nim, czyli w najwyższym stadium, najdalszym szczeblu emanacji bóstwa, który już rozpoczął dynamiczny proces powrotu do centrum, do Boga-Wzoru, Ducha. Zgodnie z myśleniem, które tu prezentujemy, najwyższą emanacją osoby, awangardą podmiotowości-boskości genezyjskiej okazywała się wyobraźnia, będąca w istocie zawsze „przed”, w błyskach-skokach-emanacjach, przed „ja” zanurzonym w określonym etapie życia, otoczonym przez taki a nie inny świat historyczny.

Część V.

Poza granice języka

Neoplatonizm okazał się najpierwotniejszą warstwą wyobrazeniowego opracowania *visio, unio mystica* u Słowackiego. Jego zewnętrznym śladem, natychmiast przesłoniętym przez wyobrażenia, kody językowe Biblii, jest dualizm centrum i peryferii, widzianego i widzącego, promieniującego świetlistego punktu i absorbującego światłość podmiotu. Wyobraźnia błyskawicznie identyfikuje relację centrum wobec peryferii jako ontologiczną tożsamość Boga i Syna Bożego, Ducha i całych plejad wyemanowanych zeń duchów, pozostających w ścisłym związku z Centrum. Ustanowienie tej relacji oznacza nadanie strukturze wyobrazeniowej relacji Stwórcy i stworzenia charakteru czasoprzestrzennego, dynamicznego, rozwijającego się. Podmiot zostaje zidentyfikowany nie tyle jako daleka emanacja Centrum, która winna wrócić ku niemu, jak to się dzieje u Plotyna⁶⁸, ale jako awangarda emanacji, byt obdarzony misją „przetworzenia” materii w ducha – a nie na przykład obdarzony zadaniem gnostyckiego jej, czyli materii lub cielesności, odrzucenia. Dualizm ducha i ciała, materii i formy ma charakter ograniczony, czasowy, „zadaniowy” czy misyjny. Krótko ów neoplatonizm można opisać, uwzględniając jego poetycki, a nie filozoficzny charakter:

1° W warstwie genetycznej jest on raczej wywiedziony z lektur Platona, niż jego neoplatońskich kontynuatorów (Plotyn, Proklos, neoplatonicy średniowiecz-

⁶⁸ D. Dembińska-Siury, *Plotyn*, s. 71: „Wobec Jedna-Absolutu pozostaje już przeto tylko zamilknąć, zapomnieć – o świecie, o sobie, o stopniach bytu od Niego oddzielających. Nic bowiem już do Niego nie może poprowadzić ani o Nim cokolwiek powiedzieć. Dotrzeć do Niego można, czy raczej wznieść się do Niego można jedynie w stanie ekstazy, poddania się zniewalającemu pragnieniu i bezmiernej miłości, dzięki której może człowiek dostąpić zjednoczenia.”

ni)⁶⁹. Ważniejsza była lektura *Fajdrosa, Uczty, Fedona, Rzeczypospolitej, Timajosa*, niż hipotetyczne wpływy *Ennead*. Zapewne także lektury mistyków nowożytnych przeszczepiły pewną część wyobrażeń neoplatonickich w dzieło Słowackiego. Podobną rolę spełniło czytanie pism Ojców Kościoła. Trudno przecenić wpływ Towiańskiego⁷⁰.

2° Neoplatonizm Słowackiego nie ma i mieć nie mógł charakteru systemu, filozofii rozwiniętej systemowo lub – nawet! – systematycznie „praktykowanej”. Gdyby przywołać proste określenia autora *Historii filozofii*, określające charakter, specyfikę neoplatonizmu, to ich rozpoznawanie wyglądałoby tak:⁷¹

A. Cechą neoplatonizmu jest „autonomiczność”, bo nie odwołuje się on do żadnej religii objawionej, lecz wyłącznie posługuje się refleksją filozoficzną. – Słowacki: odwołuje się do dwóch, może trzech fundamentalnych tradycji, a zatem do filozofii *Logosu*, chrześcijaństwa i metempsychozy. Bez tych elementów trudno sobie wyobrazić myślenie poety⁷², który uznał siebie za emanację-wcielenie Boskiego *Logosu*, odbywającą metempsychiczną, niezależniającą go od śmierci, wędrówkę-misję przez świat form, materii, ciała. Po symbolicznym neoplatonizmie pierwszorzędne staje się u poety chrześcijaństwo.

B. Istota postawy neoplatoników antycznych „była głęboko religijna”. – Słowacki egzystencjalizuje przeżycie religijne, jego celem nie jest założenie nowego kościoła, sekty; jego mistycyzm ma charakter głęboko uwewnętrznionej rewelacji wewnętrznej, religijnej, która wszelako określa genezę i cel całego dookólnego świata.⁷³

C. Neoplatonizm wyróżnia się „pełnością systemu, w którym uwzględniał wszelkie zagadnienia i dyscypliny filozoficzne” (kosmologia i psychologia, etyka, estetyka, teoria poznania). – Nie – Słowacki nie tworzy systemu obejmującego wszelkie dziedziny: możliwe okazuje się tylko pojęciowe określenie luźnej konstrukcji takiego systemu, ale nie jego logiczny zapis. Neoplatonizm poety ma charakter głównie poetyckiej „deskrypcji”, rozsnuwania, rozpisywania źródłowego doświadczenia mistycznego, które następnie nabiera językowego kształtu mistycznej konstrukcji: *quasi-systemowej*, poetyckiej, mitopeicznej.

⁶⁹ Słowackiego łączy z neoplatonikami pokroju Proklosa czy Jamblicha skłonność do mnożenia hipostaz, poetyzowania, rozbudowywania hierarchii bytów pośrednich. Podobny jest też do Pseudo-Dionizego Areopagity, autora traktatu *O hierarchii niebiańskiej*.

⁷⁰ O hierarchii świata duchowego u Towiańskiego: A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, r. *Odyseja ducha*, s. 58–69. Dodajmy, iż J. Kleiner w IV tomie monografii *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* tylko raz – i to jako kontekst – przywołał Plotyna (s. 485 wydania cytowanego z 1999 r.)

Por. G. Poulet, *Metamorfozy koła*, w: tegoż: *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, przeł. D. Eska, Warszawa 1977, s. 331–354.

⁷¹ W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. I, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1978. Wszystkie określenia neoplatonizmu cytowane dalej pochodzą z podrozdziału *Istota neoplatonizmu*, s. 169–170.

⁷² Można je sobie pomyśleć bez modernizującego, unowocześniającego filozofię natury ewolucjonizmu.

⁷³ Krótki, zakończony vetem i ekspulsją pobyt poety w Kole Sprawy Bożej uświadamia, iż jego indywidualizm słabo wkomponował się we wspólnotowe reguły zależności, podprządkowania.

D. Neoplatonizm był monizmem, tym jego typem, który „nie sprowadza bytu niższego do wyższego ani odwrotnie, natomiast wywodził byt niższy z wyższego”, a w konsekwencji „wywodząc zaś byt niższy, ziemski z wyższego, boskiego, tworzył nową, emanacyjną postać panteizmu”. Wizja Słowackiego ma charakter monistyczny, emanacjonistyczny, ale z trudem – ze względu na jej specyfikę – można by ją nazwać panteizmem. To raczej hierarchiczny emanacjonizm, rozpięty między niewysłowioną Pełnią Boskości a jej różnymi emanacyjnymi stadiami⁷⁴. Rozróżnienie tych różnych stopni rozwoju ducha – ginące w gładyszaltującym różne poziomy boskości (*Deitas*) określeniu „panteizm” – jest motorem napędzającym dynamiczny proces ewolucji Ducha. Konstrukcję Słowackiego można nazwać ewolucyjnym spirytualizmem lub spirytualistycznym ewolucjonizmem, emanacjonizmem, ale raczej nie należy jej określać – implikującym statykę – terminem: panteizm.

E. Neoplatonizm, „traktując postacie bytu jako etapy w rozwoju jednego absolutu, przewycięzał dualizm świata realnego i idealnego, realnego i irrealnego, ziemskiego i boskiego, i osiągnął zwarty i jednolity pogląd na świat”. Przekroczenie dualizmów (ontologicznych, poznawczych, etycznych, estetycznych) staje się wyzwającym celem i efektem genezyjskiego doświadczenia. Natomiast nie ma mowy o tym, by asystemowe, poetyckie, „raptularzowe” świadectwo Słowackiego można było określić jako „zwarty i jednolity” obraz, pogląd; „zwarte i jednolite” okazuje się tylko doświadczenie egzystencjalne poety w chwilach wizji, euforii, pisania, modlitwy, ogłaszania innym rewelacji genezyjskich.

F. Oryginalny element plotynizmu to „ekstazyjna teoria poznania, sztuki i cnoty, pojętych jako narzędzia zespolenia z absolutem”. – U polskiego poety-neoplatonika mamy do czynienia raczej z całkowitym włączeniem sztuki w dzieło rewelacji, emanacji, objawienia „systemu genezyjskiego”. Koncepcja sztuki – symboliczno-mitycznej, niemimetycznej – jest tu nawet pierwotniejsza, ważniejsza niż systematyzacja, pojęciowe opracowanie objawienia. Bóg-Pełnia to Wielki Poeta, którego dzieło – dzięki „pamięci-ja-wyobraźni” – kontynuuje Poeta. Świat widzialny okazał się „śpiewem Boga”, ale o rozprzestrzenianiu się tej melodii decyduje już „namiestnik” Pełni, Słowo (*Logos*) ze Słowa (z *Logosu*), czyli człowiek genezyjski w swym najwyższym obrazie – we wcieleniu Poety.

3^o Neoplatońska struktura bytu (centrum → peryferie, Pełnia → hierarchia emanacji) jest najgłębszą, pierwotną warstwą, fundamentem, na którym osadzone są wszystkie inne systemy deskrypcji, wykorzystywane jednakże fragmentarycznie, partykularnie, swobodnie, łączone ze sobą. Te systemy to: Biblia, ewolucjonizm (szerzej: przyrodznawstwo XIX-wieczne, przeddarwinowskie)⁷⁵, *multi-*

⁷⁴ H. Biegeleisen (*Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, wyd. cyt., s. 103), akcentował wolność i samodzielność Słowackiego w myśleniu: „Obszerne wypisy z Bakona i Hegla świadczą o samoistności myślenia poety; polemizuje bowiem nieraz z nimi i zbija ich twierdzenia”.

⁷⁵ Zob. J. Gromadzki, „*Genezis z Ducha*” a teorie ewolucji przyrodniczej, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1–2, s. 57–66. Por. także rozważania o Norwida reakcjach na ewolucjonizm już Darwina: E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli*, w: *też. Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001, s. 144–166.

versum mitów religijnych, literackich, elementów filozofii, nauki etc., które służą jako język opisu *visio* genezyjskiego. Relacje pierwotnej struktury bytu opisuje schemat:

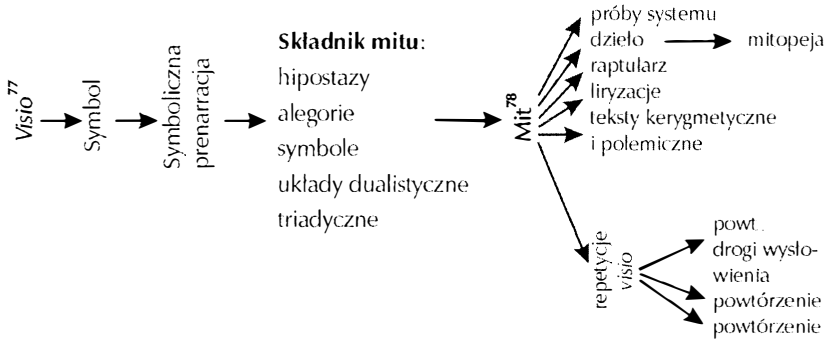
- Niewysłowiona Pełnia (zawierające się w niej duchy → wola kształtu) → emanacja → świat form natury → biogeneza → antropogeneza → „ja” genezyjskie → wyższe stadia bytu, człowieczeństwa → Pełnia (symbolicznie: Nowe Jeruzalem).

4° Neoplatonizm w takim ujęciu stał się archestrukturą symboliczną, pełniącą funkcję stabilizującą, ujednociającą wobec wszelkich prób opisu Niewysłowionej Boskości. Nic dziwnego – jak się tu już rzekło – iż w każdym tekście genezyjskim „dokopać się” można tej samej struktury fundamentalnej: jest nią Duch, ale w różnych tekstach obelczony w różne *logoi* symboliczne, hipostatycznie-mityczne, paraliterackie; to także Duch na rozmaitych szczeblach ewolucji i w rozmaitych opisach językowych, tekstowych. Duch jest ową strukturą struktur podmiotowych – Archetekstem przeobrażonym w „Tekst” pisany przez Słowackiego.

5° Neoplatonizm Słowackiego w swej warstwie „konceptyjnej” ma charakter symbolicznego, a potem mitycznego czy mitopeicznego (*Król-Duch*) rozwinięcia niewerbalizowalnego doświadczenia. Jego – owego neoplatonizmu – doświadczenie polega nie na systemowej deskrypcji, lecz egzystencjalnej praktyce⁷⁶ i mitopeicznej ekspresji w poetyckiej formie *Króla-Ducha*.

6° Zapis, opis doświadczenia genezyjskiego. Niewyraźalne doznanie – cytowane tu – rozrasta się w skomplikowaną siatkę tekstowych prób jego ujęcia. Jeszcze raz zapiszmy tok tych tekstualizacji przeżycia: *Ekstasis, visio* → zapis raptularzowy: rozwija się symboliczna prenarracja – jej istotą jest dualizacja polegająca na oddzieleniu nieznanego, niewysłowionego *etc.* od nazwanego, wysłowionego; to drugie staje się opisem wrażeń, wstrząsu poznania mistycznego, wprowadzającym znowu symboliczny dualizm (jasność, centrum, wieczność, niewysłowione ↔ ciemność, peryferia, czasoprzestrzeń, język), a zatem także czasowe następstwo mikro zdarzeń; owa prenarracja symboliczna, jaką jest zapis wizji, uzyskuje następnie „formę” i „mitemy” → następuje hipostazowanie, personifikowanie, dualizowanie i triadyzowanie doznania. Zreinterpretowany język biblijny, przyrodniczy, literacki służy do budowy konstrukcji mitycznej, będącej kontaminacją znaczeniowo ożywionych, zreinterpretowanych *logoi*, języków Biblii, nauki, literatury, religii, fragmentów mitów. Owa rewitalizacja polega na „nałożeniu” wtórnego systemu znaczeniowego na najpierwotniejszy model neoplatoński, gdzie symbolem-kluczem jest Duch. Rekapitulując:

⁷⁶ Por. A. Kowalczykova, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 365: „Śmierć została w ten sposób oswojona, spadając do rangi powtarzającego się epizodu w życiu ducha, całości i każdego indywiduum z osobna. Pociągająca to myśl dla człowieka, szczególnie chorego, jak Słowacki, gdy w ostatnich latach długo własnej spoglądał w oczy.”



Mityczna pełnia wyrazu, jaką jest *Genezis z Ducha*, zostaje następnie poddana wielostopniowym próbom rekonceptualizacji, wśród których znajdują się i próby tworzenia systemu, dzieła filozoficznego, i wcielenia „ja” genezyjskiego w misteryjno-dramatyczne narracje mityczne (*Książę Michał Twerski, Samuel Zborowski...*), są tutaj także teksty inkarnujące przekaz symboliczno-mityczny w „stare” formy gatunków religijnych (*credo, kazanie, przypowieść, modlitwa*). Niezwykłą rolę odgrywają stałe raptularzowe zapisy, ale również echa, przypomnienia *visio*, stale tę wizję ożywiające, uobecniające w egzystencji; rzadziej zaś zdobywa się poeta-neoplatonik na liryzacje, wierszowe świadectwa metanoi (jeśli są: to opisują nie tyle mityczne dzieje Ducha, co stan egzystencji iluminata)⁷⁹. Wreszcie wśród tych tekstów trafiają się zapisy kolejnych epifanicznych snów, wizji, widzeń, prowadzące z natury do otwarcia następnego etapu konceptualizacji niewyraźnego. Proces zapisu ma więc charakter permanentny, ale posiada swe centra, miejsca pobudzające go, wyzwalaające erupcję słowa – te miejsca to kolejne „widzenia”.

7^o Egzystencja, życie duchowe. Ma ono charakter „dramatyczny”, a nie kształt wznoszącej się linii życia duchowego, które co dnia osiąga większą doskonałość. Już opisywane tu fazy aktywności przerywane są przez fazy osłabienia, apatii, z których wydobywa poetę nowa wizja, lektura Pisma, modlitwa i ... pisanie-emanowanie. Od momentu, gdy Słowacki zaczyna pisać *Króla-Ducha*, to życie duchowe zyskuje jednak pewien stały punkt odniesienia, *constans* celu:

⁷⁷ Bóg jest u Słowackiego w swej głębi poza zasięgiem mowy. W oglądzie jest więc „tym czymś” pozazjętkowym. Por.: K. Bartoszyński, *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*; E. Balcerzan, *Niewyraźne czy niewyrażone?*; M. P. Markowski, *Wobec niewyraźnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja, wszystkie studia w: Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1988, s. 5–42.

⁷⁸ Pod tym słowem „mit” kryje się w mym myśleniu *Genezis z Ducha*, którą pisał Słowacki świadomie odrzucając „poetyczną formę”.

⁷⁹ Większość liryków ma jednak charakter fragmentów. Forma liryku jest jednak formą „bierną”, opisującą egzystencję genezyjską, ale nie zmieniającą świata. Zob. J. Brzozowski, *„Zachwycenie” – uwagi o poetyce wiersza*, w: tegoż, *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, s. 226–236.

wysnuć, wypowiedzieć i zapowiedzieć przeszłe i przyszłe dzieje, prace Ducha. Epicka mitopeia *Króla-Ducha* wysuwa się z lirycznego centrum głębokiego „ja” neoplatonika, które zakorzenione jest w samym Bogu, Pełni.

8° W doświadczeniu Słowackiego najważniejsze wydaje się zredukowanie roli śmierci, odjęcie jej finalistycznego celu. Kollsta odyseja ducha, „ja”, który wypływa z Boga, emanuje i powaraca do niego, ma charakter konstrukcji mitycznej o zakroju genezyjsko-apokaliptycznym, ale ze znacząco zmienionym akcentem: z *Genezis* wydobywa wizjoner apokaliptyczne elementy niszczenia, uśmiercania, które służą tworzeniu form wyższych i nieśmiertelnych wcieleń Ducha; zaś z *Apokalipsy* wydobywa mitem genezyjski: formowanie się Nowej Jeruzalem. W takim ujęciu zazwyczaj triadyczna wizja antropologiczna mistyków (duch, dusza, ciało) ulega dynamizującej redukcji w wizję ducha i ciała, istoty i formy; pozwala to wpisać w antropologię heroiczno-aktywistyczno-perfekcjonistyczny model egzystencji, który dobitnie charakteryzują słowa „praca”, „walka”, „bój”⁸⁰. Można go określić jako egzystencjalną formę mitu podboju, ekspansji, dominacji: duch zdobywa duszę, umysł, psyche; duch tym samym, podbiwszy, opanowawszy władze duszy, podbija również i zmienia ciało, naturę, kosmos – anhellizuje, przeaniela, przebóstwia, spirytualizuje je wszystkie.

9° Kluczem do rozpoznania, zrozumienia myśli genezyjskiej nie musi być zresztą mit, *arché*-symbol, neoplatońska wizja solarnej boskości. To może być owej boskości „obraz i podobieństwo” – czyli „ja”. To „ja” ulega tu jednak – w stosunku do wszystkiego tego, co znaleźliśmy w kulturze polskiej – totalnej metamorfozie⁸¹. Zostaje zreorganizowane przez ontyczny związek ze swym źródłem, rozwija się na linii emanacji, na promieniu, którego źródło i centrum stanowi Niewysłowiony Bóg, a najdalszą emanacją jest obraz wyobraźni, czy nawet sama wyobraźnia, która ubiega, wyprzedza ewoluującą rzeczywistość. To „ja”, które jest transegzystencjalne i transhistoryczne, które peregrynuje przez ciała, formy, epoki, kultury ku Nowej Jeruzalem. To „ja” w każdym wcieleniu okazuje się tylko ruchomym punktem ewoluującego Ducha na linii, którą tworzą: Bóg (Alfa) → pamięć wcieleń → „ja” → wyobraźnia → Nowe Jeruzalem (Omega).

Wróćmy do pełnego niezgody na wyzwolenie wyobraźni Jana Śniadeckiego. Oczywiście – nie miał pojęcia, iż koroną romantycznej rewolucji, procesu „upodmiotowienia” wyobraźni jako władzy duszy⁸² będzie genezyjska koncepcja wyobraźni jako emanacji ewoluującego Ducha. Nie miał pojęcia, że znana mu statyczna wizja bytu, harmonijna relacja podmiotu i natury zamieni się u mistycyzujących romantyków w wojnę ducha z materią, że byt cały wprawi w niepo-

⁸⁰ Por. świetny zapis tej duchowej batalistyki: A. Kotliński, „Mistrz czerwonego rymu”. *Słowacki*, Warszawa 2000, szczególnie rozdział: *Moc „płodnych błyskawic”*, s. 191–218.

⁸¹ Zob. M. Korzeniewicz, „Ja mówiące” w tekstach mistycznych Słowackiego, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 235–240.

⁸² Por. Z. Kuksewicz, *Wyobraźnia jako władza duszy. (Na przykładzie poglądów Michała z Wrocławia i Jana z Głogowa)*, w: *Wyobraźnia średniowieczna*, dz. cyt., s. 13–24.

wstrzymany ruch machina wyobraźni ukazującej naturę jako „innobyt” Ducha, który wyemanował z Pełni i zmierza – przez „krwawe” widowisko „śmierci” – ku perspektywie panspirytualizacji, apokatastazy, przebóstwienia całego bytu. Stary, staroświecki „świat-dom-znak Bożej Obecności” – którym żyły pokolenia Sarmatów – zniszczony częściowo jako arkadia, smagany przez diabelską historię Polski XVIII i XIX wieku⁸³, nie mógł już wrócić. Patriarchalna wizja świata, w którym nad statycznym stworzeniem, nad naturą rozpościera swą władzę Ojciec-Stwórca (i Maryja-Królowa Korony Polskiej), okazała się jednak anachronizmem, proszę wybaczyć wyrażenie: ontologiczną ramotą, której kategorii, owe kategorii tego dawnego świata, nie opisywały już adekwatnie zmiennej, płynnej rzeczywistości. Wizja Słowackiego zaś – na drugim biegunie – za bardzo rzeczywistość wyprzedzała.

Transgresja dualistycznej wizji natury (duch – materia) implikowała także transgresję dualnej struktury języka, pojęciowej siatki, która nie mogła chwycić, ująć „tego”, tego czegoś, co Słowacki, patrząc od strony Ducha, widział tak, jak widzi Bóg. Podmiot – przedmiot, fenomen – noumen, „ja” – „nie-ja”, Stwórca – stworzenie, rzecz – myśl, piękno – brzydota, tragiczność – nietragiczność, dzieło – odbiorca, klasycyzm – romantycyzm, dobry – zły; w kręgu tych symplifikujących rzeczywistość dualizmów obracała się dotychczasowa wiedza starców. Przy czym starcami owymi byli nie tylko polscy przedstawiciele klasycznych nurtów teologii, filozofii, nauki, sztuki, etyki. Dowodził autor *Filozofii umysłu ludzkiego*:

A jako poznawanie świata materialnego zaczyna się i kończy na fenomenach zmysłowych, na dochodzeniu praw, podług których się te fenomena odbywają i na przystosowaniu ich do naszego życia, tak poznawanie duszy zaczynać się i kończyć powinno na fenomenach umysłu, na dociekaniach pewnych i statecznych prawideł zachodzących w myśleniu; z czego wypada i sztuka porządnego myślenia, i plan rozsądny edukacji na uprawę władz umysłowych człowieka. Zgoła, tak w świecie materialnym, jak w świecie umysłowym, jedynym zatrudnieniem i nauką człowieka są fenomena.⁸⁴

Tego typu „projekt” nauki, wiedzy wywołałyby tylko zachnięcie się Słowackiego, jego irytację. Nawet gdybyśmy przytoczyli zdania z wczesnoromantycznej filozofii przyrody, na przykład z pism Mochnackiego, byłyby niczym odkrywczym wobec rewolucji, jaką zaproponował Słowacki: całkowitej przemiany, dynamizacji, teleologizacji bytu, egzystencji, historii, kultury. Zdając sobie sprawę z niewystarczalności pojęciowej, kategorialnej siatki języka, która nie chwyta tej dopiero co ujawnianej rzeczywistości, Słowacki nie próbował jednak ani milczeć, ani nazywać jej neologizmami, lecz mówił tym językiem, którego niewyobrażalne wprost

⁸³ O spustoszeniach, jakie historia poczyniła w providencjalistycznych, historiozoficznych wyobrażeniach Polaków dobre daje wyobrażenie myśli K. Brodzińskiego, w istocie proponująca w odpowiedzi na chaos dziejowy restytucję ładu ziemiańskiego.

⁸⁴ J. Śniadecki, *Filozofia umysłu ludzkiego*, w: *Pisma filozoficzne*, t. II, dz. cyt., s. 254.

zasoby mitów, symboli, motywów – zgromadziły pamięć i wyobrażenia poety. Ale żeby swobodnie tak mówić tysiącem mitów – trzeba osadzić myślenie na jednolitym, niezłożonym systemie wyobrażeń: na neoplatonickim symbolu, odsłaniającym prostą, piękną relację Ojca, który staje się Synem: Boga, który wciela się w Słowo.

Kopernikańska – w skali – rewolucja wyobraźni Słowackiego jest takim doświadczeniem, taką wizją „tego, co jest, było, będzie”, z którą nie poradziłyśmy sobie do tej pory jako kultura. Indywidualne, poetyckie mistycyzmy XIX wieku wydawały się bowiem dopuszczalnymi ekstrawagancjami, „wariactwami” jednostek, ale nikt nie kwapił się, by aplikować je kulturze naocznie postawionej *in articulo mortis*.

Częścią tej neoplatonickiej rewolucji Słowackiego okazuje się nie tylko przekreślenie opozycyjnych, dualistycznych klisz, opisujących nieuchwytny, dziejący się byt (życie – śmierć, piękno – brzydota, dobro – zło, kłamstwo – prawda), ale rewolucja w literackiej ekspresji „ja”. Posiadający predylekcję do skrajnie subiektywnych, wprost narcystycznych, władczych ekspozycji swego „ja” w różnych strukturach dzieła (przedmowy, listy dedykacyjne, epilogi, motta, postaci) poeta, pokonał wreszcie w okresie genezyjskim granicę „ja”-autora i „ja”-bohatera, twórcy i dzieła. Pokonując ją, wkroczył, wtargnął w starą strukturę „dramatu” czy „poematu” – niszcząc ją, przeobrażając od wewnątrz. Objawił się wreszcie jako „ja-Absolut”, „ja”-„Duch”: wielokształtny, multipersonalny, a nawet w ramach głosu jednej postaci – jak w *Samuelu Zborowskim* – wielogłosowy⁸⁵. Wkraczając w „stare” struktury genologiczne literatury – wyobrażenia genezyjska nie służyła już jednak wąsko pojętej „twórczości”, aktywności tworzenia artefaktów. Objawiała się w swych najwyższej – w danym momencie – skonceptualizowanych obrazach, płynących przez „ja”, przez jego pamięć aż z samego Źródła, z Boga. Wyobrażenia – przednia straż bytu, czyli Ducha – stawała się w takim ujęciu strażnikiem więzi, jaką łączy Boga i człowieka, czyli... Boga i Boga, Pełnię i reintegrującego się z wielością form, wydobywającego się z ciała Ducha. Stawała się pochodnią oświetlającą jego przeszłe, ale – rzecz arcyważna – przede wszystkim przyszłe dzieje: które będą zarazem „straszne – piękne”, „dobre – złe”, „bolesne – radosne”, „optymistyczne – pesymistyczne”. Tu każdemu interpretatorowi brak już języka, trzeba bowiem być poetą, by mówić dalej, przekroczyć wszystkie, nie tylko językowe – jak Słowacki – granice granic. W tym tę najważniejszą: granicę śmierci.

Lecz jak – właściwie – pokonać można śmierć? Czyniąc z niej – podpowiada Słowacki – początek życia, które nie zacznie się gdzieś w zaświatach, lecz tu, na ziemi, gdzie przed chwilą jeszcze był ten, który właśnie opuścił ciało, by objawić się

⁸⁵ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 93–108; A. Ziołowicz, „Ja” w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziołowicz, Kraków 2000, s. 88–100.

w nowej, już lepszej, mniej materialnej formie. I tak będzie już do końca, póki Duch nie zrzuci nędznej powłoki ciała w pełni, nie straci ostatnich znamion ludzkiej, psychologicznie określonej podmiotowości. Bowiem najbardziej zdumiewającą cechą ewolucji Ducha, którą naszkicował Słowacki, jest to, że nie znosi, nie cierpi ona wielości: także wielości „ja”, podmiotów. Można o niej rzec, iż jest filozofią Narcyza, który przejrawszy się w lustrze wielości, wrócił do formy doskonałej. Wrócił do Pełni, będącej też źródłem, rozwiązaniem, syntezą wszelkich trapiących nas ludzi różnic. Ten narcystyczny podmiot podmiotów to oczywiście Duch, Jedno, Pełnia, Bóg, którego najszlachetniejszym przymiotem okazało się bycie Poetą. Poetą wypowiadającym w szale natchnienia świat. Dlatego istniejemy.

My ludzie – czyli emanacje-obrazy Boskiej Wyobraźni, fantazje Pełni, która jest samym Pięknem.

Rozdział piąty

CREDO MISTYKA. FUNKCJE SŁOWA W TWÓRCZOŚCI GENEZYJSKIEJ

*Widzę: że nie jest On tylko robaków
Bogiem, i tego stworzenia, co pełza.
On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,
A rozhukanych koni On nie kietza...*

Beniowski, V¹

Część I.

Scjentyista ducha

Jedną z perspektyw egzegezy literatury romantycznej jest ta, która pozwala czytać wytwory sztuki pierwszej połowy XIX wieku na szerokim tle metamorfóz całej kultury kręgu judeo-chrześcijańskiego; innymi słowy: ta, odsłaniająca „heterodoksyjne” próby lektur pojęć, symboli, projektów myślowych, form wypowiedzi stale zakorzenionych w obszarze śródziemnomorskim. Przedmiotem krytycznego namysłu, odsłaniającego dynamikę romantycznych fascynacji przeszłością, ale także repulsji i wzajemnych idiosynkrazji, stają się w takim wypadku przede wszystkim elementy antyku i chrystianizmu, przyswajane, trawestowane bądź negowane. Celem interpretacji jest właśnie próba spojrzenia na jeden z fenomenów dziewiętnastowiecznej mistyki – *credo* Juliusza Słowackiego, powstałe w latach czterdziestych. Spojrzenie na ten niezwykle tekst – po teoretycznym opracowaniu problematyki „ja” – służyć ma odpowiedzi na następujące pytania:

1. Co oznacza dla poety i formacji kulturowej, którą reprezentuje, próba pisania na nowo chrześcijańskiego wyznania wiary?
2. Jaki przekaz prawd „mistycznej”, bądź „genezyjskiej” wiary ów niezwykle odważny tekst zawiera?
3. Jakie funkcje spełnia lub ma spełniać słowo przekazu genezyjskiego?
4. Czy tekst ów realizuje określone przez nas wcześniej kryteria „tekstu-struktury podmiotowej”?

¹ J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996, s. 148, w. 469–473.

Próba lektury tekstu Słowackiego odsłonić ma podwójny wymiar współzależności jego utworu: pokazać – choćby szkicowo – ewolucję, niezależną przecież od poety, tej formy, jaką jest *credo*; zarysować sposoby reinterpretacji przez twórcę pojęć chrześcijańskiego *Wierzę...* Podobna lektura przekazu romantycznego pozwoli może dostrzec zarówno wysiłek dialogu z przeszłością, który prowadzą romantycy, jak też określić miejsce tego właśnie dziewiętnastowiecznego dyskursu z punktu widzenia tych, dla których kultura romantyczna (niekoniecznie zaś wszystkie jej elementy) jest już przeszłością. Ta interpretacja *credo* Słowackiego w „długim trwaniu” może być także namysłem nad współczesną kondycją form, pojęć, „prawd wiary”. Jednym z elementarnych punktów, etapów pośrednich na drodze ku współczesności – może kluczowym nawet? – była tu kultura romantyzmu.

Spojrzenie na *credo* Słowackiego wyraża w tym tekście jeszcze jedna perspektywa: jest to próba analizy tekstu w pewnym stopniu poza semantycznym kontekstem, jaki dla pojęciowego uniwersum *Wierzę...* tworzyłaby cała genezyjska twórczość poety. Rozległość, wieloznaczność i powtarzalność słów, pojęć, obrazów (obecnych także w *credo* – na przykład duch: Chrystus, światłość) w całej twórczości mistycznej poety tworzyłaby dla badanego dzieła taki kontekst, pod którego wpływem, naciskiem zanikałoby, rozmywało się pierwotne znaczenie „mistycznie trawestowanych” pojęć². Jeśli więc odwołuję się do utworów poetyckich Słowackiego z tego okresu, to incydentalnie; jeśli przywołuję jakieś konteksty, to raczej z kręgu szeroko rozumianej „mistyki”³ oraz chrystianizmu.

Ogląd „genezyjskiej” twórczości Słowackiego, jej ocena z punktu widzenia spójności myślowej, zależy oczywiście od obranego punktu wyjścia. Jest więc z jednej strony wizja poety, który dokonał autodeifikacji, tego „biednego” Juliusza, jak pisał o nim Zygmunt Krasiński. Trwa też obraz proroka, apostoła, mistagoga, odnowiciela wiary, herezjarchy i tępiciele-ironisty fałszywych objawień, który przez ostatnie lata genezyjskiej inicjacji tworzy: listy aposolskie, kazania, przypowieści na modłę ewangeliczną, dramaty posiadające również misteryjną formę. I oczywiście odnawia się niezmiennie konterfekt mistrza form, symboli i obrazów – genialnego poety, prawodawcy „nowej sztuki”, narodowej duchowości, czy prekursora kolejnych awangrad, „-izmów”, szkół poezji.

W każdym ze swoich wcieleń – proroka i kaznodziei, mistycznego polityka i moralisty – Słowacki okazuje się kimś zupełnie wyjątkowym, nie tylko balansującym na granicy heterodoksji (względem ortodoksji rzymsko-katolickiej), lecz śmiało wybierającym ducha sprzeciwu i wolności myślenia. Oto omawia-

² Myślę zresztą, jak już wielokrotnie podkreślałem, że taka analiza nie jest możliwa ze względu na prymat kreatywnej wyobraźni Słowackiego nad pojęciowym, mistycznym uporządkowaniem całego „systemu genezyjskiego”.

³ W odniesieniu do twórczości poety z lat 1841–1849 używam zarówno pojęcia „mistyka”, jak i zamiennie „myśl genezyjska”. Sprzeczność obu pojęć daje się bowiem przezwyciężyć w refleksji o przebiegu „procesu twórczego” u Słowackiego (u czym piszę dalej) w tym okresie. Mówiąc o „mystyce”, myślę jednak głównie o jej heterodoksyjnych nurtach oraz o heterodoksyjności samej mistyki poety.

jąc w *Kazaniu na dzień Wniebowstąpienia Boskiego* ideę papieżstwa, wyliczywszy dawnych „duchowych” czy ustanowionych „z ducha” papieży, kontynuuje tak:

W szesnastym Luter i Zwingliusz, którzy upośledzoną władzę rozumową ducha ludzkiego Chrystusem podnieśli, w 17. Paskal, który to posłannictwo względem Francji wykonał – ogniem Bożym jako apostoł owiany... W ósmnastym oto naród cały już francuski pierwszy raz apostołem staje praw Chrystusowych i ziemia go słucha wstrząśniona.

Takie to papieństwo nas przy Chrystusie utrzymało – nie tam, gdzie opór był – ale tam, gdzie zapal i czyn z Chrystusowego Ducha idący... ziemię niby płomieniem zajmował; tam prawdziwa przytomność siły sakramentalnej objawiała się... krole zwyciężali, wojska rosły... kraj się rozprzestrzeniał niby woda rozlewająca się na wsze strony, niby słodka oliwa z dzbanu niewyczerpanego płynąca...⁴

Luter, Zwingli i jansenista Pascal należą więc do panteonu duchowych apostołów lub papieży „trzymaających” ducha „przy Chrystusie”. Jeszcze bardziej szokująco brzmią peany na cześć wstrząsających ziemią Francuzów, całego narodu, który dokonał dzieła Wielkiej Rewolucji, rewolucji krwawej, ale przecież to właśnie w niczym nie ujmowało zasług narodu. Przeciwnie: podnosiło je, przybliżyło dzień wniebowstąpienia ludzkości, wszystkich „duchów”.

Pisząc o *credo*, będę się odwoływał przede wszystkim do Biblii i rozmaitych wypowiedzi Kościoła. Jednak drugie, nie mniej istotne tło dla tej interpretacji stanowią szeroko pojmowane przemiany obrazu człowieka, świata, jakie dominują w pierwszej połowie XIX wieku. I to jest ten kolejny – może najmniej popularny – wizerunek Słowackiego: artysty, który pragnie być zarazem „teo-logiem”, poetą-przyrodnikiem, po trosze teozofem, ale i oryginalnie, spirytualistycznie rozumianym uczonym, „scjentyście ducha”. Bo jedną z najbardziej fascynujących wewnętrznych dynamik tej twórczości jest próba syntezy – dramatycznie koniecznej i równie dramatycznie niemożliwej – „światoobrazu”, jaki niosły nowożytna nauka, filozofia, mistyka i teologia. Słowacki pisze swe *Genezyjskie Dzieło*, tę Nową Biblię, fascynując się dziełami Karola Bonneta, autora *Paligenezy filozoficznej*⁵. Tworzy ją w gorącym dla ewolucjonizmu czasie. Równieśnikiem Słowackiego jest przecież, urodzony w 1809 roku Darwin; w tym samym roku Jean-Baptista Lamarck wydaje swą ewolucjonistyczną *Filozofię zoologii*. Jego antagonista Charles Cuvier tworzy teorię cyklicznych katastrof, mającą objaśniać wymieranie pewnych form zwierzęcych właśnie kataklizmami, po których życie na Ziemi odnawia się na powrót.

Obraz świata będzie jednak od tego czasu obrazem uniwersum w ruchu, poruszanego tajemniczą, niedostrzegalną machiną procesu ewolucyjnego. Ewolucjonizm Lamarcka miał jeszcze wymiar teleologiczny, teorie Cuviera broniły w istocie fundamentów religijnie ukierunkowanego kreacjonizmu. Na próżno. Już w dzie-

⁴ J. Słowacki, *Kazanie na dzień Wniebowstąpienia Boskiego*, w: *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. XV, s. 267.

⁵ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, dz. cyt., t. IV, s. 452–455.

się lat po śmierci Słowackiego – poety, który negatywnie przeżył spotkanie z materialistyczną filozofią francuską – ukaże się dzieło-wyzwanie drugiej połowy XIX wieku: *O powstawaniu gatunków* Darwina (1859)⁶. Kiedy w Paryżu ukazywała się mesjanistyczna III cz. *Dziadów i Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (rok 1832), Darwin wyruszał na okręcie „Beagle” w swą sławną podróż dookoła świata, która miała zaowocować „wstrząsającą” teorią ewolucji.

„Poetycki” *logos* Słowackiego, słowo jego „mystycznej” twórczości łączy więc, reintegruje słowo tekstu sakralnego ze słowem tekstu naukowego. Więcej jeszcze: łączy z nimi *logos* teologii, mistyki, filozofii, odsłaniając swe zarazem urzekające i przytłaczające czy przynębiające czytelnika bogactwo semantyki. Tak zresztą Słowacki chciał się sam postrzegać – jako osobowość religijna, dynamiczna, otwarta na przekaz naukowy swej epoki i przy tym genezyjski „poeta” – gdy notował pod koniec życia:

Myślałem o różnych żywotach, które ja przechodzić musiałem w dzieciństwie: pierwszy mój żywot był k si e d z a, drugi r y c e r z a, trzeci n a t u r a l i s t y, czwarty m a l a r z a – potem miłość objęła to wszystko i strawiła w ogniu swoim...⁷

Część II.

W poszukiwaniu czystopisu wiary

Autor *Narodzin powieści poetyckiej w Polsce*, zauważając, że „dzieło Słowackiego z racji nasilenia w nim aluzji staje się – w rozumieniu Rolanda Barthesa – wtórnym systemem semiotycznym, funkcjonującym na prawach mitu, który »żeruje« na tekstach Biblii jako systemie prymarnym”, dokonał nawet swoistej stratyfikacji genologicznej tego dzieła, uznając *Genezis z Ducha* za „incipit z *Księgi Rodzaju* traktujący o dziele stworzenia i *Prolog z Ewangelii św. Jana*, objawiający

⁶ Można rzec tak: Słowacki, przewidując pozytywistyczne i modernistyczne spory o ewolucjonizm – rozgrywające się głównie wokół uproszczonego dylematu „wiara w Darwina” czy „wiara w Boga” – przekształcił tę samą, ewolucjonistyczną strukturę wyobraźniową (wstępującą drabinę bytów). Poeta – tak wyraźnie przecież zafascynowany we wcześniejszych dziełach obrazami śmierci – ponadjednostkową, gatunkową perspektywę nieśmiertelności zastąpił teleologicznie nacechowaną nieśmiertelnością Ducha. Ewolucjonizm, dzięki komplementarności dynamicznego schematu wyobraźni, został wchłonięty przez starsze, z neoplatonizmu się wywodzące, wyobrażenie Boga-Ducha. Mówiąc jeszcze inaczej: mając do dyspozycji wiedzę przyrodniczą, filozoficzną, teologiczną XIX wieku, opowiedział historię bytu tak, jakby dziejów Ducha nie zmącił nie zaplanowany Upadek. Jak powie współczesny filozof: „Wiele rysów biblijnego opisu stworzenia wskazuje na wolę Stwórcy, żeby stworzone przez Niego życie pomyślnie się rozwijało, rozkwitało i udoskonalało” (A. Ganoczy, *Stwórczy człowiek i Bóg Stwórca*, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1982, s. 158). Słowacki – wcieliwszy się w rolę Stwórcy – opowiedział swą pełną wstrząsów drogę ku doskonałości.

⁷ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie* (dalej: DW), pod red. J. Kleinera, t. XV, Wrocław 1955, s. 490 (tzw. *Notatki luźne*).

nowe stworzenie”, natomiast *Króla-Ducha* czynił tym samym „odniesieniem do tekstu pozostałego Biblii”⁸. Jeśli teksty, o których pisze badacz, są „wtórnym systemem semiotycznym”, opartym na Biblii, to przekaz, który chcielibyśmy tu interpretować, nazwać można z pewną przesadą – systemem semiotycznym trzeciego stopnia, odwołującym się do Biblii jako do pierwotnego systemu, a następnie do Nowej Biblii, a zatem summy duchowych objawień danych poecie, a przecież tak silnie zakorzenionych w języku Starego i Nowego Testamentu.

Myślę o 35-wersowej, składającej się z 6 strof mistycznej wersji *Składu Apostolskiego*, pozbawionego jednak wyraźnie określonego tytułu, który z racji formy przekazu narzucał się sam badaczom: *Wierzę...* Najprawdopodobniej powstał on w swej „ostatecznej” wersji już po okresie najgłębszej fascynacji poety osobą, działalnością i sektą Andrzeja Towiańskiego. Przypuszczalnie w roku 1845 powstały obie raptularzowe (prozą i wierszem) wersje *credo*. Trudno domniemywać, kiedy mógł powstać zamiar tak ważkiego dzieła – może już na początku towianistyczno-genezyjskiej drogi poety? „Brat Juliusz” swego *Wierzę...* nigdy jednak nie opublikował. Wydał je w *Pismach pośmiertnych* w 1866 roku Antoni Małeck. Określając dzieło incipitem *Wierzę...*, wydawcy włączali je – co wielce charakterystyczne – albo do wierszy drobnych, albo do działu „pomniejszych pism treści filozoficznej i religijnej”⁹, jak uczynili to Władysław Floryan i Juliusz Kleiner. Ta ostatnia decyzja – choć wydawcy doceniali rangę dzieła – ma jednak znamiona niezamierzonego (może) błędu, gdy wziąć pod uwagę fakt, że kryterium rozstrzygającym o miejscu tego utworu w edycji *Dzieł wszystkich* stała się nie jego ranga myślowa czy poetycka, lecz... wielkość, objętość.

Samo wahanie co do klasyfikacji wydaje się znaczące... Mamy bowiem do czynienia – w zależności od sposobu analizy – już to z wierszem, już to z pismem religijnym lub... Czym właściwie? Można by bowiem mówić w kontekście *credo* także o modlitwie, o tekście liturgicznym, o piśmie filozoficzno-religijnym, zapisanym w formie stroficznej. Podstawowy fakt jest jednak niezmienny: Słowacki sparafrazował jeden z najważniejszych tekstów chrześcijaństwa, nie będący wprawdzie przekazem bezpośrednio danym od Boga (jak Dekalog), lecz sumującym doktrynalne przesłanie wiary, utrwalone przez Tradycję. Słowacki – powtórzmy – napisał *credo, wierzę*, wyznanie wiary albo symbol wiary. Te perypetie nazewnicze mają zresztą znamienne konsekwencje: mówiąc o *credo* akcentujemy jednostkowy, indywidualny wymiar wyznania wiary. Mówiąc o „symbolu wiary”, podkreślamy jednoczący, wspólnotowy wymiar wyznawanej wiary, której znakiem rozpoznawczym, właśnie symbolem staje się ściśle określona formuła słowna. Stąd inne jeszcze określenia *credo*:

⁸ M. Maciejewski, *Wypowiedź*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje...* dz. cyt., s. 180 i 184.

⁹ Por. *Wstęp filologiczny* J. Kleinera i W. Floryana, w: DW, t. XV, s. 229: „[...] jest to *Credo*, które ze *Składem Apostolskim* zespala idee mistyczne towianizmu i Słowackiego – jest to enuncjacja filozoficzno-religijna o zasadniczym znaczeniu dla twórcy i miejsce jej godzi się wyznaczyć w obrębie pism filozoficznych.”

Ojcowie apostołscy i pisarze wczesnochrześcijańscy posługiwali się określeniami: reguła wiary, reguła prawdy, nauka wiary, znak, sakrament; nazwy te obok terminu „symbol”, spotykamy także u ojców Kościoła. Określenie „symbol” z przymiotnikiem „apostolski” pojawiło się pod koniec IV w. w wyniku przekonania, że bezpośrednimi autorami apostolskiego składu wiary byli apostołowie; wspólne *credo* mieli oni ustalić przed rozejściem się w „celach misyjnych”¹⁰.

Zatem tekst, który Słowacki na pewno znał od wczesnej młodości ze swych własnych doświadczeń religijnych, wspólnotowych, z podstawowego kursu katechezy, niósł już w swej nazwie pewne wieloznaczności. Pisząc własne *credo* stawiał się niejako w roli twórcy *Składu Apostolskiego*, kolejnego apostoła, prawodawcy nowej wiary, odnalezionej oraz wyrażonej w nieprzejrzystej aksjologicznie i antropologicznie rzeczywistości kultury nowożytnej. I choć legenda o genezie *Składu Apostolskiego* obalona została aż w XV wieku, to dla tak aktywnie herezjotwórczej wyobraźni, jaką obdarzony był autor *Samuela Zborowskiego*, przymiotnik „apostolski” znaczyć mógł coś więcej niż ślad przeszłości. Apokryficzna geneza *credo* z punktu widzenia genezyjskiego rewelatorstwa prawd duchowych stać się mogła opowieścią kanoniczną, gdy wziąć pod uwagę fakt, że Słowacki siebie samego uznał za proroka odnowionej wiary. W cytowanym już kazaniu wołał z entuzjazmem:

Chrystus więc ciągle nad światem idący upatruje apostoły swoje i posyła, a nie był wiek jeden, który by o Pańskich odwiedzinach nie słyszał... Bo nie te kilka kartek, które my Ewangelią zowiemy... a które bez żywej i sakramentalnej siły Chrystusa żadnego człowieka do czynu świętego nie ruszyły – ale pchnięcie Pańskie i natura ducha naszego, większemu Duchowi Chrystusa oprzeć się nie mogąca, czyni, że świat ciągle z ducha Bożego postępował, a nas nigdy od wyrozumienia słów Ewangielii nie oddalił...¹¹

Bez wątpienia więc i siebie – po Lutrze, Zwinglim, rewolucjonistach francuskich i Pascalu – widział „pisarz” pośród „apostoły”

✱

Credo chrześcijańskie ma swego poprzednika w tak zwanych **formułach wyznaniowych** Nowego Testamentu, ściśle powiązanych z formowaniem się wspólnoty wierzących, a zatem także z obrzędowością, liturgią przyjmowania nowych współwyznawców, z chrztem. W kolejnych formułach wiary następowało więc poszerzanie pierwotnej proklamacji o „Jezusie”, który jest „Panem”, o sformułowania głoszące, iż jest on „Chrystusem-Mesjaszem”, „Synem Bożym”, „Głową Kościoła”, aż po zwroty zapowiadające, poprzedzające dojrzałe formuły chrystologiczne i trynitarne¹². Dla myślenia o *credo* Słowackiego istotne jest jednak to, że konkretyzacja prawd wiary w nowej formule wiąże się ściśle (choć nie tylko) z sytuacją chrztu, przyjęcia – a wcześniej powstania – nowej wiary, z narodzinami nowego człowieka.

¹⁰ B. Pylak, *Apostolski Skład Wiary*, hasło w: *Encyklopedia katolicka*, Lublin 1985, s. 818.

¹¹ J. Słowacki, *Kazanie na dzień Wniebowstąpienia Boskiego*, dz. cyt., s. 266.

Pisząc swe *credo*, dokonuje Słowacki aktu ponowienia inicjacji, nawet chrztu, powtarza akt narodzin wiary, także akt swoistej ekspiacji, gdy krytycznie „czyta” w latach 1842–1843 swe zanurzone w przeszłości życie. Sekta Towiańskiego kreowała także własne ryty, obrzędy¹³. Słowacki-apostata, ten, który porzucił towianizm, sam staje się niejako fundamentem własnej wiary, akt obrzędowego przyjęcia do wspólnoty zbawionych zastępuje zaś – jeśli wolno wysunąć taką supozycję – akt tworzenia, pisania, formułowania w nowych wciąż formach genezyjskich prawd wiary. Jeśli istnieje – w genezyjsko-mistycznym okresie twórczości poety – pewien stały element wiary, pewności religijnej w postawie egzystencjalnej poety, to jego wielkość, miarę wyznacza stopień aktywności kreacyjnej, „pisarskiej”. „W i e r z y ć” i „t w o r z y ć” stają się synonimami słowa „t r w a ć”. Między innymi dlatego poeta podejmuje trud sformułowania własnego wyznania wiary.

Tworzenie *credo* ma od czasów najdawniejszych jeszcze jeden wymiar. Jego narodziny związane były pierwotnie z sytuacją napięcia, fermentu łączącego się z narodzinami Kościoła, a zatem również z s y t u a c j ą k r y z y s u, momentami przełomowymi kultury, kolejnymi ponowieniami aktu wiary przez nurty heterodoksyjne. Świadectwem tego procesu okazało się trydenckie wyznanie wiary, będące reakcją na protestantyzm, ale również jest nim współczesna, XX-wieczna edycja *Katechizmu* Kościoła katolickiego, którego autorzy nie omieszkali dać świadectwo przekonaniu, iż wysiłek pisania *credo* jest stale ponawianą próbą wpisania prawd wiary w kontekst historyczno-kulturowy kolejnych „epok”, „wieków”, „formacji kulturowych”:

W ciągu wieków w odpowiedzi na potrzeby różnych epok sformułowano wiele wyznań lub symboli wiary. Są to symbole różnych Kościołów apostołskich i starożytnych, symbol *Quicumque*, nazywany symbolem św. Atanazego, wyznania wiary niektórych synodów i soborów (Tolekańskiego, Laterańskiego, Lyonskiego, Trydenckiego) lub niektórych papieży, jak *Fides Damasi*, czy *Wyznanie wiary Ludu Bożego* Pawła VI (1968).¹⁴

Credo jest tekstem szczególnym. Proces jego powstawania i przemian streszcza w pewien sposób meandryczne dzieje zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa. Historię ich jedności, kontrowersji i niestety podziału.

Jeden z najstarszych z zachowanych przekazów *Wierzę* ma formę niezwykle lakonicznego wyznania (z ok. 160–170 r.n.e.), zawierającego ledwie 12 teologicznie definiowalnych słów:

Wierzę w Ojca, Pana wszechświata
i w Jezusa Chrystusa (Zbawiciela naszego)
i w Ducha Świętego (Pocieszyciela)

¹² Por. hasło *Formuły wyznaniowe*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, Warszawa 1994.

¹³ Por. pracę A. Witkowskiej, *Towiańczycy*, Warszawa 1995, rozdział: *Sekta*.

¹⁴ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Warszawa 1995, s. 4.

i w Kościół święty
i w odpuszczenie grzechów¹⁵.

Nie było to powszechne wyznanie wiary, lecz tekst jednej z gmin wczesnochrześcijańskich, uzupełniony zresztą przez wyznawców (tekst uzupełniony podano w nawiasach). Dopiero sobór powszechny z Nicei z 321 r.n.e. przyjął wersję zbliżoną do *Składu Apostolskiego*, jaki znamy dziś. *Credo* wyrastało nie z samej tylko potrzeby słownego określenia artykułów wiary, lecz rodziło się w opozycji do szerzących się herezji, choćby nauki Ariusza. Co więcej: jedną trzecią tekstu *credo* z Nicei stanowił tak zwany *a n a t e m a t y z m*, będący formułą skierowaną przeciwko bluźniercom, heretykom, których „Kościół Katolicki wyklina”. Przyjęcie nicejskiego symbolu wiary wywołało – jak pisze John N. D. Kelly, autor *Narodzin doktryny chrześcijańskiej* – falę „heterodoksyjnych” (o ile to pojęcie jest tu zasadne) produkcji *credo* aż do 381 r.n.e., gdy przyjęto rozszerzoną wersję *Symbolu Nicejsko-Konstantynopolańskiego*, obowiązującą do dziś¹⁶. *Credo* więc w pierwszych wiekach chrystianizmu – „rosło”, stawało się coraz dłuższe w dążeniu do precyzji sformułowań, adekwatnego wyrazu. Heterodoksyjna wersja, powstała w 345 roku w Antiochii, liczyła zatem już nie kilkadziesiąt, lecz około 1400 słów¹⁷.

Chodź zupełnie zasadne wydaje się przypuszczenie, że poeta odwołuje się do niektórych sformułowań *Symbolu Nicejsko-Konstantynopolańskiego* oraz czasami wprost do tekstu Pisma Świętego, to podstawą „genezyjskiego” *credo* Słowackiego był najpewniej – jak pisałem – *Skład Apostolski*. Również jego dzieje pełne są filologiczno-teologicznych niespodzianek:

zachowały się – *pisze autor rzymskokatolickiego opracowania* – 2 zasadnicze teksty *Apostolskiego składu wiary*: tekst starszy, zwany rzymskim, zawiera 12 artykułów wiary, które cieszyły się w IV w. wielkim autorytetem także poza Rzymem [...]; tekst nowszy, prawdopodobnie z IX w., zwany galijskim, przyjęty w nauczaniu Kościoła zachodniego; zasadniczo nie różni się on od poprzedniego, ale zawiera 14 artykułów wiary, toteż aby zachować tradycyjny podział na 12 części, połączono w nim artykuły pokrewne.

Oto jego polskie brzmienie:

(1) Wierzę w Boga Ojca Wszechmogącego, Stworzyciela nieba i ziemi, (2) i w Jezusa Chrystusa, Syna Jego jedyne, Pana naszego, (3) który się począł z Ducha Świętego, narodził się z Maryi Panny, (4) umęczony pod Ponckim Piłatem, ukrzyżowany, umarł i pogrzebion, / (5) zstąpił do piekieł, trzeciego dnia zmartwychwstał, (6) wstąpił na niebiosy, siedzi po prawicy Boga Ojca wszechmogącego, (7) stamtąd przyjdzie sędzić żywych i umarłych, / (8) wierzę w Ducha Świętego, (9) święty

¹⁵ Cyt. za: J. Wierusz-Kowalski, *Chrześcijaństwo*, Warszawa 1988, s. 33.

¹⁶ Problematykę narodzin różnych wersji chrześcijańskiego *credo* w aspekcie teologiczno-historyczno-filologicznym szczegółowo omawia książka: J. N. D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej* (Warszawa 1988).

¹⁷ J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 73.

Kościół powszechny, świętych obcowanie, (10) grzechów odpuszczenie, (11) ciała zmartwychwstanie, (12) żywot wieczny [wyrazów podkreślonych nie było w tekście rzymskim]¹⁸.

Genezyjska wersja Słowackiego trzy poszerzone zdania tekstu oryginalnego rozbudowuje i przekształca w 10 zdań wersji poetyckiej, zakończonych (jak w formule katechizmowej) „liturgiczną aklamacją” tradycyjnego „amen”. Łatwo spostrzec, że już „klasyczna” wersja *credo* nosi znamiona swobodnego pałimpsestu, otwartego na precyzyjne dopełnienia, konkretyzacje pełni prawd wiary. Romantyczny poeta, wkraczając w dziedzinę form podobnych *credo*, poruszał się więc na gruncie pojęć, symboli, mających długą tradycję. Poruszał się w obszarze, którego prawdopodobnie do końca nie znał w jego historycznym, filologicznym oraz teologicznym wymiarze. Miał go za to świetnie utrwalone od dzieciństwa, od czasu swych własnych, pierwotnych doświadczeń religijnych: mszy, nauk kościelnych, przeżyć duchowych.

Traumatyzm tworzenia ukazuje znamienne liczbą zmian, wersji, które poprzedziły tekst ostateczny. Autor *Genezis z Ducha* kierował się bowiem najwyraźniej dwiema dyrektywami: wysłowić, skonceptualizować prawdy wiary wyrażające z genezyjskiej teofanii, dać świadectwo odnowionej duchowości. Zarazem jednak i formę, i poszczególne słowa, symbole, obrazy starał się poeta kreować tak, by zbyt nie odbiegały od wersji ortodoksyjnej. Słowacki godził więc sprzeczności.

Najpewniej też akt tworzenia przebiegał w tym wypadku wyjątkowo mozolnie. *Credo* poeta zapisał na 93 i 95 karcie rozpoczętego latem 1843 roku *Raptularza*. Proces kreacji przebiegał – podług ustaleń badaczy – aż w pięciu etapach: „Rzut pierwszy pomysłu – *piszą* – powstał najwyraźniej z wysiłkiem, wśród poważnych sporów, których świadectwem są liczne skreślenia i poprawki”¹⁹. Niezadowolony poeta miał stworzyć z kolei nową wersję prozą „tego samego dnia zapewne” – *piszą* badacze. Następnie na pierwotnej wersji wierszowanej dokonać miał nowych poprawek. Ta odnowiona wersja wierszowana stała się podstawą drugiej wersji wierszowanej, która w swym ostatecznym kształcie jest tu podstawą interpretacji. I tu przyprowadzająca o konfuzję niespodzianka: na karcie autografu pomieścił Słowacki słowo „zrepisane”, co wskazywałoby na fakt, że stworzył jeszcze wersję czystopisową, może odmienną od wersji znanej, a nie dochowaną. Tekst, o którym będziemy oto mówić, jakby jest i zarazem jakby go nie było. Istnieje jak znane rzeźby Michała Anioła – *non finito* – nie ukończone, nie wydobyte do końca z materii skały-słowa kształty-formy piękna. A może jest w przypadku *credo* Słowackiego jeszcze gorzej; może dokonawszy kilkadziesiąt poprawek poeta ostatecznie swój tekst przerobił i wykończył, a my, nie wiedząc o tym, w poszukiwaniu treści mistycznej wiary skazani zostaliśmy na domysły, na poszukiwanie tej zagubionej kartki „czystopisu wiary” genezyjskiego *credo*?

¹⁸ Cyt. za: hasłem B. Pylaka *Apostolski Skład Wiary*, dz. cyt., s. 819. Znakiem „/” oznaczano koniec pierwotnych zdań.

¹⁹ DW, t. XV, *Wstęp filologiczny*, s. 238–239.

Część III.

Nota tekstologiczna

Interpretacja *credo* Słowackiego należy do najtrudniejszych zadań, jakie stają przed każdym czytelnikiem jego *Raptularza*. Niewątpliwie podstawową kwestią, jaką należy tu uwzględnić, jest kształt tekstu, który chcemy interpretować. W tym zakresie dysponujemy bowiem odmiennymi XX-wiecznymi propozycjami:

– Wydaniem Juliana Krzyżanowskiego z dokonanej przez niego edycji *Dzieł*. Wersja prozą znalazła się w tomie XII *Pisma prozą* (opracował ją Floryan), z kolei wersja wierszem w tomie I. Wydawca opatruje swój tekst nader skąpym komentarzem („Obecne wydanie opiera się na autografie”²⁰).

– Wydaniem Kleinera i Floryana w XV tomie *Dzieł wszystkich*. Konfrontacja wersji wierszowej z fotokopią *Raptularza* jasno uwydatnia fakt, iż jest to swego rodzaju „twór wydawców”, którzy samodzielnie i autorytatywnie rozstrzygnęli w istocie nierozstrzygalne dylematy zapisu tekstu.

– Wydaniem *Raptularza* przygotowanym przez Marka Troszyńskiego, które pozwala zapoznać się „naocznie” z całym, niesłychanym skomplikowaniem, w jakim znajduje się tekst i jego interpretator²¹. Przywoływany w naszym studium tekst *credo* wierszowanego jest swego rodzaju palimpsestem, w którym na jednych skreślonych sformułowaniach zapisano inne. W tym kontekście szczególnie wersja Kleinera i Floryana nosi wyraźne piętno ich pełnych dowolności rozstrzygnięć. W *Raptularzu* oglądamy *credo* niejako *in statu nascendi*, rodzące się dramatycznie na naszych oczach, zaś w *Dzielałach wszystkich* wygładzony i skończony tekst. Trudno nie okazać filologicznego sceptycyzmu wobec tej metody. Mo że Słowacki przepisał *credo*, lecz my tej wersji nie znamy. Określmy własne stanowisko:

1° *Credo* nie jest dziełem poetyckim, zatem interesować nas będzie symboliczno-obrazowa i „teologiczna” tkanka utworu, jego status jako „struktury podmiotowej”, realizującej się w prastarej formie.

2° Istnieją dwie wersje *credo*: A. prozą, zapisana nieco wyraźniej i nietrudna do odczytania; B. wierszem, nastrożająca kłopotów tekstologiczno-interpretacyjnych (być może przepisana przez poetę).

3° Interpretator nie stoi więc na straconej pozycji: właściwa winna tu być metoda konfrontacji różnych wersji (prozą – wierszem) i rozmaitych odczytań. Wybieramy więc drogę porównawczej analizy odczytań wersji Kleinera i Floryana z wersją *Raptularza*, gdzie obok fotokopii pomieszczono propozycję odczytań edytora.

²⁰ J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. III zmienione, t. XII, *Pisma prozą*, cz. II, opr. W. Floryan, Wrocław 1959, s. 483.

²¹ J. Słowacki, *Raptularz 1483–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu, opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy Marek Troszyński, przekłady z francuskiego J. Łukasiewicz, z angielskiego A. Soszyńska, Warszawa 1996.

Wersję prozą (o niekontrowersyjnym statusie) i wersję Kleinera i Floryana włączmy do głównej części analiz, zaś odczytanie edytora *Raptularza* dołączamy jako propozycję nowoczesnego, subwariantywnego odczytania zapisu do całości interpretacji.

4° Istotnym problemem, jaki należałoby rozwinąć poza naszą refleksją, jest kwestia statusu całego *Raptularza*, jego traktowania jako osobnego dzieła, zbioru dzieł, sylwy mistycznej²², po prostu notatnika (bez statusu dzieła). Dokonując analizy jego pojedynczego elementu – choćby *credo* – dokonujemy więc swoistej, gdyby *Raptularz* uznać za „nieznane dzieło Słowackiego”²³, rekontekstualizacji. Z jednej strony upoważniałaby do tego luźna, „na gorąco” kształtowana, sylwiczna struktura „dzieła”, z drugiej jednak byłoby to jednakowoż nadużycie, polegające na podziale całości. Własne stanowisko wobec propozycji ujęcia statusu *Raptularza* jako „dzieła” określamy – z powodów nie stanowiących przedmiotu analiz w tej pracy – jako bardzo, wyjątkowo wstrzeźliwy optymizm (tak, ale...).

5° Na fali rosnącej pod koniec XX wieku i na początku XXI wieku opozycji wobec dwudziestowiecznych wydawniczych, tekstologicznych dokonań i rozstrzygnięć, na przykład Juliusza Kleinera, pragniemy zwrócić uwagę – samemu niejednokrotnie spierając się z dawniejszymi wydawcami – iż nie zawsze były to rozstrzygnięcia złe, a nowi edytorzy tekstów Słowackiego winni się liczyć, po fali entuzjazmu, z nie mniej sceptycznym podejściem następców. Dlatego nie odrzucamy wszystkich odczytań Kleinera i Floryana, choć traktujemy je podejrzliwie.

6° Do natury myśli genezyjskiej należy to, że zachowuje ona nie logiczną czy systemową, lecz mito-logiczną i meta-logiczną, symboliczną konsekwencję²⁴. Nie jest więc wcale tak trudno wykluczyć możliwości absurdałne i kuriozalne.

7° Jeśli wierszowane *credo* Słowackiego jest problemem, to w jego opanowaniu pomaga nie tylko wersja prozą, „mito-logika” genezyjska, lecz także stałość „pierwotnego systemu”, na którym zbudowano „system wtórny”. Otóż – po okresie burzliwego formowania się – *credo* od wieków pozostaje treściowo właściwie niezmiennym tekstem. Także niezmiennym w swej szacie językowej. Pierwszy polski drukowany tekst *credo* znany jest z wrocławskiego zbioru łacińskich statutów synodalnych z 1475 roku, zawierającego także modlitwy polskie²⁵. Ponieważ tekst ów

²² M. Troczyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem...”, dz. cyt., rozdział Romantyczna sylwa. O sylwiczności Raptularza* mówiliśmy w 1995 roku, a także wspominaliśmy w pierwotnej wersji niniejszej rozprawy, opublikowanej w 1997 roku. Tym większa satysfakcja, iż podobne podejście prezentuje książka M. Troczyńskiego.

²³ Por. O. Kryzowski, *Nieznane dzieło Słowackiego, „Nowe Książki”* 1997, nr 6, s. 24–26.

²⁴ Zob. M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia...*, dz. cyt., rozdział: *Najdalsze konsekwencje – zagłada języka*.

²⁵ W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, wyd. II, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 305: „W wydany przez wrocławskiego drukarza i kanonika katedralnego Kaspera Elyana (ok. 1435–1486) łacińskim zbiorze statutów synodalnych diecezji wrocławskiej, w części zawierającej statuty biskupa Konrada, przytoczone zostały modlitwy codzienne po niemiecku i po polsku jako oficjalnie zalecany wzór poprawnego tekstu w językach narodowych, używanych przez ludność na Śląsku. Polskie modlitwy mieszczą się na k. 13v i 14r. Są one w ogóle pierwszym tekstem polskim, jaki ukazał się w druku. Nie reprezentują jednak czystej polszczyzny, wykazują bowiem bardzo silne fonetyczne, morfologiczne i ortograficzne wpływy czeskie, nadto nie są wolne od błędów drukarskich”.

wykazuje wpływy czeskie, przyjrzyjmy się innej wersji średniowiecznej, tym razem rękopiśmiennej. Pochodzi ona z pierwszej ćwierci XV wieku z kodeksu podarowanego Collegium Artistarum Akademii Krakowskiej przez płockiego kanonika Jakuba z Piotrkowa. Jak podają wydawcy: „Tekst *Wierzę* został podzielony według średniowiecznej tradycji między rozchodzących się apostołów”²⁶. Jest to więc nawiązanie do tradycji mówiącej, jakoby tekst mieli oni wspólnie uzgodnić przed rozjeściem się w różne strony świata:

Wierzę w Boga Ojca Wszechmogącego, stwórcy nieba i ziemi – (*Petrus*). I w Jezu Krysta, Syna jego jedyne, Pana naszego – (*Andreas*). Jen się począł Duchem Świętym, narodził się z Maryje dziewice – (*Johanes*). Umęczon pod Ponskim Piłatem, ukrzyżowan, umarł i pogrzebion – (*Jacobus maior*). Zstąpił do piekła, trzeciego dnia z martwych wstał – (*Philippus*). Wstąpił na niebiosa, siedzi na prawicy Boga Ojca Wszechmogącego – (*Jacobus minor*), odjadze przydzie sędzić żywych i martwych – (*Thomas*). Wierzę w Ducha Świętego – (*Bartholomeus*), «w» świętą Cyrkiw krześcijańską, świętych obcowanie – (*Matheus*), odpuszczenie grzechom – (*Simon*), ciała z marwych wstanie – (*Thadeus*) i wiekuj żywot – (*Mathias*).²⁷

W przypadku *credo* Słowackiego nie jest przeto tak, iż mamy do czynienia z tekstem o zupełnie nieznanym znaczeniu czy sensie. Przeciwnie: istnieje tu stary, dobrze zakorzeniony kulturowo i językowo system znaczeniowy, tekst pierwotny, w którym jak w lustrze przegląda się wariant mistyka. Trudno byłoby to powiedzieć o całym *Raptularzu*. Również łatwy do odczytania immanentny porządek (kolejność) wyrażania prawd wiary potwierdza, że nie mamy do czynienia z tekstem niemożliwym do analizy.

²⁶ Tamże, s. 23.

²⁷ Tamże, s. 24. Por. ze str. 23: „Dekalog i modlitwy codzienne, a więc *Ojcze nasz*, *Zdrowaś Maria* i *Wierzę*, należały zapewne do pierwszych w ogóle tekstów przekładanych na język polski. Bez nich nie mogło się bowiem obyć jakiegokolwiek prowadzenie działalności misyjnej czy też nauczanie katechetyczne na poziomie elementarnym. Głośne odmawianie z wiernymi i wyjaśnianie w języku polskim tych tekstów w czasie niedzielnej mszy zalecały duchownym już najstarsze zachowane statuty synodalne biskupów polskich. W stosunku do *Ojcze nasz* i *Wierzę* taki obowiązek nakładały na kler ustawy synodu wrocławskiego z 1248 r., a synod w Łęczycy, odbyty w 1285 r. pod przewodnictwem arcybiskupa Jakuba Świnki, polecał czytać i objaśniać oprócz powyższych modlitw również *Zdrowaś Maria* i *Kaję się Bogu* (czyli spowiedź powszechną). Była to najprostsza forma katechety, którą wówczas najczęściej zastępowano kazaniem. Również późniejsze kanony synodów diecezjalnych regularnie przypominały duchowieństwu parafialnemu o obowiązku pamięciowego nauczania i objaśniania *Ojcze nasz*, *Zdrowaś Maria*, *Wierzę* i dziesięciorga przykazań. Mimo jednak wielu wczesnych informacji o powszechnej znajomości tych tekstów nie zachowały się żadne ich zapisy sprzed ostatnich lat XIV w. Natomiast w rękopisach XV i I połowy XVI w. modlitwy codzienne i dekalogi występują już bardzo często i na przykład liczba znanych dekalogów z tego okresu sięga setki.”

Część IV.

Wierzę, że wierzył...

Każda interpretacja tekstu mistycznego, posiadającego nadto *quasi*-poetycki kształt, nastrocza kłopotów, wynikających z nieprzejrzystości statusu takiego tekstu (literatura – nieliteratura), jego funkcji (estetyczna – religijna) i wreszcie wiarygodności (przekaz epifaniczny – twór wyobraźni). Należy więc poczynić pewne spostrzeżenia i konstatacje:

1. Interpretacja utworu z okresu mistycznego w twórczości autora *Króla-Ducha* nie powinna dotyczyć kategorii obiektywnej prawdziwości bądź nieprawdziwości zawartego w nim przesłania, objawienia. Realny jest tekst jako świadectwo ludzkiej egzystencji. Można – i potrafimy to sobie wyobrazić – przyjąć postawę wyznawczą, uznając w tym osobliwym przypadku prawdziwość tekstu w jego wymiarze religijnym i symboliczno-obrazowym. Prowadzi to być może do głębszego „poznania” przekazu, ale jednocześnie wyklucza wszelkie konteksty myślowe, poetyckie, krytyczne (jako z założenia fałszywe). Przedmiotem analizy jest w tym szkicu: 1) przekaz, tekst, jego forma i pojęciowe, symboliczne składniki; 2) fenomen aktu pisania *credo*, tożsamy w dużym stopniu z aktem wiary. Przyjmuję tu postawę, której dwa bieguny stanowić mogą: a) przekonanie: „wierzę, że on (Słowacki) wierzył w prawdy, które uzewnętrznia jego tekst”; b) „wiem, że wierzył...” W tym ostatnim wypadku pewność opierałaby się na szczegółowej analizie porównawczej świadectw uznanych bezsprzecznie za „mistyczne”, „mistycyzujące”.

2. Podmiot mówiący w tego typu tekście – tożsamy z „głębokim »ja«”, duchową podmiotowością mistyka – uwikłany jest w niezwykle skomplikowaną sytuację poznawczą. Jej zasadniczym rysem okazuje się antynomia poznania danego w *unio mystica*, teofanii, epifanii oraz werbalnej ekspresji tego przeżycia, doznania²⁸. Mistyczne *ekstasis* – to poznanie wszecheksplikujące, które zawiesza pytania o sens, celowość, strukturę bytu, unicestwiając też sytuację „uwięzienia w egzystencji”. „Pomiędzy” zjednoczeniem mistycznym a jego wysłowieniem stoi – jak widzieliśmy to, analizując wizję Słowackiego – bariera słowa: niezwykłość sensu danego w *unio mystica* próbuje się często wyrazić w formie wizji, obrazu; innymi słowy: tekstem poetyckim o charakterze symbolicznym. Podobieństwo formalne, symboliczno-obrazowe do dzieł literackich – nadające refleksji mistyka walor estetyczny – z jednej strony umożliwia czasem częściową, ale nigdy pełną, ekspresję przeżycia, z drugiej jednak rodzi podejrzenie estetyzmu, literackości; inaczej jeszcze: sugeruje, że dzieło mistyka jest li tylko tworem wyobraź-

²⁸ Pisze o tym precyzyjnie M. Cieśla-Korytowska w pracy: *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche. Novalis. Słowacki*, Kraków 1989. Badaczka akcentuje także proces nobilitacji słowa: „Mistyka spowodowała dowartościowanie słowa i dzięki niej wzrosło znaczenie adekwatnego nazwania tego, co niewyraźalne – przeżycia” (s. 19).

ni. Pisząc *credo*, Słowacki: 1) odwołuje się do formy nie kojarzonej z poezją; 2) delikatnie buduje wszakże poetycki wymiar tekstu. Przekaz poety – treściowo – nosi znamiona mistyczne, wprost wolno go uznać za mistyczny, lecz nie znaczy to, że związany jest bezpośrednio z jakimś stanem epifanicznym, doznaniem łaski etc. Wprost przeciwnie: akt pisania modlitwy czy akt lektury Biblii przerywa u poety czasem długie konwulsje religijnej obojętności, inicjując powrót w krąg genezyjskich pojęć, symboli:

Myśli moich – pisał poeta pod koniec życia – ciągle w jeden punkt zebrać nie mogłem, mżało mi w oczach ducha – cały dzień bez egzaltacji... owszem, trochę gniewu na ludzi... Odmówiłem nowennę do Najświętszej P[anny] i czytałem Pismo święte.²⁹

Spoglądając na to z innej strony, zauważmy, że mistyk adresuje jednak swój tekst do nie-mistyka, obdarowanego w całym obszarze swej egzystencji tylko racjonalnym aparatem poznawczym. Stąd w tego typu przekazach świadectwa komunikacyjnej bezsilności. Św. Teresa z Avila, opisując „wymianę oznak miłości między duszą a Bogiem”, zauważa: „tylko Boga proszę, aby w dobroci swojej dał zakosztować jej każdemu, kto by mnie nie wierzył”³⁰. Emanuel Swedenborg zaś, kończąc swe heterodoksyjne dzieło *O Niebie i Piekło*, zastrzega, iż nie pisał dla tych, „którzy nie trwają w przyjemności poznania prawd duchowych”³¹. Wreszcie: egalitarnemu przeżyciu wspólnotowemu wiary (na przykład w Kościele), przeciwstawia mistyk swą elitarną, uprzywilejowaną sytuację poznawczą. Słowacki jest tu kimś uprzywilejowanym podwójnie: wobec chrystianizmu oraz (jako apostata) wobec towianizmu. Stąd dystans wspólnot eklezjalnych wobec mistyków, stąd inny też (niepowszechny) charakter nowego *credo*, rodzący podejrzenia o religijny ekskluzywizm, autodeifikację, czy pychę po prostu... Niechęć ta kończy się zazwyczaj kwestionowaniem przez wspólnoty dogmatycznej prawowierności takiego przekazu³². Dzieło genezyjskie Słowackiego – heterodoksja w łonie klasycznej mistyki, unikatowy fragment i unikatowy monolit w dziedzinie „poezji” – musi fascynować i odpychać, urzekać i budzić lęk: taka jest bowiem natura tego, co symboliczny przekaz objawia – neoplatonickiego Absolutu.

3. **Problem adresata** takiego tekstu jak *credo*. Nie wszystkie „utwory” Słowacki publikował w latach czterdziestych. Przestrzenią macierzystą mistycznego *Wierzę...* pozostaje *Raptularz* (z łaciny: „*rapere*” – chwycić, porwać), zatem *sui*

²⁹ DW, t. XV, s. 490. Por. J. Tomkowski, *Mistyka i egzystencja*, „Więź” 1988, nr 3, s. 88: „Negatywna bądź aprobująca ocena czasu i zmienności pociąga za sobą szereg następstw, rzutując zwłaszcza na sposób rozumienia więzi łączącej człowieka ze światem. Potępienie czasu prowadzi zazwyczaj do przyznania wyższości postawie wycofania, choć w mitycy rzadko dochodzi do prawdziwej ucieczki od rzeczywistości”. Otóż u Słowackiego ani ucieczki, ani zerwania stwierdzić się nie da.

³⁰ Św. Teresa z Avila, *Autobiografia*, przeł. H. P. Kossowski, cyt. za: A. Sajkowski, *Barok*, Warszawa 1987, s. 161.

³¹ E. Swedenborg, *O Niebie i Piekło*, wprowadzenie B. Smoleń, Warszawa (b.r.), s. 315.

³² O stosunku do mistyki w różnych nurtach chrystianizmu, por. – T. Merton, *Mistycy i mistrzowie zen*, Kraków 1990.

generis notatnik, *silva rerum*, pamiętnik egzystencjalnych przełomów, wizji mistycznych, lecz również osobistych idiosynkrazji, antypatii. Są tu i teksty pisane „pod presją” przeżycia teofanicznego, i te tworzone z najwyższym namysłem, wyrachowaniem – jak *credo*. Istnieje więc ono dziś tylko w owej intymnej przestrzeni rozmaitości, ale czym była lub miała być ta zaginiona kartka czystopisowego autografu – nie wiemy... Może podstawą publikacji? Sądzę, że mamy do czynienia z tekstem, którego „adresatem” był sam poeta. Sam akt pisania, konceptualizacji spełniał tu donioślejszą rolę, niż nie pozbawiona cech intelektualnej prowokacji publikacja. Już *Beniowski*, w którym poeta sparafrazował właśnie modlitwę Wierzę, naraził go na ataki Jana Koźmiana, uznającego ten fakt za blasfemię³³.

A zatem jeszcze dobitniej podkreślmy, iż zanim powstanie wersja genezyjska *credo*, istnieć już będzie wspinała, ironiczna i poważna, pełna drwiny i zarazem podniosła parafraza *Wierzę* włączona w strukturę *Beniowskiego*. Porusza się tu w istocie poeta na granicy bluźnierczej swobody – lecz tylko w pierwszej części. Cały fragment stanowiący odpowiedź na pytanie: „W co wierzę... Tu mię spytasz czytelniku / W co?... Jeśli powiem – będzie wiele krzyku” (w. 403–404), jest zresztą bardzo rozbudowany i obejmuje aż cztery oktawy (wersy 405–436). Można tu mówić o ironicznej parafrazie, a nawet o pamflecie lub satyrze na emigrację:

Weń uwierzywszy z dwóch tomów zaczętych:
W emigracyjnych wierzę wszystkich świętych,

I w obcowanie ich ducha z narodem,
I w odpuszczenie naszym wodzom grzesznym,
I w zmarwychwstanie Sejmu pod Herodem
Obieranego, co jest bardzo śmieszném
Ciałem i będzie najlepszym dowodem
Ciał zmarłychwstania, fenomenem wskrzesznym.
Na końcu dodam, o przyszłość bezpieczny,
Że w tego Sejmu, wierzę żywot wieczny.

Amen... To *amen*, krztusi mię i dławi
Jak Makbetowe *amen*. – Jednak wierzę,
Że ludy płyną jak łańcuch żurawi
W postęp... że z kości rodzą się rycerze,
Że nie śpi tyran, gdy łożę okrwawi,
I z gniazd najmłodsze orlęta wybierze;
Że ogień z nim spi i węże i trwoga.....
Wierzę w to wszystko – ha! – a jeszcze w Boga.

Trudno nie zauważyć, iż poeta ekwilibrystycznie przechodzi od tonu ironicznej negacji do zupełnie poważnego wyznania wiary, które – mimo to, mimo

³³ Chodzi o wersy 420–436 piątej pieśni *Beniowskiego*, dz. cyt., s. 146–147.

powagi – niewolne jest w finale od mikroironicznego akcentu: „- ha - a jeszcze w Boga”. Adresatem tej parafrazy była emigracja, adresatem kolejnej, genezyjskiej mógł być już tylko sam autor lub nawróceni „genezyjczycy”.

4. Tekst genezyjski, przyjmując formę poetycką lub formę o rozpoznawalnej funkcji kulturowej, dokonuje nie tylko parafrazy obrazu świata, lecz staje się także swoistą parafrazą **funkcji formy pierwotnej**. Funkcje *Składu Apostolskiego* to: a) konceptualizacja podstawowych prawd wiary w ich hierarchicznym porządku i wzajemnym związku; b) funkcja polemiczno-anatematyczna (pierwotnie tylko), określająca pole tego, co jest już heterodoksją; c) funkcja kerygmaticzna: głoszenia prawd wiary; d) funkcja liturgiczna, obrzędowa (związana pierwotnie z chrztem); e) swoista funkcja egzystencjalna: *credo* zalecano powtarzać w chwilach zagrożenia, kuszenia, czy w obliczu śmierci (zalecały to średniowieczne traktaty „o dobrej śmierci”).

5. Kwestia przynależności podobnych tekstów do obszaru szeroko rozumianej literatury winna być chyba rozstrzygana w kontekście: a) przemian nowożytnego pojęcia (zakresu) „literatury”; b) romantycznego pojmowania literackości; c) rozumienia jej przez samego Słowackiego. Sądzę przy tym, iż wątpliwości rozstrzyga tu argument natury pragmatycznej: jeśli rozumieć chcemy wcześniejszą twórczość poety także w kontekście genezyjskiego punktu dojścia, jeśli pragniemy interpretować te „bardziej literackie” formy genezyjskiej twórczości (choćby *Króla-Ducha*) – nieodzowne staje się krytyczne spojrzenie na te wytwory wyobraźni i myśli poety, które noszą niemal jawnie nieliteracki kształt.

Rzecz oświetla też nieodłączna dla percepcji tej twórczości, zawarta w niej *implicit*, dialektyka fragmentu i całości, którą uchwycić można choćby w integrującym symbolu Księgi. Cała twórczość genezyjska Słowackiego byłaby w takim razie symboliczną pełnią, której elementy („słowa”, „zdania”) mają z konieczności, z natury mistycznych, owych niewerbalizowalnych prawd charakter fragmentaryczny. Oświetlając się wzajemnie, nie tworzyłyby zamkniętej struktury, systemu (*quasi-filozoficznego*). Byłyby emanacją jednego, przemienionego podmiotu, makrostrukturą podmiotową, złożoną z dziesiątków cząstek, elementów wielkiej mozaiki. Albowiem w metalogikę genezyjskiej Księgi wpisane zostało i to przesłanie, że każdy jej składnik, każda litera otwiera wrota całkowitego objawienia, a akceptacja jednego elementu pociąga za sobą akceptację wszystkich innych. Miejsc pierwszych, punktów otwarcia lektury Księgi jest więc tyle, ile subwariantów genezyjskiego „wiem”, „wierzę”.

Część V.

Kosmogonia: „Wierzę w Boga Ojca...”

Tekst Słowackiego – wyrastający z aktu ponowienia, ale też oczywistego aktu zakwestionowania absolutnego autorytetu Tradycji – ma charakter, niczym w starożytnej heterodoksji, rozwijający się, progresywny. Składający się z trzech zdań *Skład Apostolski*, zakończony hebrajskim „amen”, pełniącym funkcję aklamacji liturgicznej, oznaczającej „niech się stanie”, poeta rozbudowuje w 6 strof liczących 10 zdań. Struktura tych przekształceń wygląda następująco: pierwsze zdanie *Składu* to pierwsza jednozdaniowa strofa *credo* Słowackiego, drugie zdanie to już dwie strofy liczące trzy zdania, a trzecie zdanie *Składu* to trzy strofy liczące razem 6 zdań. Jak widać, obfitość genezyjskich uzupełnień dotyczy przede wszystkim tej części *Składu*, która odnosi się do trzeciej Osoby Boskiej oraz prawd pneumatologicznych i eschatologicznych. Prozatorska wersja stworzona przez poetę na początku ma charakter bardziej zbliżony do *Składu*: zarówno formalnie, jak i objętościowo. Liczy ona 4 zdania, choć połowa tekstu przypada znów na prawdy pneumatologiczne. Pierwsza strofa wersji wierszowanej formułuje generalne prawdy genezyjskie:

I. Wersja wierszowana:

Wierzę w Boga Ojca Wszechmogącego
Ojca Naszego
Przez którego jest Duch rodzony,
Twórczością i wolą udarowany,
Abym się objawił światłością.³⁴

II. Wersja prozą:

Wierzę w Boga Ojca Wszechmogącego, Stworzyciela ducha wszelkiego, przez którego dzieje się wszelka widzialność – i wszelkie ciało zostało stworzone.

III. Wersja raptularzowa:

Wierzę w Boga Ojca Wszechmogącego
Ojca naszego
Przez który wszelki duch «jest» był urodzony
Twórczością «opatrzonej» i wolą udarowany
Aby się «wszelkim ciałem» ciałem objawił
«sprawca»
«Duch odwieczny wszelkiej widzialności stworzyciel»
«Wszelkiej widzialności Stworca» (93r)

³⁴ Wszystkie strofy *credo* o cytuję za: DW, t. XV, s. 262 (wersja prozą) i 263–264 (wersja wierszowana). Następnie podaję odczytanie Kleinera i Floryana wersji pierwotnej zapisanej prozą. Jako trzeci punkt podaję wersję odczytania raptularzową z edycji Marka Troszyńskiego, podając obok numer karty.

Łatwo skonstatować, że w ten sposób rozwinął poeta zdanie *Składu*: „Wierzę w Boga Ojca Wszchemogącego, Stworzyciela nieba i ziemi”, pomijając zupełnie drugą jego część, dotyczącą jednostkowego aktu kreacji świata *ex nihilo*. Miast tego w drugim wersie mówi o wierze w „Ojca naszego”: stworzenie bytu ziemskiego zostaje oto zastąpione przez zrodzenie bytu spirytualnego, podmiotów duchowych, przy czym szczególnie podkreślona zostaje funkcja ojcowska, tak jakby boskość równała się wszechmocy, a wszechmoc – woli zrodzenia nowych duchów. Bóg nie jest tu stwórcą, jak podkreślają to i *Skład Apostolski*, i *Symbol Nicejsko-Konstantynopoliński* (zwany odtąd *Symbolem N.-K.*), lecz tym, który rodzi byty duchowe, przez co uzasadnione wydaje się przypisanie im – ze względu na substancjalną jedność z Bogiem Ojcem – jego cech. Zatem każdy duch, podmiot zrodzony przez Ojca *in posse* obdarzony zostaje też „wszechmocą”. Nie znaczy to, że owa „ojcowska” wszechmoc przysługuje im w świecie widzialnym, materialnym od razu. Boskość, podobnie jak wszechmoc duchowych podmiotów, objawia się procesualnie. Najistotniejsze jest skonstatowanie, iż Ojciec (Pełnia, Pleroma, Jednia) rodzi z siebie „ducha wszelkiego” (wersja prozą).

Pierwszoosobowe, inicjalne „wierzę” dopełnia u Słowackiego pluralny zaimek „naszego”, przy czym perspektywę czasu przeszłego, w którym dokonać miała się kreacja w *Składzie Apostolskim*, zastępuje tu bezczasowa aktualizacja. Bóg jest zawsze, tu i teraz Ojcem „naszym” i w końcu także „moim” – zdaje się mówić Słowacki. Wraz ze zrodzeniem świata narodził się czas, jednakże równocześnie w dziedzinę czasu wtargnęła z duchem wieczność. Nauka o jednorazowej kosmologii i antropologii była poecie obca, ponieważ sugerowała stworzenie materii. W jego wizji świat był raczej objawiony, był tylko (i aż!) emanacją świata pierwotnego Ducha Boga. Owo objawienie się zaś ducha przypominało najwyraźniej inkarnację tego, co pierwotne, w to, co wtórne, ducha w materię, jedności w wielość, bezkształtu w formy. Co frapujące, prozaiczna wersja *credo* zachowuje jeszcze u Słowackiego modus kreacjonistyczny: „Wierzę w Boga Ojca Wszchemogącego, Stworzyciela ducha wszelkiego, przez którego dzieje się wszelka widzialność – i wszelkie ciało zostało stworzone”³⁵. Formuła ta jednak razi swym dualizmem w konfrontacji z formułą wersji wierszowanej. Opuszczając Boga – wierzy poeta – duchy tworzą świat widzialny, a każdy tak zrodzony podmiot duchowy pozostaje w ontycznym związku z dziedziną Boskiej Pełni. Z innej strony patrząc: także formuła „Stworzyciela ducha wszelkiego” tej jedności nie wyklucza.

W innych pismach z tego okresu powtarzał Słowacki często myśl, iż duchowe podmioty, wyłaniając się z Boga Ojca, dokonują tego mocą swego aktu „woli”, niejako „na własne żądanie”. Tymczasem wersja *credo* sugeruje coś odwrotnego: porządek emanacji zależy tu całkowicie od pierwotnego w swej wolności Boga

³⁵ Wszystkie cytaty z wersji pisanej prozą: jak wyżej. Jak się wydaje, mamy tutaj tendencję, którą opisuje także E. Łubieniewska (*Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998, s. 159), pisząc o „gotowości do identyfikacji z Zasadą, Logosem, Słowem genezyjskim”. W *credo* Słowacki patrzy jakby z drugiej strony – ze strony owego Logosu, który rozprzestrzenia się w formy, kształty.

Ojca. Podmiot będzie więc „przez Niego udarowany” i przez Niego „rodzony”. Widać zmiennie rozwiązywał poeta jedną z kluczowych aporii genezyjskiej „matematyki wiary”. Mówiąc o Bogu Ojcu, mówił zarazem o zawierających się w Nim duchach; substancjalna jednia była więc „formalnie” wielością. Zrodzenie duchów nie unicestwiało przy tym jedności Boga Ojca, nie było też gnostyckim upadkiem, wygnaniem z Pełni w sferę materii. Wersja emanacji duchów zapisana w *credo* nie pozbawia Boga Ojca jego prymamej, ojcowskiej funkcji, sankcjonując niejako proces emanacji przez aktywność „rodzenia” i „udarowywania”, która jest przypisana Bogu. **Zamysł objawienia się w kształtach staje się w ten sposób zamysłem Boga – Pełni – Jedności i dziełem Duchów – Wielości. To, co prymarne – czyli Bóg – jest ocalone, zaś to, co rozpoczyna proces wędrówki (duchy), zyskuje samodzielną rangę.** Rozwiązanie inne, akcentujące ową „wołę kształtów”, suponuje jakąś dwoistość boskiej intencji (boską „heterotelię”?).

Jednorazowy, temporalny, kreacjonistyczny charakter kosmo- i antropogonii był przeto nie do przyjęcia, gdyż – w ujęciu Słowackiego – czas, jak też przestrzeń, śmierć i zło, forma i cierpienie to tylko kolejne z przypadłości wędrujących przez świat widzialny podmiotów duchowych. U poety statyczne następstwo kolejnych fragmentów biblijnej opowieści genezyjskiej zostanie zastąpione dynamiczną strukturą wyobraźniową, opartą na ruchu emanacji, relacji ontycznej tożsamości Pełni i wielości (Boga i duchów) lub – wyrażając to w innym języku – **procesem spirytualistycznej ewolucji przechodzącej w proces inwolucji, oznaczającej powrót wielości w Pełnię, ku Bogu** (ku „wszelkiej widzialności Stórcy”).

Ta genezyjska teo-„logia” (czy lepiej: teozofia) spirytualnej tożsamości podmiotu duchowego i Ojca (rodziciela) wydaje się najradykałniejszą formą przekroczenia egzystencjalnej samotności, solipsystycznej udręki podmiotu (czyli Słowackiego), nie mogącego nawiązać jednoznacznej więzi (werbalnej, wspólnotowej w sekcie, Kościele, czy w relacji czytelniczej) ze swym otoczeniem. Sferę niemożliwego, interpersonalnego, równego dialogu, którego medium jest historycznie i kulturowo uwikłane słowo (język), zastępuje w okresie genezyjskim więź innego rodzaju: ontyczna, substancjalna (= duchowa). Nierozumianemu przez współczesnych poecie zapewnia ona: a) prymat ze względu na miejsce poety w ewolucjonistycznej drabinie Ducha, b) rolę rewelatora, spirytualistycznego „katechety” zaleniwionych współobywateli „republiki Ducha”. Wkraczając w dziedzinę genezyjskich teofanii, zamykał Słowacki swym dziełom drogę komunikacyjnego porozumienia ze współczesnością w jeszcze większym stopniu, niż czynił to wcześniej. Sferę językowej komunikacji zastępował metajęzyk mistyki. Świat pojęć, form wypowiedzi, symboli i obrazów – trawestowany, poddawany ironicznym transformacjom, choćby w *Kordianie* i *Beniowskim* – uwalniał teraz Słowacki ze skorupy teologicznego, metafizycznego kolokwializmu. Nie wymazując z dziedziny swej wyobraźni „starych” pojęć, symboli („duch”, „Ojciec”, „światłość”), wpisywał w nie nowe znaczenia, inaczej rozumiał ich związki. To jedna z przyczyn znamiennej wieloznaczności całej twórczości genezyjskiej.

Mistyka Słowackiego – jako sposób przekroczenia samotności, „uwięzienia w egzystencji” – w swej formie prowokowała samotność wyższego rzędu, samotność wszechwiedzącego profety, iluminata, który głosząc Nową Biblię, alienuje się ze wspólnoty potencjalnych współbraci, a jednocześnie potwierdza sam przed sobą ontyczną więź z otoczeniem³⁶. Stąd może tak jaskrawe akcentowanie funkcji swego „poetyckiego” przewodnictwa u Słowackiego; im bardziej był sam, tym bardziej stawał się tym wybranym, duchem przewodnikiem, duchem wiodącym. Dynamiki genezyjskiej wiary nie sposób zrozumieć bez uznania realności religijno-mistycznych przeżyć poety, ale zarazem trudno uznać jej niezwykłość bez wskazania na fakt, że Słowacki to nie mistyk, który żyje w stanie permanentnej kontemplacji Boga. To osobowość, w której splatają się doznania mistyczne, akty racjonalnego opracowywania przeżyć teofanicznych, ale też chwile zastoju, milczenia wiary, z których wydobywa poetę słowo, akt mówienia, rewelacji – nawet odbyty w samotności, bez perspektywy publikacji.

W owym inicjalnym *wierzę...* jawi się problem podmiotu, który to słowo wypowiada. W ortodoksyjnym *credo* jest to proste – mówi wierzący lub wspólnota. U Słowackiego w drugiej części strofy pojawia się wyzywająca ekspozycja podmiotowości. Czyje? O Bogu mówi poeta, że jest „Ojcem wszechmogącym”, lecz o owym podmiocie duchowym³⁷ już znacznie więcej: 1) że jest duchem, ma naturę spirytualną, tak jak Bóg; 2) że jest w stałym związku genetycznym z Bogiem Ojcem („...przez którego jest Duch rodzony...” – [„Duch” pisany jest majuskułą]), czyli istnieje jak „Bóg”; 3) że jest „udarowany” twórczością i wolą; 4) że istnienie ma swą teleologię: objawienie się „światłością” lub „ciałem” (wersja raptularzowa).

Dysproporcja między pierwszą wypowiedzią o Bogu a drugą o podmiocie wydaje się ogromna na pozór. Jednak cała strofa to jedno złożone zdanie, predykaty podmiotu duchowego są więc i cechami Boga. Supremację Boga Ojca wyraża więc tylko kolejność (pierwszeństwo): Bóg objawia (rodzi) byty duchowe, a te dążą do objawienia się (zrodzenia) „światłością” lub widzialnością. Podmiot wypowiadający się to przecież w wymiarze esencjalnym, noumenalnym sama „boskość”, to duch w swej wędrówce przez świat form, historii. Świat widzialny, fenomenalny jest

³⁶ Por. uwagi A. Kowalczykowej o *Genezis z Ducha*: „Poeta jest tu ukazany jako pan i zarazem integralna część stworzenia” (*Słowacki mistyczny*, dz. cyt., s. 156). To samo dotyczy też relacji Słowacki – inni w tym okresie: poeta to zarazem sługa, ale i pan, to objawiciel-przewodnik, to konkretne „ja”, a zarazem „duch-wszyscy”, objawiciel i Objawiony; ten, który objawia i ten, którym się objawia. Logika mistyczna łamie tu wszystkie przyzwyczajenia – także gramatyczne. Realne staje się nie »ja« o jasno wyznaczonych, egzystencjalnych konturach, lecz »ja« – procesu esencjalno-egzystencjalnego, metempsychiczna tożsamość „Boga – w drodze – przez – Świat”.

³⁷ Postępuję się tu zarówno enigmatyczną, jak i konkretną kategorią „podmiotu duchowego”. Pozwala ona zachować pojęcie podmiotowości, a równocześnie wskazuje na jej spirytualny charakter (dwoistość uwikłania w esencję i egzystencję). Zarazem kategoria ta tylko pośrednio wskazuje na samego Słowackiego. Na niezwykłą wprost złożoność problematyki podmiotu wskazał M. Śliwiński: *Juliusza Słowackiego próba przewyciężenia nowożytnych antynomii*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 110–123.

zaś dla poety w całości światem Ducha „sformalizowanego” na różnych stopniach rozwoju, postępu, dążenia do światłości, zatem mówiąc „wierzę...”, podmiot ów (ze względu na spirytualną tożsamość wszystkich bytów) wypowiada się nie jako w imieniu wszystkich wcieleń Ducha. Zwraca uwagę dystans dzielący wersję prozą od wersji wierszowanej. Ta pierwsza wydobywa totalność stworzenia (*wszelka* widzialność, *wszelkie* ciało), ta druga od razu ukazuje perspektywę genezyjskiego podmiotu. Obie łączą ukazanie dynamizmu, ruchu Ducha, który „dzieje się”, „rodzi”, „objawia”.

Jak wiadomo, Słowacki hierarchizował świat widzialny, nazywając niektóre z podmiotów – w tym siebie – duchami wiodącymi, tworzył wizję ducha globalnego. Zatem „twórczość” i „wola” mogą być cechami zarówno „ja”, podmiotu-objawiciela Nauki Genezyjskiej, jak też każdego iluminata. „Wola” potrzebna była by stworzyć świat widzialny – podkreślał Słowacki w innych pismach. Akt woli inauguruje więc dzieło stworzenia, twórczości rozumianej przez poetę aktywistycznie: jako wysiłek, pracę, trud niweczenia starych form. W wersji prozą *credo* pomieścił poeta wymowniejszą jeszcze formułę: „Wierzę [...] w przemienienie świata, które ma być przez duchy nasze i pracę naszą – i miłość naszą i modlitwę naszą – [...]”. Brak tego artykułu wiary w *credo* wierszowanym.

Poeta posługuje się w swym wyznaniu wiary bardzo oszczędnie symbolami i obrazami. Dominuje tu, jak zauważyli badacze liryki mistycznej, słownictwo oderwane³⁸. Wyjątki to owo „rodzenie” i „światłość”. Czym jest „światłość”, ku której wiedzy proces narodzin Ducha w widzialnym świecie? Zauważmy bardzo archaiczny, procesualny charakter tego, co się tu dzieje. Bóg Ojciec rodzi Ducha (jednego z wielu?), darząc go wolą, twórczością, aby się objawić (-ć/ł) światłością. Bo też i ma konfuzja, gdy pragnę wyrazić za pomocą formy czasownikowej tożsamość podmiotu i zarazem jego boską proveniencję, nie jest tu bez znaczenia. To dwoiste, bosko-ludzkie uwikłanie daje się opisać tylko w kategoriach przeszłości i przyszłości, gdy tymczasem podmiot ów trwa w przedziwnym „teraz”, kontaminującym wieczność i czas. Ruch jest jednokierunkowo uporządkowany: od centrum, przez peryferyjny świat form, znów ku centrum, pełni (ewolucja → inwolucja). Jednym z elementarnych wyobrażeń boskości – zintegrowanych w światobrazie romantyki niemieckiej, jak pokazał Georges Poulet – obecnym u Plotyna, Pseudo-Dionizego, Justyna, jest wyobrażenie słońca wyemanowującego promie-

³⁸ Por. A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*, Łódź 1949 (autor bardzo mało miejsca poświęcił *credo*). Natomiast Cz. Zgorzelski zalicza *credo* do „wierszy programowo-apostolskich”, a ściślej do podklasy „wyznań wiary”, które: „Utrzymane przeważnie w tonie deklaratywnie retorycznym, stanowią poetycką manifestację przeświadczeń wewnętrznych (...)” – Por. Cz. Zgorzelski, *W Tobie jest światłość*, Lublin 1993, s. 95–96. Z kolei J. Kleiner w swej monografii (dz. cyt., s. 481), snując erudycyjne rozważania o związkach mistyki Słowackiego z mistyką europejską, przywołuje tylko fragment *credo* napisanego prozą, konkludując paradoksalnie tak: „To brzmi całkiem prawowiernie i jest jakby powrotem od spekulacji – do nieskażonego dogmatu. Wahania jednak i odchylenia były silne” (s. 481). Otóż *credo* prozą trzeba chyba traktować jako wersję poprzedzającą ostateczną wersję wierszowaną. Czytane w tym porządku, w kontekście redakcji wierszowanej także ono brzmi już nie prawowiernie (jak twierdzi Kleiner), lecz heterodoksyjnie, gdy dodatkowo porównuje się je ze *Składem Apostolskim*.

nie, będące istotowo samym Bogiem Ojcem, ale różniące się od Niego hierarchicznie stopniem „oddalenia”. W tradycji wschodniochrześcijańskiej ortodoksji te promienne, „niestworzone energie” to łaska³⁹. Objawienie się światłością lub widzialnością oznaczać może koniec procesu ewolucji, początek inwolucji: twórczą transfigurację form, materii przez Ducha, który osiąga cele finalne.

Jedność myśli genezyjskiej nie jest u Słowackiego, w swym najgłębszym wymiarze, jednością racjonalnych, myślowych uzgodnień, ale – co podkreślamy od początku tej książki – **jednością struktury, schematu wyobraźniowego**. Dopiero opracowując poszczególne mitemy opowieści genezyjskiej (upadek, grzech, zrodzenie duchów, postęp, objawienie Ducha w historii, eschatologię) przenosi się poeta na teren myśli, wikła się – jak w *Liście do Rembowskiego*, czy w tak zwanych *Próbach poematu filozoficznego* – w paranaukowe wywyody, czasem w logiczne sprzeczności. Wikła się tam, gdzie wikłali się twórcy wszystkich systemów emanacyjnych: na kolejnych uskokach między pełnią (boskością) a jej częścią, noumenem a fenomenem.

Najbardziej dolegliwy problem neoplatonizmu – powie Kołakowski – polega na niezdolności wyjaśnienia, jak Jednia mogłaby być twórcza i odpowiedzialna za widzialny świat. Jakkolwiek liczne stadia pośrednie czy emanacje oddzielałyby niewysłowioną jedność od świata marności przez nas zamieszkiwanego, to pierwszy krok, od Absolutu do czegokolwiek niższego niż Absolut, musi pozostać tajemnicą – lub zwykłą niemożliwością.⁴⁰

Trudność ta nie istnieje dla symbolicznej wyobraźni. Pełnia wyemanowująca – jak słońce – promienny kosmos duchów to pierwotne wyobrażenie mistyki Słowackiego. Symbol odsyła więc w tym wypadku do rzeczywistości boskiej, ukazując ją jako pełnię, całkowitą sumę bytu, poza którą nie istnieje nic, ale zarazem jako niezgłębioną wielość (trwającą statycznie w Bogu i potem dynamicznie, gdy duchy opuszczają Boga). Zapisy mistycznych wizji poety mają taki właśnie jednorodny, solarny, numinotyczny charakter. Dopiero dążenie do ukazania, jak to się dzieje, że Duch objawia się w wielości form, sprawia, że poeta kontaminuje różne języki:

³⁹ Por. W. Łosski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. M. Szczaniecka, Warszawa 1989, s. 63: „Autor *Corpus Areopagiticum* dostrzega w Bogu »jedności« (*henoseis*) i »rozróżnienia« (*diakriseis*). [...] »Rozróżnienia« [...] to emanacje (*proodoi*) Boga na zewnątrz. Jego objawienia (*ekfanseis*), przez Dionizego zwane również siłami albo mocami (*dynameis*), w których uczestniczy wszystko, co istnieje, pozwalając poznać Boga poprzez stworzenia”. Ten sam schemat rozróżnienia Boga-Ducha na to, co człowiekowi objawia się jako niedostępna jedność (hipostazy: Bóg, Syn, Duch) i jako wyemanowująca się z Boga wielość-boskość, z którą człowiek się jednoczy, zachowuje myśl genezyjska, zmieniając nieco jego sens. Por. też G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, Warszawa 1977.

⁴⁰ L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, dz. cyt., s. 52. Por. W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, dz. cyt., t. I, s. 170: 1. O Jamblichu: „Włączył jako ogniwa procesu emanacyjnego dusze bogów, aniołów, demonów, herosów, traktował bóstwa jako hipostazy bytu, wierzenia greckich i wschodnich religii wcielał do systemu filozoficznego”. 2. O Proklosie (s. 171): „Umysłem pokrewny Jamblichowi poszedł jeszcze dalej w mnożeniu, dzieleniu, różnicowaniu hipostaz, we wprowadzaniu do systemu filozoficznego demonów, aniołów i bóstw różnych wyznań”.

teologii, mistyki, filozofii, przyrodoznawstwa. Ta jedność pierwotnego wyobrażenia zostaje więc pokryta, nadbudowana racjonalnie uporządkowanym systemem pojęć, symboli, mitów, legend. Słowacki – właśnie niczym neoplatonicy – opracowuje, kreuje mitemy własnego archemitu (czy archesymbolu), odwołując się do mitów zastanych, najczęściej do „prymarnego systemu semiotycznego”, jakim jest Biblia, ale też do opowieści, dzieł i legend, które we wsześniejszej twórczości opracowywał zupełnie inaczej. Wyobraźnia czuwa tu zarówno nad statyką (niezmiennością) pierwotnego wyobrażenia, jak i nad feeryczną dynamiką kolejnych konkretyzacji, subwariantów opowieści genezyjskiej. Stąd też w tej twórczości: a) „swoista multiplikacja, powtarzalność lub też symultaniczność” tematyczna⁴¹; b) „topos epistemologicznej niepewności”, wyrażający się w mnogości zaimków nieokreślonych: „jakiś”, „jakaś”⁴².

Gdzie prymat zyskuje kreacja racjonalna podstawowego obrazu, tam Słowacki wdziewa maskę *quasi*-filozofa i *quasi*-przyrodoznawcy. I tych „matematycznie” opracowanych prawd wiary poeta nie potrafi najczęściej wyrazić do końca w zamkniętej formie jakiegoś „dzieła filozoficznego”. Z kolei fragmentaryczne opracowania poetyckie urzekają różnorodnością opracowań, ich konkretnością i zarazem mglistością (co – paradoksalnie – uwiarygodnia je). Pomędzy pierwotnym wyobrażeniem boskości a „systemem genezyjskim” istnieje związek dynamicznej korespondencji symbolicznej. Symbole, mity, legendy, pojęcia ulegają u poety podwójnej przemianie: a) linearnie wytrącone zostają z pierwotnego kontekstu, jaki stanowił mit czy system (teologiczny i filozoficzny), b) ulegają – w nowym „s r o d o w i s k u z n a c z e n i o w y m” resymbolizacji ze względu na konieczność wyrażenia boskiego „oblicza”.

Mówiąc o „objawieniu się światłością” lub widzialnością tylko Boga (tego słońca-źródła), poeta mógł mieć na myśli: 1) transfigurację, rozświetlenie (=spirytualizację), solaryzację materii i form; 2) swoją misję genezyjskiego profety, objawiającego słowo – *logos* – byt – światłość; 3) figurę antropologiczną Syna Bożego: Chrystus powiada: *Ego sum lux mundi*; 4) aksjologiczny wymiar procesu: światłość byłaby wtedy tryumfującą miłością. Światłość to w jednej syntetycznej formule symbolicznej eschatologia Słowackiego, jego powołanie „apostolskie” i swoista „antropo-teo-logia”. Jak pisze XX-wieczny teolog, w języku symboli u końca czasów: „Wszystko stanie się światłem, wszystko zostanie przepojone niestworzoną światłością.”⁴³. Z całą pewnością celem procesu objawienia się jest „świata promienienie” (strofa 5.).

Wróćmy do problemu czasu. Poeta używa form czasownikowych implikujących aktualność: „wierzę...”. Nie pisze też „przez któregoś był udarowany”, lecz „przez któregoś je s t”. W *Składzie Apostolskim* „wierzę...” wypowiedziane przez mówiące-

⁴¹ S. Makowski, *Tajemnice tzw. „Prób poematu filozoficznego”*, w: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja*, pod. red. H. M. Małgowskiej i A. Kotlińskiego, Olsztyn 1992, s. 98.

⁴² A. Kotliński, *Genueński jubiler i córka barskiego rabina*, w: *Twórczość Słowackiego...*, s. 113.

⁴³ W. Łoski, dz. cyt., s. 211.

go ma gramatyczny aspekt czasu teraźniejszego, ale też uobecnia czas eschatologiczny w konkretnym czasie egzystencji. Mówiąc „wierzę...”, pozostaję w realiach historycznego „tu i teraz”, ale duchowo istnieję już w *futurum*, w czasie rzeczy ostatecznych. Kategorie temporalne konstytuują więc w *credo* wieloaspektowy układ relacji między: a) mityczną, genezyjską kosmo- i antropogonią, b) etapem pośrednim: teraźniejszością wierzącego, zanurzoną w drugorzędnej znaczeniowo rzeczywistości historycznej i c) przyszłością, przywoływaną w kolejnych odsłonach prawd ostatecznych. W istocie cała logika czasu genezyjskiego zmierza do eksplikacji rangi każdego „teraz”, tego właśnie momentu, w którym mówi się „wierzę”, ze względu na absolutną wagę tego, co będzie, co nieuchronnie nastąpi. Pierwsze zdanie i pierwsza strofa *credo* Słowackiego to syntetyczny obraz całego „kolistego” procesu ewolucji i inwolucji: swoisty symboliczno-mityczny skrót, emblemat pełni, elipsa wyobraźni kontemplującej „słoneczną” Wielką Całość.

Część VI.

Chrystologia: „Wierzę w Chrystusa Pana...”

Wydarzenia, o których powiada kościelny *Skład*, ułożone, rozciągnięte są w czasie specyficznym, uświęconym, odwzorowującym metahistoryczny porządek: stworzenia – upadku – wcielenia – Kościoła – rzeczy ostatecznych (paruzji). Kategorią czasową, określającą czas kolejnych wydarzeń, jest *kairos*: „to czas wyznaczony przez zdarzenie i dla zdarzenia, stanowiącego przedmiot decyzji i wyboru Boga ze względu na ściśle określony cel”⁴⁴. Czytamy dalej:

Królestwo jako *kairos* staje się w ciągu konkretnych zdarzeń, z których pierwsze wiąże się z faktem, że Chrystus przyszedł na ten świat, inne natomiast, tworząc mniej lub bardziej wyraźne następstwo zdarzeń, zapowiadają Dobrą Nowinę uciśnionym, uzdrowienie chorych, pognębienie piekieł, a na koniec zwycięstwo nad światem i jego pokusami⁴⁵.

Kluczowy *kairos* historii zbawienia to *kairos* Chrystusa. Podług św. Pawła: „Chrystus Jezus wydał siebie samego na okup za wszystkich jako świadectwo we właściwym czasie” [*kairois idiois*]⁴⁶.

Twórca *credo* musi zatem opowiedzieć historię świętą (metahistorię) w jej wymiarze linearnym, a przy tym w artykułach wiary ściśle oddać dogmaty tej lub innej

⁴⁴ G. Páttaro, *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, przeł. B. Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturze*, wybór, oprac. i wstęp A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 305.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 306 (z tego artykułu cytuję św. Pawła).

konfesji: dogmat trynitarny, ukazać naturę i relacje osób Trójcy Świętej, jej związek z trwającym w historii Kościołem. U Słowackiego wszystko odbywa się jakby podobnie w porządku następstwa kolejnych *kairoi* (czasów): pierwsza strofa to *Księga Genezis*; druga i trzecia to prawdy chrystologiczne, soteriologiczne; czwarta to pneumatologia (nauka o Duchu Świętym); piąta to eklezjologia; szósta to eschatologia. A jednak dostrzegamy tu istotną zmianę: w kościelnym *Składzie* podmiot wypowiadający „wierzę...” odkrywa swe konkretne miejsce w historii świętej, jego egzystencja wtopiona jest gdzieś między *kairos* wcielenia Boga w Chrystusie a jego powtórne przyjscie, paruzję. Żyje więc w „czasie Kościoła”. U Słowackiego egzystencja permanentnie pozostaje zanurzona w esencji, odwzorowując historię świętą. W *Składzie Apostolskim* dominuje czas przeszły (także gramatyczny) oraz terażniejszość „wierzę”, uobecniająca czas eschatologii – *futurum* zbawienia.

W dziele mistyka dominuje przedziwna kategoria „teraźniejszości”, która ma w zasadzie charakter atemporalny. Dzięki mechanizmom pamięci genezyjskiej egzystencja w każdym ze swych wcieleń, rekapitulacji (idee metempsychozy) okazuje się kompletnym skrótem historii świętej, matrycy planu zbawienia. *Kairos* mistyka to jego własna egzystencja – uświadomić to sobie to tyle, co otworzyć wrota postępu ewoluującej boskości, wspinałcze ducha. Stąd poeta – piszący już po cudzie genezyjskiej iluminacji – używa form gramatycznego czasu terażniejszego. I jedynie w odniesieniu do dziejów Chrystusa bezpośrednio pojawia się gramatyczna kategoria czasu przeszłego. Słowacki ma przemożne poczucie, iż nastał oto *kairos* objawienia „pracy”, zaczęła się epoka Ducha:

Gdybyśmy rzekli, mówi Platon, wyraźnie to, co o Bogu prawdziwym myślą pojmujemy – ukamienowałyby nas lud – a w tych słowach dosyć rzekł: iż doskonalszą wiarę – a na krzyż prowadzącą ducha Bożego, przeczuwa... Długą pracą i nad brzegiem niby grobowym stojące, przed Chrystusem spostrzegały się duchy... iż się ona najwyższą myślą urodzić komuś będzie potrzeba – a na męczeństwo nie dbając... owszem, z miłością śmierci rozpocząć pracę, od myśli, na której filozofowie kończyli... Urodził się więc Zbawiciel z wiedzą – i porodzili się apostołowie z przygotowaniem wnętrzem.⁴⁷

Jak nietrudno zauważyć, punktem wyjścia dla refleksji o wierze i o Chrystusie okazała się znów w tym kazaniu myśl Platona (natywizm, anamneza).

Elementem mistycznego skrótu historii świętej w egzystencji jest chrystologia, przysparzająca pocie najwyraźniej pewnych kłopotów⁴⁸. Píše w strofie drugiej:

I. Wierzę w Chrystusa Pana,
Słowo świata całego;

⁴⁷ J. Słowacki, *Kazanie na dzień Wniebowstąpienia Boskiego*, dz. cyt., s. 268.

⁴⁸ J. Kleiner, pisząc o chrystologii Słowackiego – śledząc wątek komparatystyczny w swej monografii – próbuje w istocie ująć tę chrystologię systematycznie. Otóż wydaje mi się, iż jest to podejście niesłuszne. Zestawiając *credo* i *Genezis* z *Ducha* (czy nawet *Króla-Ducha*) dokonujemy uproszczeń. Cały ogromny temat „Syna Bożego” ulegał – tak sądzimy – w dziele poety stałym a subtelnym metamorfozom. To jeden z najbardziej dynamicznych motywów tego okresu.

Który wszelką Sprawę czyni,
Żywoć ku Ojcu prowadzi.
A urodził się z dziewicy,
Przez Natchnienie Ducha Świętego
Za śćmieniem się ludzkiej natury...

II. Wierzę w Chrystusa, Syna Bożego – jako w Słowo świata – który nas duchy i członki swoje jednoczy – sprawę naszą ku celom Bożym prowadzi – a objawion w cieie ludzkim, ukrzyżowan był – i z ciałem zmartwychwstał – i uniesion jest w obłoki.

III. Wierzę w Chrystusa Pana
Słowo świata całego
Który wszelką sprawę czyni
Żywoć ku Ojcu prowadzi
A urodził się z Dziewicy
Przez natchnienie Ducha Świętego
I przez śćmienie się ludzkiej natury
(93r)

Już pierwszy wers okazuje się odstępstwem od *Składu*. Tam mamy proklamację wiary w „Jezusa Chrystusa”, tu tylko w „Chrystusa Pana” (gr. *Christos*, greckoaramejskie *mesjasz*). Predykat „Pan” (gr. *Kyrios*) wyraża władczy stosunek Chrystusa wobec wierzących oraz jego chwałę i uzasadnione roszczenie do bycia jedynym Bogiem i zbawcą, którego uznaje wierzący. Chrześcijaństwo wspiera się jednak na uznaniu zbawczej misji konkretnego człowieka – Boga, noszącego imię Jezus, Josua, Jeszua. Tu imienia Chrystusa brak. Czyżby więc chodziło Słowackiemu nie o biblijnego Jezusa, lecz o figurę mesjasza, czy mesjaszów? W *Genezis z Ducha* poeta nie pozostawia wątpliwości: „[...] a jam się nagle uczuł w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym, stwórcą widzialności [...]. Albowiem duch mój przed początkiem stworzenia był w Słowie, a Słowo było w Tobie – a jam był w Słowie”⁴⁹. Zauważmy, iż w prozę pisanej wersji *credo* to „Bóg Ojciec Wszechmogący” jest sprawcą tego, że „dzieje się wszelka widzialność”. A zatem sugestia jedności Ojca i Syna staje się oznajmieniem jedności Stwórcy i podmiotu genezyjskiego, Boga Ojca i Juliusza Słowackiego...

Chrystus więc okazywałby się figurą skomplikowaną: a) istniałby jako *Logos*: „stwórcą widzialności”; b) byłby realnym Chrystusem Nowego Testamentu; c) każdy duch, opuściwszy Boską Pełnię, byłby Synem Bożym. W wersji *credo* prozaicznej poeta pisze: „Wierzę w Chrystusa, Syna Bożego – jako w Słowo świata [...]”. Stosunek między podmiotem *credo* a Chrystusem ukazany jest troiście: 1) podmiot duchowy jest z nim tożsamy ontycznie; 2) powtarza, rekapitułuje jego dzieje w swej egzystencji; 3) identyfikuje się z fenomenem historycznego wcielenia Syna Bożego.

⁴⁹ J. Słowacki, *Genezis z Ducha. Modlitwa*, dz. cyt., s. 14. Interesujące byłoby skonfrontowanie przekazu *credo* z całą *Genezis z Ducha*.

Ten ostatni fakt został wyraźnie zuniwersalizowany, poddany filozoficzno-teologicznej reinterpretacji, pewnemu retuszowi dosłowności na rzecz ogólnych ujęć. Pojawia się oczywiście przejęta z incipitu Ewangelii według św. Jana idea *Logosu* – Słowa Bożego, powracająca w różnych wersjach u poety. Pojęcie *logosu*, wprowadzone do helleńskiej filozofii przez Heraklita, rozwinęli Platon, Arystoteles, stoicy, Filon z Aleksandrii i wreszcie przejął je chrystianizm⁵⁰. W przypadku Słowackiego, który pisze o Chrystusie jako „Słowie świata całego” (tu obie wersje *credo* są zgodne), trudno mówić tylko o jego – *Logosu* – panteistycznej interpretacji jako wszechprzenikającej mocy boskiej. Można chyba myśleć o: a) preegzystującym w łonie Pełni *logosie* – słowie jako prawzorze widzialnego świata; b) *logosie* – bycie pośredniczącym między Bogiem Ojcem a światem widzialnym: byłaby to moc boska uwiarygadniająca prawdziwe objawienia: „Wierzę w Chrystusa Pana, / Słowo świata całego; / Który wszelką Sprawę czyni”, c) *Chrystusie-Logosie* jako figurze genezyjskiej wspólnoty, „kościola” mistyków: pisze bowiem poeta w wersji prozą *credo* o Chrystusie-Słowie, „który nas duchy i członki jednoczy”; d) figurze bogocłowieczeństwa: kiedy Słowacki wspomina o podmiocie swego *credo*, że jest „rodzony”, używa formuły zarezerwowanej w *Symbolu N.-K.* Dla Jezusa: „który z Ojca jest zrodzony przed wszystkimi wiekami”, czy: „zrodzony, a nie stworzony...”. Kluczowa wydaje się tu wielofunkcyjność tego pojęcia: „Słowo” to prawzór, archewzór świata widzialnego, działania zbawczego, wspólnoty i konkretnego człowieka.

Niezwykły wydaje się wers trzeci: oto wierzę w Chrystusa-Słowo, „Który wszelką sprawę czyni”. „Sprawa” pisana jest majuskułą (jednak) Wolno domniemywać, że mamy tu normatywne odniesienie do wszelkich objawień: jeśli są prawdziwe, zaświadcza ich prawowiemość nie Kościół, lecz sam *Chrystus-Logos*. Może też jest to polemiczne odniesienie do Koła Sprawy Bożej Towiańskiego, z którego sektą poeta szybko się rozstał. Słowacki wpisałby, niczym pierwsi chrześcijanie, w swe *credo* formułę anatematyczno-normatywną, skierowaną przeciwko uzurpatorom ortodoksyjności (jak kościoły), przeciwko sekciarzom i heretykom (choćby towiańczykom). Co jasne – Sprawa (= objawienie, dar profecji, błysk genezyjskiej pamięci, uzmysławiającej metempsychiczne dzieje Ducha) zyskuje potwierdzenie w subiektywnej przestrzeni duchowego podmiotu. W sobie znajdował Słowacki (*Słowa-cki; Logos*) dowody „Sprawy” prawdziwej, ziarno mistycznej wspólnoty Dzieci Bożych, których „żywot ku Ojcu prowadzi” Duch Święty, czyli... także Chrystus, czyli... też Bóg Ojciec. Tak oto dogmat trynitarny ulegał tu uwewnętrznieniu, zinterioryzowany zaś stawał się podstawą, fundamentem figury Ducha-człowieka, bogocłowieka, samozbawcy. Kryterium prawdziwości obranej drogi okazuje się iluminacja genezyjska, otwierająca wrota pamięci, które wiodą aż do Boga Trójcy lub – w innym języku – gnostyckie rozpoznanie najgłębszej duchowej podstawy człowieczeństwa. Ze do owej „sprawy” przywiązywał mistyk rolę, poświadczająca wersja prozą, zawie-

⁵⁰ Rozmaite koncepcje *logosu* omawia L. Joachimowicz we *Wstępie do: Filon Aleksandryjski, Pisma*, t. I, Warszawa 1986. Por. też: H. i M. Simon, *Filozofia żydowska*, Warszawa 1990, r. I.

rająca również i do niej odniesienie: „Wierzę w Chrystusa, [...] który [...] sprawę naszą ku celom Bożym prowadzi –”.

Przewyciężywszy mglistą przepaść form i materii, podmiot genezyjski w tunelu pamięci dostrzegął za sobą Ojca Ducha, zaś w bliźniaczym tunelu wizji profetycznych tę samą twarz Ojca Boga. Tak przez medium podmiotu genezyjskiego Bóg dialoguje ze sobą samym, by porzucając pułapkę jedni i doskonałości, ujrzeć się w szacie wielości, w lustrze celu.

Ta profuzja metafor ujawnia jednak słabość eksplikacji kwestii, którą Ryszard Przybylski wyraził z urzekającą dosadnością:

Po co Wieczność wyłania z siebie Nic, które jest Duchem stwórczym i dlatego ten Przedsiębiorca po upadku bytów stworzonych zakłada idiotyczną i morderczą fabrykę świata, tego żaden mistyk, o ile mi wiadomo, w sensowny sposób nie wytłumaczył⁵¹.

Ale też – dodajmy – Słowacki, pisząc *credo*, wymawia w języku symboliczno-mitycznego skrótu ledwie słowo „wierzę...”, nie zaś na pewno „wiem...”.

Wyjątkowo oszczędnie przedstawił poeta wątki mariologiczne, odgrywające ważną rolę w jego myśleniu. Mamy w *credo* – podług odczytania *Dzieł wszystkich* – „informacje”, że Chrystus: 1) urodził się z „dziewicy”; 2) narodził się „Przez Natchnienie Ducha Świętego”; 3) narodził się „za ścieniem ludzkiej natury”. Fakt pierwszy eksponuje *Symbol N.-K.* (nie zaś *Skład Apostolski*, gdzie mamy „Maryję Pannę”). Fakt drugi znajdujemy w obu symbolach kościelnych, ale inaczej wyrażony: „począł się z Ducha Świętego” (*Skład...*), „i za sprawą Ducha Świętego (*Symbol N.-K.*). U Słowackiego, który pisze wielką literą „Natchnienie” (tak sądzę), rola Ducha Świętego zostaje dowartościowana. Natomiast wyrażenie o „ścieniu się” ludzkiej natury wyraźnie wskazuje na Chrystusa historycznego. Narodziny z dziewicy były dla poety zapowiedzią przełamania „prawa natury” przez ewoluującego, genezyjskiego ducha⁵². Paradoksalnie więc „ścienie się” inauguruje proces rozświetlenia, solaryzacji bytu. Cud ewangeliczny staje się prefigurą cudu kosmicznego. Można rzec więcej: fakt ewangelicznych narodzin Chrystusa z dziewicy prefiguruje narodziny Syna Bożego w każdym człowieku, w Słowackim wreszcie. Byłaby to specyficzna – duchowa – lektura Ewangelii, usuwająca znów jej historyczną konkretność.

Wcielenie Boga w historycznym Jezusie Chrystusie pojmował – jak wskazuje wersja pisana prozą – nieortodoksyjnie, mówiąc: „– a objawion w ciele ludzkim, ukrzyżowan był –”. Chrystus przyjmuje przecież w tym przypadku tylko zewnętrzną postać człowieczą, a nie jednoczy w sobie obu natur – ciała

⁵¹ R. Przybylski, *Śmierć Saturna*, „Twórczość” 1985 nr 9, s. 92.

⁵² E. Łubieniewska, *Olśnienie*, „Ruch Literacki” 1995, z. 3, s. 350. Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. IV, s. 481–482: 1. „Wszak zdaje się, że nawet przekonanie o najwyższym duchu Słowa uległo modyfikacji, że Chrystus stawał poniżej – Najświętszej Panny. Zwie się ona Panią Słowa...” 2. „Chrystusowość – oto cel etyki mistycznej, wskazany już wyraźnie w *Wykładach* Mickiewicza, którego chrystologia bliska jest wywodom rywala!”

i ducha, człowieczeństwa i boskości. To znany rys wyobraźni rozmaitej proweniencji herezjarchów, twórców tego typu nurtów heterodoksyjnych (monofizytyzm, monoteletyzm, nestorianizm, doketyzm), które akcentują rolę któregoś z pierwiastków (ludzkiego bądź boskiego) w dwunaturowej bosko-ludzkiej figurze Jezusa. Adopcjaniści uznawali więc Chrystusa za człowieka, którego „zaadoptował” Bóg. Inni nie godzili się na jedność obu natur w Chrystusie (monofizytyzm). Słowacki bardzo wyraźnie podkreśla pierwszorzędną rolę Ducha: to on objawił się w ciele, to on – w wersji prozą tylko – „z ciałem zmartwychwstał”. Tę dwuznaczność zwrotu odnajdujemy też w *Symbolu N.-K.*: „przyjął ciało z Maryi Dziewicy”. Poeta, ten Tłumacz Słowa, pisze jego historię jednak na nowo. Potwierdza to trzecia – także chrystocentryczna – strofa:

I. I rozpięty był na krzyżu;
Trzy dni przetrwał w łonie ziemi,
A po trzech dniach zmartwychwstał,
I uniesion jest z ciałem w obłoki,
Skąd przyjdzie rządzić Królestwo Boże.

II. Odczytanie raptularzowe:

I rozpięty «był» jest na krzyżu
«I zmartwychwstał i jest z ciałem»
Który po trzech dniach zmartwychwstał
I z ciałem był uniesion w obłoki
«Przemieni [?] dzisiejsze [?] w obłoki»
I w obłokach na ten świat wróci
Skąd przyjdzie rządzić Królestwo Boże

(93r)

Prawda o soteriologicznym dziele Boga, o jego uniżeniu i wyniszczeniu (*kenosis*), o męczeńskiej śmierci, znajdująca w chrystianizmie ekspresyjny wyraz w wielkanocnych obrzędach, wygląda u Słowackiego łagodnie, jak symboliczny obrazowy eufemizm. Nie skandal krzyża, nie „umęczenie” (*Skład...*) czy „ukrzyżowanie” (*Skład...* i *Symbol N.-K.*), lecz: „rozpięty był na krzyżu”. W wersji prozą *credo* mówi się jeszcze „ukrzyżowan był”, ale w wersji wierszowanej Chrystus jakby w ogóle nie umierał: po owym rozpięciu na krzyżu „trzy dni przetrwał w łonie ziemi” (brak tego wersu w wersji z *Raptularza!*). To chyba motyw gnostycki: pewne sekty twierdziły bowiem, że na krzyżu umiera tylko ciało, które wcześniej opuściła boska część natury Chrystusa, inne uznawały, że zaraz po śmierci opuścił ziemię i wstąpił do Boga Ojca. Słowacki, zdaje się, eksponu-

⁵³ E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 43. Zdanie pochodzi z pracy Lévinasa, *Le Temps et l'Autre*, Montpellier 1979.

⁵⁴ O chrystologii poety zob. prace: L. Nawarecka, *Idea Trójcy Świętej w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*; tejsze, *Postać Króla-Ducha w kontekście idei przeobstwienia*, obie w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 439–448, 495–506.

je prawdę o niezniszczalności, wieczności Ducha. Konwulsje Bożej męki, śmierci byłyby kompensacyjnym tworem wyobraźni nieoświeconych, lękających się cierpień i konania.

Słowacki przemawia w swym *credo* starannie dobranym, podstawowym zestawem obrazów. Zasada doboru rysuje się przejrzyście. Nie ma tu motywów dolo-rystycznych, tanatologicznych, śmierci Syna Bożego, zstąpienia do piekieł (motyw *descensus ad infernos* tak popularny w malarstwie!), ale też antropomorficznych wyobrażeń Chrystusa królującego w niebie. Nic tak nie sprzeciwiałoby się radosnemu przesłaniu genezyjskiej wiary poety, jak dramatyzm ostatnich słów Chrystusa: *Eloi, eloi lema sabachthani*.

Najdosadniej sens procesu zbawczego objaśnia *credo* prozą: Syn Boży-Słowo „objawion” jest „w ciele ludzkim”, Duch przyjmuje więc na siebie ten marny zewłok ciała, pozwala się ukrzyżować w owej cielesnej powłoce, a następnie – domyślamy się, iż przetrwawszy trzy dni w łonie ziemi, ale nie umierając, bo Duch jest wieczny – „zmartwychwstaje” z ciałem. Czyli podnosi to ciało do poziomu Ducha, zbawia je i przemienia, po czym zostaje uniesiony do nieba. To inny Chrystus niż ten ewangeliczny...

Zstąpienie do „łona ziemi” (w *Składzie* i *Symbolu N.-K.*: „pogrzebion”!) to obraz jasny symbolicznie: może odnosić się do tajemniczego powrotu Syna Bożego do sfery preegzystencji, sfery Boga-Ducha i zapowiadać nietajemny, widzialny drugi powrót do Boga Ojca po zmartwychwstaniu. Jak zauważono: Słowacki nie rozpuszcza zmartwychwstałego Chrystusa w bezmiarze Ducha, ale czyni ten wyjątek tylko dla Jezusa. Ale też poeta łagodzi w *credo* tanatyczny wymiar, całą niezwykłość zmartwychwstania. Dokonując swoistego retuszu samej śmierci („rozpięty”) Chrystusa, eksponuje Słowacki motyw wniebowstąpienia Chrystusa, przy czym właśnie źródło opracowania go w *credo* stanowi przekaz *Dziejów Apostolskich* (1,9-11), gdzie wspomina się o „obłoku”, przesłaniającym Jezusa. U poety: „I uniesion jest z ciałem w obłoki, / Skąd przyjdzie rządzić Królestwo Boże”. Ekspozycja motywu cielesności może być kolejną figurą zniweczenia prymatu materii i formy u końca czasów, podobnie jak wskazuje na to druga część cytatu. Pierwotnie wniebowstąpienie oznacza intronizację Jezusa jako Syna Bożego – Mesjasza, wywyższonego do Bożej chwały. Tu poeta nie ukazuje Chrystusa u boku Ojca, jak w *Składzie*: „siedzi po prawicy Boga Ojca wszechmogącego”. Jezus historyczny Słowackiego znika przesłonięty – powiedzmy metaforycznie – obłokiem tajemnicy. Jego rolę przejmuje enigmatyczna wzmianka o Królestwie Bożym. Kategoria przestrzenna, sugerowana przez słowo „skąd”, implikuje w tym przypadku wyobrażenie ruchu. „Przyjdzie” – znaczy tu „następuje”. Opis męki i dzieła zbawczego Chrystusa „przechyla się” oto znów z wymiaru historycznego w wymiar figury ostatecznej Pełni – Królestwa Bożego – rozumianego bądź chiliastycznie, bądź jako wizja przebóstwionego kosmosu, który scali, zleje się w Pełnię z Bogiem Ojcem, unieważniając ostatecznie przeciwieństwo ducha i materii.

„Stamtąd przyjdzie sądzić żywych i umarłych” – kończy *Skład*... wzmiankę o „wniebowstąpionym” Chrystusie. U Słowackiego Chrystus przybędzie „rządzić”,

a nie „sądzić”. W wersji prozą poeta w ogóle tego wątku nie podejmuje. Nie ma bowiem w genezyjskiej wierze miejsca na horror śmierci, na grzeszników katowanych przez schizoidalne diabły średniowiecznego malarstwa, tak dobrze znane z przedstawień Hansa Memlinga czy Rafaela Destorrentsa. Wizję sądu zastępuje obraz panowania, będący ekwiwalentem religijnej nadziei, a nawet pewności. Słowacki pisze tak, jakby pragnął ująć z wizji paruzji możliwie najwięcej traumatycznych elementów apokaliptyki, wykreślić to, co osłabiałoby promienną kolorystykę Nowego Jeruzalem, jej urzekający, optymistyczny obraz. Nadając Bogu już wcześniej cechy starotestamentowego Jahwe, poeta pozbawiał go teraz jednak całej surowości w wymiarze eschatologicznym: Bóg końca świata nie jest tu Bogiem numinotycznego „dnia gniewu Jahwe”, lecz Bogiem miłości, potężnym Jahwe, przeobstwiającym miłością byty podźwignięte z otchłani form. Myśl genezyjska kieruje się przeciw śmierci, a w tym wymiarze wolno uznać ją i za monotematyczną, i za pełną nadziei. Chrystologia *credo* okazuje się figurą tryumfalistycznej aksjologii „*civitas Dei*” poety. Niebiańskiej Jeruzalem, miasta miłości, nie znającego dualizmu „*sacrum*” i „*profanum*”, nie tego, które „sądzi” i przebacza, „pali”, lecz scala, integruje, podnosi, jest Pełnią.

Część VII.

Pneumatologia: „Wierzę w Ducha Świętego...”

Ostatnie trzy – pneumatologiczne – strofy i największą część *credo* prozą rozbudował poeta w stosunku do *Składu* i *Symbolu N.-K.* W strofie pierwszej wyeksponował Słowacki, iż jest „Duchem” rodzonym przez Ojca. I oto kłamra się domknie: opowieść o Duchu Świętym będzie więc eksploracją księgi przeznaczeń Ducha wcielonego w ludzką formę. Formę samego Słowackiego lub innego wyznawcy. Dialektykę Ojca i Ducha (Syna) dobrze oddałyby w tym przypadku rozważania Emanuela Lévinasa: „Ojcostwo jest relacją z obcym, który będąc drugim jest mną”⁵³. U poety ma to wymiar ontyczny i egzystencjalny:

I. Wierzę w Ducha Świętego,
Trzecią St. Trójcy Osobę.
Nieśmiertelną i wszechmocną,
Z Ojca i Syna urodzoną,
Równą Ojcu i Synowi;
Przez którą jest napełnion świętością.

II. Wierzę w Ducha Świętego, który z Chrystusa i Stwórcy urodzony, nakarmia
wszelki duch ziemski – i siłą twórczą napełnia. –

III. Wierzę w Ducha Świętego
Dawcę twórczości i siły
Trzecią Świętej Trójcy osobę
Nieśmiertelną... «równą» i wszechmocną
Równą Ojcu i Synowi
napelnion świętością
Przez którą jest «święty i» «uświęcon i pełny» (93r)

Poeta, używając podobnej konstrukcji składniowej i temporalnej jak w strofie pierwszej, powiada: „Przez którą [trzecią osobę Trójcy] jest napelnion świętością”. W *Składzie Apostolskim* występują też archaiczne formy imiesłowu biernego czasu przeszłego (umęczon, ukrzyżowan, pogrzebion), ale u Słowackiego archaizm odnosi się do tej przedziwnej terażniejszości, mającej charakter nieczasowy; służy zaś hieratyzacji, uwzniośleniu, ujawnieniu rangi związku podmiotu duchowego z Bogiem⁵⁴.

Jedność z Duchem Świętym okazuje się jakby predestynacją podmiotu do pełnienia funkcji prorockiej (kapłańskiej), o której wspomina *Symbol N.-K.*: „Wierzę w Ducha Świętego [...], który mówił przez Proroków”. W odczytaniu raptularzowym ów Duch św. jest ponadto wyraźnie: „Dawcą twórczości i siły”! Co pominęli Kleiner i Floryan. Światłość = świętość – efekt foniczny wskazuje na solarną, duchową samoafirmację podmiotu, ukazującą jego boską genealogię. Chrystusem historycznym podmiot może stać się tylko przez: a) świadomość ontycznego związku; b) przez swego rodzaju mityczną identyfikację.

Duch Święty, który dopełnia procesu wcielenia (*sarkosis*), to idealna figura, gdy zważyć na jej podatność na utożsamienie z duchem człowieka. Dlatego zdumiewa interpretatora precyzja określeń pneumatologicznych. Ukazać zależność Ducha Świętego od Boga Ojca i Syna – to przecież tyle, co odkryć własne hipostatyczne miejsce w triadycznej wizji Boskości. Pisząc o tym, że Duch Święty to: a) trzecia osoba Trójcy, b) osoba „nieśmiertelna i wszechmocna”; c) osoba zrodzona z Ojca i Syna, lecz równa im – pisząc to, opracowuje Słowacki własną wersję problemu teologicznego, który doprowadził do schizmy, rozpadu chrześcijaństwa na wschodnie i zachodnie. Chodzi o „*filioque*”.

Nie wchodząc w fascynująco skomplikowaną materię teologiczną, powiedzmy tyle, że chrześcijaństwo zachodnie uznało w porządku emanacji „pochodzenie” Ducha Świętego *ab utroque*, czyli od Ojca i od Syna (*ab filioque*), natomiast wschodnie tylko od Ojca⁵⁵. Słowacki ze świadomością pisze o „Duchu z Ojca i Syna urodzonym”. Wolno sądzić, że wiedza poety opiera się tu na *Symbolu N.-K.*, gdzie odnajdujemy proklamację o Duchu Świętym, „który od Ojca i Syna pochodzi”. Pisząc o Trójcy Świętej używał słów Tertuliana, który jako pierwszy użył formuły „*trinitas*”⁵⁶. Lecz Słowackiemu całkowicie obca byłaby jego maksyma – *credo quia ab-*

⁵⁵ W. Łoski, dz. cyt., s. 39–58.

⁵⁶ Por. B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologia*, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1990, s. 237.

surdum. Pisał przecież: „Matematyka wiary nie zaś mistycyzm”. A jednak również formułę przeciwną, tę Anzelma z Cantenbury – *credo ut intelligam* – romantyk uznałby za prawdziwą dopiero wtórnie.

Poeta doskonale zdawał sobie sprawę z tego, iż opracowuje teologiczny temat *filioque*. I z całą świadomością wybierał stanowisko zachodniego Kościoła o pochodzeniu Ducha Św. od Ojca i Syna, mimo że cała jego własna „nauka” bliższa była orygeneizmowi, apofatyzmowi, chrześcijaństwu wschodniemu. W *Raptularzu* poczynił wypisy, notatki z dwu aż (rosyjskiej i francuskiej) wersji *Historii państwa rosyjskiego* Mikołaja Karamzina, którym wydawca nadał tytuł *Z dziejów Rosji i Mogołów*. Otóż uwagę poety skupiły, co znamienne, problemy teologiczne, próba połączenia Kościoła zachodniego i Kościoła wschodniego na Soborze Ferraro-florenckim w latach 1438–1445. Mistyk genezyjski notował:

W r. 1440. Sobor Florencki (ósmy). Eugeniusz IV papieżem. Cesarz Jan Paleolog z bratem Dymitrem Despotą i z siedmio tysiącami uczonych Greków 24 listop. 1437 r. siedli na statki papieskie. – Izydor, patriarcha moskiewski. Cztery zdania: 1. O pochodzeniu Ducha St. – 2. O czyściu – 3. O kwaszonym chlebie – 4. O pierwszeństwie papieża (Rossjanie, że Duch Święty tylko od Ojca). Marek z Efezu zaczyna spor. – Rossjanie zgadzają się, że [1.] Duch St. pochodzi od Ojca i od Syna – 2. że opłatek lub chleb kwaszony zarówno mogą być używane – że dusze średniej nieczystości albo są palone w ogniu, albo ciśnięte mgłą ciemną – albo miotane od burzy, albo innym sposobem dotknięte, a wszystkie zmarłych wstana w dzień Sądu przed tronem Chrystusa. Że papież jest namiestnikiem, a patriarcha Konst[antynopoliński] ma drugi stopień. – Ostatnia przysięga wobec gwardii papieskiej, ubranej w zbroje srebrne, zbrojnej w maczugi ze świecami. – Jozef, patriarcha Konst[antynopoliński], na kilka dni przed podpisaniem umiera. – Marek z Efezu nie podpisał, o czym dowiedziawszy się papież, zawołał z gniewem: „Więc nic nie zrobiliśmy!” Marek uciekł.

Bazyli powstaje przeciw Izydorowi i zamyka w Czudowskim klasztorze, skąd ucieka. Mianowany I kardynałem rosyjskim.⁵⁷

Wątki trynitarne – w tym problem *filioque*, choć nie zawsze bezpośrednio – powracają tak w „poetyckich”, jak i prozą pisanych tekstach genezyjskich. Można rzec, iż Słowacki to z ducha wschodniochrześcijański orygeneista, reprezentujący stanowisko Zachodu lub zachodniochrześcijański mistyk heterodoksyjny o wybitnie neoplatońskich i wschodniochrześcijańskich cechach wyobraźni.

Przypominając neoplatońską podstawę całej nauki genezyjskiej, powiedzieć by trzeba, że symboliczna wyobraźnia narzucająca pierwotny archeobraz boskości wymuszała raczej inny, niż prowadzony przez poznanie historii kontrowersji teologicznych, proces intelektualizacji wiary: już wierzę, bo epifanicznie zobaczyłem, widzę coraz więcej okiem wyobraźni, bo próbuję rozumieć; piszę, racjonalizując epifanię, bo znów pragnę zobaczyć, pozostać w kręgu „dotkniętych wiarą”. Jak

⁵⁷ J. Słowacki, *Z dziejów Rosji i Mogołów*, w: *Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 452–453. Wyczerpująco problematykę tę omawia E. Kiślak: *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.

w kręgu, w którym przeżycie mistyczne (teofaniczne), zapoczątkowuje proces intelektualnego opracowywania, ono zaś przeradza się w proces twórczy, a jego intensyfikacja okazuje się inwersją w całkowicie nowy świat wyobraźni, prowadzącą ku kolejnym mistycznym przeżyciom, choć momentalnym, ale teofanicznym. Ewolucja archeobrazu, prowadząca dzięki pracy umysłu i wyobraźni do konkretyzacji tego procesu w artefaktach (wytworach estetycznych: pismach genezyjskich), wiedzie podmiot – jak inwolucja bytów – w dziedzinę pierwotnych, potwierdzających prawdziwość „systemu” doznań mistycznych.

Ta cała teologia trynitarna ma u Słowackiego aspekt wizji antropologicznej (raczej: metaantropologicznej). Poeta wyprowadza w ten sposób swą boską genealogię jako Tłumacza Słowa, a predykaty „wszechmocny” i „nieśmiertelny” odnoszą się przecież i do Ojca Boga, i Syna, i do niego – Słowackiego – tego Ducha też Świętego, przeżywającego trudną przygodę ze światem. W ten sposób – pozostawiając pełnię *aeternitas* Synowi Bożemu, Chrystusowi „wniebowstąpionemu” – autor *Księdza Marka* czynił się sam panem świata widzialności, robotnikiem w winnicy form, materii, objawicielem ostatecznej wizji uczy miłości.

I. Wierzę w St. Kościół powszechny,
I w Najwyższego Ducha pasterstwo.
Wierzę w St. Duchów związek,
Widzialnych i niewidzialnych.
Wierzę w świata przemienienie,
W ostateczne zmartwychwstanie
Ciała wszelkiego na ziemi.

II. Wierzę w kościół jeden na ziemi – i w pasterza jednego – i w związek nasz ze świętymi, i w przemienienie świata, które ma być przez duchy i pracę naszą – i miłość naszą i modlitwę naszą – przez którą zmartwychwstanie ciała wszelkiego nastąpi – i żywot wieczny, i królestwo Boże widzialne stanie na ziemi.

III. Wierzę w Kościół Święty Powszechny
I w jednego Najwyższego Pasterza
Wierzę w świętych duchów związek
<I tu... i za[...]> Widzialnych – i niewidzialnych
Wierzę w świata przemienienie
W ostateczne zmartwychwstanie
Ciała wszelkiego na ziemi (93r)

Trzykrotna repetycja „wierzę” transponuje podmiot i jego świat w uniwersum Ducha. I choć słowa przypominają tu formuły ortodoksyjne, ich znaczenie jest przeciwne. „Kościół”, o którym pisze, to raczej jego własny kościół mistyczny – *ecclesia mystica* genezyjskiego iluminata – nie ten doczesny, widzialny, który wydawał się poecie konstrukcją wspartą na fundamencie zmurszałych, skostniałych dogmatów. Duch-pasterz też nie przypomina ni papieża, ni mistycznej głowy Kościoła – Chrystusa. To raczej: a) Duch Globowy, b) Duch („poeta” – dopełniacz objawień). Zapewne zaś obie propozycje są słuszne. W jednym ze słynnych

liryków mistycznych oznajmiał Słowacki: „Baranki z ducha, / Ja pasterz wasz...”⁵⁸. Fragment o związku duchów widzialnych i niewidzialnych przywodzi na myśl: a) ideę związku świata widzialnego i niewidzialnego, wpływu świata ducha na świat ziemski, obecną przeciwieństwo u Mickiewicza; b) wizję Andrzeja Towiańskiego z *Biesiady*, pełną niepoliczalnych kolumn duchów; c) chrześcijańską ideę wstawiennictwa żyjących u Boga za zmarłymi (*et vice versa*); d) ideę wstawiennictwa żywych u świętych chrześcijańskich; e) może także ontyczną więź między duchem, który osiągnął różne stopnie rozwoju (przedludzką, ludzką, nadludzką). W wersji prozą wyraziście precyzuje poeta, iż chodzi o „związek nasz ze świętymi”, ale i innych konotacji wykluczyć nie sposób.

Cały świat od piątej strofy ulega już swoistej eteryzacji przez nagromadzenie słownictwa spirytualistycznego: duchy, widzialny, niewidzialny, przemienienie. Toż samo dzieje się w wersji prozą. Kreuje mistyk wizję kosmiczną świata „przemienionego”, „ostatecznego zmartwychwstania ciała wszelkiego na ziemi”. Brzmi to istotnie jak u Orygenesesa, w kategoriach nauki o apokatastazie, o powszechnym odnowieniu i oczyszczeniu bytów, obejmującym także Lucyfera i świat demonologii⁵⁹. Przypomina też wschodniochrześcijańską naukę o *theosis*, przebóstwieniu, panspirytualizacji bytu. Jakkolwiek liczne przykładylibyśmy do słów poety wzorce teologiczne rozwiązań spraw ostatecznych, istotny wydaje się fakt, że dokonuje się ten proces nie na zasadzie *Deus ex machina*, lecz poprzez moc pracy, modlitwy i miłości. Aktywizm duchów, podmiotów duchowych nie stanowi jednak warunku koniecznego procesu przebóstwienia, ale wpisuje się w proces inny: pisanie optymistycznej wizji rzeczy ostatecznych. **Trudno zaś pomyśleć w kontekście *credo* i innych pism totalną katastrofę, dewolucję ducha, który zaprzepaszczałby szansę samobawienia.** (Czy pomiot nie staje się w ten sposób zakładnikiem radosnej wiary?)

W ostatniej strofie inicjalne dotąd „wierzę” przeniósł poeta w inne miejsce:

- I. W Królestwo Boże widzialnie
 Przychodzące z przemienieniem
 Natury naszej cielesnej,
 Z przełamaniem grzechu wszelkiego
 Wierzę. I w żywot wieczny – Amen.

II. Raptularzowe odczytanie:

- «Wierzę w żywot wieczny ducha»
«I w Królestwo Boże widzialne»
«I w» W Królestwo Boże widzialne
 Przychodzące z przemienieniem
Natury naszej cielesnej
 I w zwycięstwo Ducha «naszego» Świętego
 «odpuszczenie grzechów świata»

⁵⁸ DW, t. XII, cz. I, s. 253.

⁵⁹ B. Altaner, A. Stuiber, dz. cyt., s. 296–297.

«W grzechy świata prze[...]»
«Wierzę i w żywot wieczny amen»
«ducha» «cielesnego»
Z przełamaniem grzechu «świata»
wszelkiego
«I w pokonanie ducha grzesznej natury»
Wierzę – i w żywot wieczny mój wierzę... Amen
(93r-94)

„Przemienienie” jawi się twórcy jako proces *in statu nascendi*, dokonujący się tu i teraz, jako rzeczywistość, a nie efemeryczna obietnica teologii. Jak się wydaje, w całym myśleniu genezyjskim wolno dopatrywać się pewnych transakcentacji w przedstawianiu „historii świętej”. Uwagę poety skupia etap genezyjski, kosmogoniczny oraz epoką Ducha Świętego, w której lokalizuje on swą obecną podmiotowość. Dzieje Chrystusa historycznego stają się tylko swoistym wsparciem figuralnym epoki genezyjskiego czynu. Chrystus historyczny jest ważny o tyle, o ile jest Chrystusem niebiańskim, władcą wypracowywanego właśnie Królestwa Bożego. Bóg Ojciec jawi się więc jako figura przyszłej Pełni. Chrystus „wniebowstępujący” jawi się jako figura zwycięskiego Ducha, a Duch Święty jako figura ducha pracownika bożego – rapsoda genezyjskiego.

Zauważmy jeszcze, jak wzbogaca naszą wiedzę o tym tekście odczytanie, jakie niesie *Raptularz* wydany w 1996 roku. Przede wszystkim widać, że poetę gnębiła, niepokoiła kwestia ludzkiej natury, którą postrzegał jako grzeszną. Stąd aż czterokrotnie nawracał do tego samego tematu „natury naszej cielesnej”; pisząc o „odpuszczeniu grzechów świata”, enigmatycznie „w grzechy świata prze[...]”, o „przełamaniu grzechu «świata» wszelkiego”, w końcu wprost o „pokonaniu ducha grzesznej natury”. Zwróćmy też uwagę nato, o czym zapomnieli wydawcy *Dzieł wszystkich*. W syntetycznym werse ostatnim umknął im zaimek dzierżawczy „mój”, podkreślający najwyraźniej osobistą, podmiotową perspektywę tego wyznania wiary w żywot wieczny, dokonującego się ustami Słowackiego i każdego człowieka, który mówi: „– i w żywot wieczny mój wierzę...” To wyszczególnione tu słowo poeta-mystyk zapisał wyraziście i bez skreśleń.

Romantycy kochali triady. Również Hegel stosował triadyczną terminologię w swym wykładzie historiozoficznym:

Królestwo Ojca – *писа́т* – to substancjalna, niezróżnicowana masa, podlegająca jednemu tylko czynnikowi – zmianie, podobnie jak państwo Saturna pożerającego własne dzieci. Królestwo Syna jest objawieniem się Boga tylko w odniesieniu do świeckiego istnienia jako czegoś obcego, które opromienia swym blaskiem. Królestwo Ducha to pojednanie.⁶⁰

⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, wstęp T. Kroński, Warszawa 1958, t. II, s. 198–199.

Otóż Słowacki nie mógł i nie chciał widzieć siebie w ciemnym przedsionku – choćby Heglowskiego – procesu przebóstwiania. Pamiętajmy: śmiertelnie chorował. Stał oto w miejscu szczególnym, gdy wahadło ewolucji Ducha, osiągnąwszy centralny punkt, kształt genezyjsko świadomego człowieczeństwa, miało porwać, ponieść ku górze, ku Pełni cały widzialny, materialny, grzeszny świat form.

Oszczędził Słowacki obrazowych wizji „matki wszystkich zbawionych”, swej Niebiańskiej Jeruzalem, ale przecież nie pisał o rzeczywistości poapokaliptycznej. Próżno szukać w jego *credo* sądu, demonologii poskromionej (czy nawet Poncjusza Piłata z *Symbolu N.-K.*). Jeśli jest grzech, to „przełamany”, jeśli Królestwo Boże, to już „przychodzące”, jeśli człowiek, to ukazany w chwili „przemienienia naszej natury”, w momencie metamorfozy. Wykreował poeta zarazem gnostycką, uwewnętrzną wizję eschatologiczną, jak i (naznaczony millenarystycznie) obraz Królestwa Bożego (finalistyczny)⁶¹. W tym przedziwnym wyznaniu mówi i podmiot ludzki, i boski. Aspekt esencjalny to *alfa* i *omega* procesu, aspekt egzystencjalny, realizujący się w ludzkiej historii, to sfera genezyjskiej twórczości, czynu. Mistyczny Proteusz – zanurzony w sferze boskiej *Deitas* oraz w ludzkim wymiarze natury – mówi i pisze swe *credo* niczym hymn-modlitwę, który od pierwszej strofy pnie się aż ku błyskotliwemu, dynamicznemu finałowi. Czytając *credo* odnajdujemy ślady pierwotnej dramaturgii, dynamiki wiary genezyjskiej: objawiwszy w pierwszej strofie w znakomitym skrócie symboliczno-mistycznym początek i koniec emanacji ducha, mnoży, powtarza poeta: wierzę, wierzę, wierzę... w strofie przedostatniej. Dlaczego? By zakończyć *credo* przemyślną inwersją. Przerzucając „wierzę” na koniec zdania, stawiał Słowacki w ostatnim wersie po jednej stronie „wierzę”, po drugiej „amen”: „[...] Wierzę. I w żywot wieczny mój – Amen”. Tak to, co dokonywało się na oczach poety – realizacja Królestwa Bożego – stawało się objawieniem „żywota wiecznego” człowieka i kosmosu. Innymi słowy: proces narodzin Królestwa Ducha wsparty na fundamencie wiary w owym „wierzę...” łączył się z akcentem religijnej pewności, wyrażonym w „amen”.

Pomiędzy „wierzę” a „amen” pomieścił jednak autor *Króla-Ducha* formułę kluczową. Bo „wierzę – amen” w najwyższym skrócie znaczy w dziele Słowackiego: **odpieram widmo śmierci, katastrofę ciała ukazuję jako „skok” w dominium niezniszczalności, upiorne fantazmaty rozkładu wypieram obrazem integrującego się Ducha, wchłaniającego w kolejnych wzniesieniach i wcieleniach – budzące parokszysmy wyobraźni lękającej się śmierci – formę i materię.**

⁶¹ Por. W. Szturc, *Millenarystyka Juliusza Słowackiego*, w: *Twórczość Słowackiego...*, s. 73–86 oraz pomieszczony w tym samym tomie artykuł L. Nawareckiej, *Epoka ciemna. O micie kosmogonicznym w Rap-sodzie I „Króla-Ducha”*, s. 129–146.

Część VIII.

„...Piękno jest tam – w górze!”⁶²

Jeśli więc napisał Słowacki – gdzieś pośrodku tej filozoficznie mglistej przestrzeni zwanej dziewiętnastym wiekiem – własne *credo*, cisną się jeszcze na usta rozmaite pytania. Dlaczego nadał mu formę wierszowaną? Jaka jest ranga tego przekazu pośród innych tekstów poety z tego okresu? Wreszcie: jaką funkcję spełnia słowo genezyjskiego przekazu, skoro jego podstawową cechą wydaje się zdolność do nieograniczonego wprost samopomnażania się – tak, jakby jeden tekst poety generował następne. Po co mówił tak dużo, skoro mógł (winien był?) powtarzać swe *credo*?

Rzucającą się w oczy cechą tekstu autora *Księdza Marka* jest jego poetycki kształt, który buduje on: a) nadając *credo* układ stroficzny, b) posługując się symbolicznym obrazowaniem, c) stosując nieregularną formę wersyfikacyjną (chyba z przewagą 8 i 9-zgłoskowca), d) wprowadzając inwersję i biblijną składnię, e) stosując także – choć może to być subiektywne wrażenie interpretatora – instrumentację samogłoskową w strofach: 1, 2, 4 oraz spółgłoskową w strofach pozostałych (soteriologia, pneumatologia). A równocześnie zachował Słowacki intonacyjną monotonię *Składu kościelnego*, jego niemal bezrymowy charakter. Oczywiście, frekwencja słowa „wierzę” w *credo* odróżnia je od wersji oficjalnej. Dlaczego więc poeta przekształcił wersję prozą i stworzył „ostatecznie” wersję stroficzną? Wydaje się, że odpowiedź leży w samym tekście, który wyraźnie eksponuje zarówno źródła, moce, jak i cele spirytualistycznej ewolucji: „twórczość i wola” prowadzą ku „światłości” (s. I); objawienie się światłością jest przeto synonimem obdarowania podmiotu „świętością”. Jakże często słowo „świętość” pojawia się w tym tekście: Duch Święty, St. Trójca, St. Kościół, St. Duchy. Maria Żmigrodzka, zastanawiając się nad stosunkiem poezji i objawienia w twórczości genezyjskiej, przywoływała znane zdanie poety z listu do Wojciecha Stattlera (3.VI.1844 r.): „Piękność każda jest z kształtów świętości”⁶³. Pozwala to rozwinąć prowadzone tu myślenie: objawienie się światłością jako synonim objawienia się świętością znaczy także: objawić się p i ę k n o ś c i ą. U Słowackiego – trochę niczym u Plotyna – ontologia stanie się estetyką i etyką. **Transfiguracja materii to nic innego jak totalne zwycięstwo piękna.** Zresztą na ów fakt wskazują także symbole: światłość i widzialność to piękno, jedność, a zarazem nieskończona mnogość, to w końcu – w aspekcie psychologicznym i eschatologicznym – zarazem niezgłębiony spoczynek, uspokojenie, jak i nieskończona, spontaniczna (ale nie: chaotyczna) aktywność, ruch. Poetycki kształt *credo* z jednej strony zapewnia mu swoistą komplementarność wobec

⁶² Plotyn, *Enneady*, przekł. i wstęp A. Krokiewicz, Warszawa 1959, t I, s. 116.

⁶³ Por. M. Żmigrodzka, *Zagajenie*, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 150.

innych – bardziej literackich – dzieł, z drugiej zaś wydaje się sam **kształtem nowej objawicielskiej metapoezji**, tej żyjącej już rewelatorstwem genezyjskim, ekspresją *Logosu*. To poezja, która otwiera wrota nowej wiary; wszak pisał Słowacki:

A wy, Polacy, oto widzicie, że wam poezja dotrzymuje słowa... krzykiem i rozpaczą biła w drzwi zamknięte kościoła, aż się te podwoje otworzyły. – A ona ujrzawszy prawdę – bez kwiatów już i gwiazd schodzi na ziemię... mówić prosto o duszy i Bogu⁶⁴.

Nowa poezja – część wielkiej, genezyjskiej „twórczości”, pracy – bardzo wyraźnie odkrywa, ujawnia **ontologizację piękną**: Duch-Bóg to Światłość-Piękność. Wynika to z symbolicznej natury „synonimów absolutu”⁶⁵, wyjawionych, wynurzonych, wydobytych z głębi jaźni przez imaginację poety. Słoneczna światłość Boga stoi u wrót procesu ewolucji – światłość przebóstwienia, solaryzacji człowieka i bytu to wrota procesu inwolucji, powrotu światłości w światłość. Stąd, jak sądzimy, prymat piękna nad innymi kategoriami w twórczości Słowackiego: to ze światłości rodzi się dopiero miłość. Piękno – zontologizowane piękno – zyskuje prymat nad aksjologią. Szokująca brzydota i okrucieństwo świata, ujęte w *logos* poezji-twórczości-pracy, zyskują u poety nowy, zgoła nieklasyczny sens: przeobrażając się w dynamiczny obraz, konwulsyjny znak kolejnych przybliżeń ku światłości, do piękna. To przesunięcie akcentu z aspektu etycznego na estetyczny wydaje się stałą cechą wyobraźni poety, mnożącego obrazy wyjątkowego okrucieństwa w swych tekstach. To, co dla czytelnika bywa nieakceptowalne, dla poety stawało się bowiem „przepracowywaniem”, przetworzeniem rzeczywistości historycznej w tyglu mistycznego widzenia świata. Że było to spojrzenie „z punktu widzenia absolutnej piękności”, świadczy także *credo* poety, ujawniające głównie moment „przełamania” grzesznego dominium materii i form, a zatem także świt Królestwa Bożego.

W *Horsztyńskim* Słowacki nadał bytowy kształt przypadkowi, zontologizował opaczność losu, co wolno uznać za najwyższą figurę ironii. W okresie genezyjskim z piękna uczynił byt, utożsamił go z Duchem, co z kolei pozwoliło mu spojrzeć bez trwogi na naturę – na ciało przede wszystkim, w które nie bez okrucieństwa poważył się zaglądać. Lecz skoro i ono, ciało, jego wewnątrz było innobytem

⁶⁴ DW, t. XV, s. 437. Słowacki pisze – przy wszystkich predylekcjach mistycznych – z ducha takiej postawy, którą można by nazwać duchem protestu, wiecznego sprzeciwu. XX-wieczny teolog-buntownik, H. Küng (*Credo*, przeł. ks. I. Bokwa, Warszawa 1995, s. 30) ujął to tak:

„To właśnie znaczy słowo CREDO: »Wierzę«:

– nie w Biblię [...], lecz w Tego, o którym Biblia daje świadectwo;

– nie w Tradycję [...], lecz w Tego, którego Tradycja przekazuje;

– nie w Kościół [...], lecz w Tego, którego Kościół przepowiada;

– a więc, i to jest nasze ekumeniczne wyznanie: »*Credo in Deum*«: wierzę w Boga.”

⁶⁵ Wyrażenie z artykułu W. Gutowskiego, który stanowił inspirację tych rozważań: *I kto zgasił okropne Świecisko. Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż; *Pasje wyobraźni*, Toruń 1991, s. 34.

piękna, Ducha, przestało tu budzić lęk. Z tekstu, który czytaliśmy, nie wyparowała ironia. Jej w nim już być nie mogło. W *Beniowskim* owo *credo* było jeszcze formą (melodią), na podstawie której ironista tworzył ironiczno-doraźne wariacje:

A naprzód ten rym, co drwi, lub przeklina,
Ma polityczne *credo*; jest to sfera
Dantejska. Wierzę sercem poganina
W rym Szekspirowski, w Danta i w Homera.
(w. 405 – 408, s. 145 cyt. wyd.)

Ten wspaniały popis ironii w sposób nieoczekiwany doprowadził poetę do kolejnego przywołania formy *credo*: tym razem pełnego dostojeństwa, najwyższej powagi. To *credo*, ukazując jedność „ja” i „On”, podmiotu i Boga, Ducha i Ducha, Chrystusa-„ja” i Chrystusa w Trójcy okazywało się – i za takie je uznajemy – najwyższym przejawem tożsamości podmiotu z totalnie pojętą rzeczywistością, dziejowością. „Ja”-kosmos, „ja”-Bóg, „ja”-Kościół – mówił sobie Słowacki, wpisując się jako Duch wiodący w historię przeobstwienia wszystkich i wszystkiego. Oczywiście rzecz, że nie było w tym śladu autoironii lub ironii.

Prawem dygresji zauważyć chyba warto odmienny nieco sens neoplatonickich rozwiązań Plotyna, akcentującego wyraźnie prymat nieogarnialnego Dobra (=Boga) wobec Piękna. Pisał w *Enneadach*:

Zaprawdę, nigdy nie zobaczyłoby oko słońca, gdyby samo nie było słoneczne i nigdy też dusza nie ujrzy piękna, jeżeli sama nie będzie piękna. Niech tedy najpierw każdy stanie się boski i każdy piękny, jeżeli chce ujrzeć Boga i piękno! Oto pnąc się w górę, przybędzie najpierw do umysłu i tam zobaczy wszystkie idee w ich piękności i powie, że to jest piękno, mianowicie idee [...]. To zaś, co jest jeszcze wyżej, nazywamy naturą Dobra, dzierżącą przed sobą jakby puklerz piękna.⁶⁶

Plotyński „puklerz piękna” to, jak się zdaje, u Słowackiego źródło Dobra, a nie odwrotnie. Genezyjskie *enneady* autora *Króla-Ducha* to jednak w znakomitej części *logos* wydobyty w arcydzielnej formie rapsodycznej. Cała symbolika tożsamości Boga-Ducha i podmiotu-ducha, tak znakomicie uchwycona przez Słowackiego w *credo*, służy tu pośrednio ukazaniu jedności egzystencji (jako konsekwencji *logosu* wypowiedzanego przez Boga) i wyemanowanej „poezji”, twórczości, pracy (jako *logosu*, który ponownie zwraca się ku Bogu). Przeciwnieństwo zaś esencji i egzystencji ma charakter względny i czasowy. Rapsod jako „słowo” Boga i Bóg jako „słowo” objawione przez poetę – to jedno.

Całość związków ogarnia fundamentalny symbol Księgi⁶⁷. Jego istotę stanowi pojęcie *logosu*, słowa, które genetycznie będąc zależnym od Boga, równocześnie ku

⁶⁶ Plotyn, dz. cyt., s. 115. Zob. P. Hadot, dz. cyt., s. 47: „Najwyższym stanem duszy jest całkowita pasywność. I dusza stan ten stara się utrzymać”. Tu też rozchodzą się drogi Plotyna i Słowackiego, tak pełnego aktywności.

⁶⁷ Por. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 186–231.

niemu prowadzi, kieruje wielokształtny, rozpieczęty w świecie form świat duchów, podmiotów duchowych. Istnieje zatem Księga Natury jako wcielony, kosmogoniczny *logos* i Bóg jako Księga idei, *logosu* preegzystującego. I jest też pierwsza Księga objawień: Biblia, którą mistyk, iluminat pisze na nowo, uzupełnia, tworząc swą Księgę Objawień Odnowionych. Jej skrótem, niezwykłym „spisem treści” jest *credo*. Jego twórca – jako figura *logosu*, Tłumacz Słowa – okazuje się przecież także Synem Bożym, obdarzonym Księgą Genezyjskiej Pamięci, z której odpamiętuje dzieje kolejnych wcieleń aż do „początku”. Rewelatorstwo „początku”, kolejnych jego faz okazuje się przecież przybliżaniem nie apokaliptycznego „końca”, lecz Pełni. Stąd tak silne *adwentyistyczne* (oraz *millenarystyczne*) naznaczenie twórczości genezyjskiej.

Słowacki nie tworzy systemu filozoficznego, lecz nadbudowaną na pierwotnym wyobrażeniu, na neoplatońskim solarnym symbolu Boga, konstrukcję mityczną – o różnym w kolejnych dziełach stopniu koherencji – odwołującą się do języka mistyki, teologii, filozofii, przyrodoznawstwa, mitu. System jest zamknięty – Księga domaga się pisania, domaga się zarówno irracjonalnych wstąpień w świat „wizji ognistych”, jak i trudu racjonalnego opracowywania, lecz również dynamiki poetyckiej kreacji. Intelktualizm „systemu” genezyjskiego jest elementem złożonej aktywności, której bieguny to: *przeżycie epifaniczne* – wysiłek racjonalny – proces kojarzenia (aktywność wyobraźni) – subiektywne rytmy (modlitwa, czytanie Pisma). I choć pierwsza i ostatnia litera, Alfa i Omega, początek ewolucji i finał inwolucji istnieją od zawsze, księga – jak Bóg-Duch – istnieje dwoiście: jako statyczna jedność absolutnego, wiecznego „tak jest” i jako proces: „tak będzie”. Księgę-proces pisze już genezyjski śpiewak, jego czytelnik oraz – u Słowackiego – cały widzialny świat. Ponieważ:

Zarówno poetę, jak i czytelnika obowiązuje – *powie badaczka* – właśnie trud wchodzenia w Słowo całym sobą, czyli czytanie lub pisanie według szyfru *D u c h a*. Tu tkwi źródło świętej powagi sztuki i poezji jako Słowa Wcielonego.⁶⁸

Słowo twórczości genezyjskiej – niezależnie od tego, jakiej formie wyrazu służy – spełnia kilka fundamentalnych funkcji:

1. Jest to słowo rewelatorsko-profetyczne. Rewelacja „przeszłych” dziejów Ducha staje się objawieniem i drogowskazem jego drogi, tego „już dokonującego się zbawienia”.

2. W akcie parafrazowania dawnych form, symboli, pojęć religijnych dokonuje się odnowienie skostniałego *logosu* Kościoła, czy lepiej: zgłoskami starych form, symboli, pojęć mówi nowy *logos* mistyka, który odkrył swój *kairos*.

⁶⁸ H. Krukowska, *Doświadczenie mistyczne w „Pieśni a Bogu ukrytym”*, w: *O poezji Karola Wojtyły*, Białystok 1991, s. 45 [podkr. – moje].

3. Funkcja kerygmaticzna słowa genezyjskiego spełnia się w próbach głoszenia prawd genezyjskich, w aktach komunikowania się ze współczesnością. Twórczość genezyjska to swoista moralistyka spirytualisty.

4. Funkcja polemiczna wypełnia się w próbach zakreslenia ram tego, co jest fałszywym, skostniałym objawieniem (sekta, Kościół) lub tego, co służy „zaleniwieniu”, znieprawieniu ewoluującego ducha (jak filozofia materialistyczna). W tej roli Słowacki dozwala sobie czasem na ironię (rzadko).

5. Funkcja projekcyjna – słowo w tej twórczości nierzadko tworzy wizje rzeczywistości jeszcze ziemskiej, ale doskonalszej. Trudno nie pomyśleć, że Słowacki jest także mistykiem marzycielem, gdy pisze: „Urodzić się w kraju, gdziebym patrząc na rząd mógł Boga ukochać –”⁶⁹. Mistyka staje się w tym wyrażeniu swego rodzaju projektem kultury.

6. Funkcja eksplikacyjno-integrująca: poeta „czyta” na poziomie duchowym świat wydarzeń historycznych, eksplikuje duchowy sens odkryć przyrodoznawczych, podejmuje wysiłek nadania nowych znaczeń słowom, które nabrały posmaku rutynowo powtarzalnych formuł. Tak wyeksplikowany, odczytany, zdekodowany świat dość odległych od siebie dziedzin, takich jak filozofia, teologia, nauka – wyobraźnia i myśl poety próbują stapiać w jedną teleologicznie i duchowo sensowną całość.

7. W akcie pisania, czytania, powtarzania słowa wypełniała się także jego rola egzystencjalna, funkcja modlitwennego samonapomnienia ducha, któremu ciągle grozi regres, który, jak pisaliśmy, nie zawsze trwa w stanie religijnej egzaltacji. W tych chwilach słabości słowo wyprowadza poetę na drogę tworzenia, percypowania tajemnic Ducha.

8. Funkcja autokreacyjna wypełniała się w niezwykłym dążeniu poety do przemiany komunikacji językowej w doskonalszą, pozajęzykową. Pisać, uprawiać formy poetyckie czy paraliterackie znaczy tu bowiem także: przybliżyć moment, gdy „ziemskie” słowo zastąpi duchowe słowo-muzyka-światłość. Postępowi procesu inwolucji towarzyszy więc postęp bezpośredniości duchowego przekazu. Słowo, jak człowiek-anioł, zrzucić miało zewnętrzną formę gramatyki, ziemskiej melodii, kształt, by stać się wreszcie czystym pięknem. A może najgłębszym sensem przygody Boga-Ducha ze światem okazywało się u Słowackiego dowartościowanie słowa? Przeobrażając się, traciło swój ziemski, estetyczny kształt, stając się samą treścią, światłością, pięknem, bytem. Tak jak wszystko inne ze sfery form przechodziło w dziedzinę esencji, z kształtu w pełnię, z wielości w jedność. By tak się stało – on, Słowacki – musiał wciąż pisać *Genezyjskie Dzieło*, wypowiadać, jak człowiek średniowiecza, wiarę w swą własną „Cyrkiew krześcijańską, świętych obcowanie, grzechom odpuszczenie”⁷⁰.

⁶⁹ DW, t. XV, s. 471.

⁷⁰ *Credo* z kodeksu z 2 poł. XV w., *Chrestomatia staropolska*, dz. cyt., s. 25.

„Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy... to jest ze strony ducha”⁷¹ – notował poeta w *Raptularzu*. Lecz doświadczenia mistyczne były ulotne, a mroczna rzeczywistość materialnego świata – niezmienna. Stąd u Słowackiego potrzeba ciągłej transgresji, przekraczania świata „materialnych” pojęć, docierania do istoty: do ducha. Sens istnienia mistycznego równał się więc sensowi wypowiedzianemu. Mówić, pisać, głosić, powtarzać znaczyło inicjować, wstępować w dziedzinę ruchu, przemiany, metanoi duchowej. Mówić – to wracać do źródła, wprawiać w ruch maszynę inwolucji. *Logos* rapsoda, tak rozległy, w całej swej obfitości, był synonimem postępu. Milczenie stawało się stagnacją, powrotem w świat, w którym mit, nauka i objawienie istnieją obok siebie czy nawet bez siebie. W tym genezyjskim projekcie wspólnego języka była teraz myśl o pięknie jako o wspólnej gramatyce, która umożliwi pojednanie nowożytnych budowniczych Wieży Babel.

Jaką rangę przypisać by trzeba *credo* Słowackiego? Myślę, że w całym wysiłku poety, wysiłku przemiany rzeczywistości spełniało ono rolę bardzo istotną: tworząc kanon i kształt praw genezyjskiej wiary, widzialną, symbolicznie przejrzystą wizję, adwentystycznie optymistyczną całość. Na tej całości mógł poeta wesprzeć swą aktywność rozwijania, rozpisywania, re-kreacji artykułów swej wiary. Poeta napisał *Skład Apostolski* jakby *à rebours*: „przeszłość” historii świętej ukazał tylko jako wsparcie dokonującego się procesu narodzin Królestwa. Gdyby rozpiścić jego *credo* na katechizmowy wykład, to kilkusetstronicowy wywód zajmowałyby nie tajemnice przeszłości, nie moralistyka i liturgia, lecz rozbudowana wizja już dokonującego się zbawienia. Trudno pominąć fakt, że poeta uchwycił tu szczególny rys duchowości współczesnego człowieka, gdy enigmatyczne, niejasne proklamacje o „szczęśliwości wiecznej”, „życiu wiecznym” – podbudowane wielokrotnie obszerniejszym systemem dogmatów, wskazań, napomnień – zastąpił wizją Nowej Jerozolimy, której pierwsze ślady, zarysy dostrzegać zaczął już wokół siebie. A jednocześnie powtarzał przeciw jeden z kanonicznych gestów romantyków, gdy – jak Orcio w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego – modlił się słowami odnawiającymi, estetyzującymi stary przekaz: „Zdrowaś Panno Maryjo, łaskiś Bożej pełna, Królowa niebios, Pani wszystkiego, co kwitnie na ziemi, po polach, nad strumieniami...”⁷²

Słowacki mówił i modlił się jednak językiem, którego bogactwo tylko czasami pozwalało na integrację sprzecznych *logoi* przez gramatykę piękną. *Credo* jest chyba swoistym punktem dojścia Słowackiego i może całej epoki. Prawda została odnaleziona, wyrażona w krótkim błysku genezyjskich lat mistycznej twórczości poety. Dalej byłyby już tylko sekta i jej liturgia. Ale przeciw taką mistyczną mszą okazywało się całe życie brata Juliusza, niestrudzonego egzegety Księgi, objawiciela dni, gdy odnowiony człowiek, nim wróci do Siebie, do Boga, „gadać” będzie z kosmosem:

⁷¹ DW, t. XV, s. 460.

⁷² Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, w: Z. Krasiński, *Wiersze. Poematy. Dramaty*, wybór i postowie M. Bizan, Warszawa 1990, s. 276.

– Wielka Epoka globowa nadchodzi, ludzie zaczną się czuć panami globu przez wiedzę prawdy. – Cóż będą za lata? gdy się im planety zaczną zwierzać z tajemnic! gdy słońce wypowie cuda swoje. – I Jowisz i Mars i Wenus –⁷³.

Cóż to będą za lata? – powtórzmy. Dlaczego jednak napisał „oni – ludzie”? Także on – metempsychiczny wędrowiec – przemówi jeszcze pewnie niebiańską sekstyną coraz radośniejszego *Składu Wiary*, w którym – jak zwykle, co krzepiące – zabraknie miejsca dla rujnujących myśl i wyobraźnię wizji cierpienia, śmierci, piekła.

⁷³ DW, t. XV, s. 479. Por. głębokie uwagi o symbolice Słońca: M. Cymborska-Leboda, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997, rozdział: *Mit i tragedia dionizyjska w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, s. 179–246.

Rozdział szósty

**„SYSTEM GENEZYJSKI” JAKO PROJEKT KULTURY.
WOKÓŁ ŚWIĄT PRZYSZŁYCH NARODOWYCH
I RAPTULARZA**

Niechaj nikt się nie trwoży! Nie zabrnijemy tak daleko w przepaścistą otchłań myślenia! Nie zachorujemy na metafizykę. Próżne starania, niepotrzebne zabiegi! Kto nas bliżej poznał, niechaj się raczej obawia, żebyśmy nie weszli w inny błąd, tamtemu przeciwny; to jest: żebyśmy zbyt przezornie wystrzegając się wszystkiego, co tu nad Wisłą zowią ciemnym, zawiłym i mistycznym, nie odwykli od poważnego rozmyślenia i samotnych dumań, a życie nasze nie stało się w końcu podobne strumieniowi prędkiemu, który jest jasny, szklany, przezroczysty, ale dlatego tylko, że jest płytki...

Maurycy Mochnacki¹

Część I.

Lektura zontologizowana

Kilka wątków myślowych, co szczególnie uderza po lekturze *Creĉdo*, związanych z sylwicznym logosem *Raptularza* oraz z innymi, niepoetyckimi „pismami” okresu genezyjskiego, budzić może zdumienie lub konsternację po dziś dzień:

¹ M. Mochnacki, *O mistycyzmie*, w: *Poezja i czyn. Wybór pism*, wybrał, opr. i przypisami opatrzył S. Pieróg, Warszawa 1987, s. 233–34. Artykuł Mochnackiego jest namiętną polemiką z krajowymi przeciwnikami niemieckiej filozofii idealistycznej („mistycznej”), choć w istocie ujawnia też głębszy wymiar. Okazuje się diagnozą całej „afilozoficznej” kultury polskiej, nieprzygotowanej w równym stopniu na lekturę Kanta, Schellinga, co na pisma genezyjskie Słowackiego. Na drugim biegunie zob. ostre wystąpienie J. Śniadeckiego przeciwko filozofii Kanta: *O filozofii. Rzecz czytana na sesji literackiej Uniwersytetu Wileńskiego dn. 15/27 kwietnia r. 1819*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, wyd. cyt., s. 164–242. Zob. podbudowaną ideologicznie apologię Śniadeckiego: Z. Wasilewski, *Zatarg rozumu z uczuciem*, w: tegoż, *Mickiewicz i Słowacki*, dz. cyt., s. 1–69.

1. Skąd rodzi się u introwertyka genezyjskiego, niejako mimochodem zapisany, projekt nowego kalendarza, wizja narodowych świąt, które – czyżby? – obchodzić i świętować miałyby genezyjsko „przetworzona” ludzkość?

2. Jak to możliwe, iż u poety przywołującego wciąż – obsesyjnie niemal – teologię *Logosu* św. Jana, choćby w *Genesis z Ducha*, znajdziemy nawiązania do filozofii Epikura, Bacona, Reida, Hegla – filozofów mających najczęściej niewiele przecież wspólnego z autorem „piątej” Ewangelii?

3. Dlaczego ten twórca, odmieniający przez wszystkie przypadki słowo „Duch” (co naturalne, majuskułą pisane), rewelator i „ducho-znawca”, tworzy, wypowiada nieco mgliste – lecz co istotne – również przez dynamikę Ducha ożywiane projekty polityki i „ekonomii” genezyjskiej?

4. W jakim celu mistyk, człowiek nierzadko wiodący swą egzystencję szlakiem kontemplacji, poddaje nieustannie w swych zapiskach ostrej, czasem nieco złośliwej krytyce kulturę, historię i cywilizację?

Tematy, wątki tu sygnalizowane nie stanowią dominującej części „refleksji” czy onirycznych, wizyjnych, spirytualistycznych zapisów *Raptularza*. A jednak ich przewijanie się, stałe a wyraźne, w „strukturze” sylwicznej (lub „antystrukture”, w tej materii chaosu)² jest faktem niepokojącym. Szczególniej u poety projektującego przebóstwienie – szczebel po szczeblu – wszelkich bytów, zamyślającego transfigurację Natury *in toto*. Dlaczego przeto Słowacki zwracał się tak często ku „marnej” ziemi, kulturze, dookólnej rzeczywistości – on, ten, jak pisał o nim Krasieński, który „cześć sobie samemu oddawa”, u którego „fanatyzm własnej próżności doszły do szaleństwa”? Zarazem ten sam Słowacki, mówiący do przyjaciół – z jakąż krytyczną samoświadomością – macie mnie „za wariata”, „za niskiego głupca”.³ Przecież jednak w mistycznym trwaniu poety – w kulturze XIX-wiecznej, pośród polskich emigrantów, nie potrafiących po prostu zrozumieć tej myśli, nie było nic z werteryicznych marzeń o samobójstwie, nic z kilkudziesięcioletniego szaleństwa w typie Hölderlina, brak tu rozpaczy twórcy tracącego wiarę w swój talent, który kończy samounicestwieniem, jak Tytus Byczkowski czy Heinrich von Kleist⁴.

² *Raptularz* jako forma integrująca tekst poetycki, filozoficzny, quasi-naukowy, teologiczny wydaje się najwyższym wcieleniem „gatunku zmaczonego”, sylwicznej antystruktury. Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmaczonych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, opr. i przedmowa R. Nycz, Kraków 1997, s. 215.

„W pewnym stopniu zawsze tak oczywiście bywało. Teorie swoje rymowali Lukrecjusz, Mandeville i Erazm Darwin. Dzisiejsze skotłowanie form weszło jednak do punktu, w którym nie tylko trudno zaszeregować autora (kim jest Foucault – historykiem, filozofem, socjologiem wiedzy?), ale i zaklasyfikować dzieło (czym jest *After Babel* George’a Steinera – studium językoznawczym, szkicem krytycznoliterackim, pracą z historii kultury? czym *On Being Blue* Williama Gassa – traktatem, gawędą, apologią?).”

– Czym jest *Raptularz*? Jak widać, kultura końca XX w. powtarzała formalny eksperyment romantyki.

³ Zob. list Z. Krasieńskiego do A. Cieszkowskiego z 23 I 1846 r. z Nicei, w: Z. Krasieński *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, opr. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 208–212.

⁴ F. Hölderlin, chorując od 1802 roku, spędził lata 1807–1843 w Tybindze w stanie „obłąkania”. T. Byczkowski (1790–1843), którego śmierć uwiecznił C. K. Norwid w *Menego (Wyjмку z pamiętnika)*, po-

A może lata 1841–1849 to jednak towianistyczny i mistyczno-genezyjski eskapizm, może szaleństwo, lecz... „trzeźwe” szaleństwo? Mistyka wrośnięta w „ekonomiję” dnia codziennego emigranta, gdzie ważna była wiedza o berlińskich wykładach Hegla, lecz i o rzeczywistości politycznej Europy, na równi przy tym z myśleniem i marzeniami o genezyjsko przetransformowanym jutrze?⁵

Ówże mistyk tworzył w tym czasie projekty „ekonomii politycznej”, w której rozważał sprawy „kredytu”, „bogactwa”. Zdobyły mu one niemało głosów krytycznych, choćby wydawcy raptularzowych notatek, dowodzącego, iż myśl Słowackiego o Duchu „odślania swą najsłabszą stronę w omawianiu zjawisk przyrodniczych i ekonomicznych”⁶, lecz niepodobna przemilczeć fakt, że iluminat potrafił też rozumować trzeźwo i krytycznie. Jak w takim oto zapisie:

Papierowa moneta, czyli papiery krajowe – uczą lud, nawet prosty tej myśli, że bogactwo każdego indywiduum zmniejsza się lub rośnie, wraz z pomyślnością narodu. (Polacy o tem na sejmach nie wiedzieli, owszem każdy szlachcic myślał, że przy zubożeniu całego narodu on przy swojej wsi zostawszy, skoro się utraty uchroni – stanie się możniejszym.)⁷

Ekonomia polityczna Słowackiego ukazuje więc system gospodarczy jako organizm obejmujący, spajający ściśle całą wspólnotę, której swoisty krwiobieg tworzy papierowy pieniądz, posiadający wartość ogólnokrajową, a nie stanowiący o swej wartości w magnackich latyfundiach czy w szlacheckich wioskach. Pieniądz – podpowiada mistyk – uczy. Uczy myślenia o pomyślności całego narodu, a nie tylko o stanowych, osobistych partykularyzmach.

Celem niniejszych rozważań, skupionych wokół interpretacji *Świąt przyszłych narodowych*, ma być z założenia spojrzenie na „myśl genezyjską” *sub specie* jej ziemskich, historycznych, kulturowych uwikłań, odniesień do rzeczywistości, w jakiej powstaje. Spojrzenie z sugestią, iż choć Słowacki nieskończenie wiele razy powtarzał słowa Duch i Natura, Bóg i Księga, Słowo i Genezis, to jednakowoż przynajmniej w sposób rudymetarny myślał o szeroko rozumianej kulturze ludzkiej tego momentu dziejowego, w którym przyszło mu żyć. Przyjmuję tu zresztą tradycyjne, celowo wręcz „ortodoksyjne” rozumienie kultury: „Kulturę więc stanowi to wszystko, co ludzkość wytworzyła i co poszczególne ludzie przyswoili sobie jako kształt swego duchowego życia”.⁸ Powtórzmy zatem – dlaczego ów „metempsychiczny wędrowiec” peregrynujący przez światy i kolejne wcielenia, ów wiodący

pełnił samobójstwo w Wenecji, gdzie „zapaścił się trochę głębiej w morze, poderżnął sobie gardło, rzucił się w wodę i utonął” (według wstępu do: C. K. Norwid, *Białe kwiaty*, opr. tekstu, studium wstępne J. W. Gomułki, Warszawa 1977, s. 19).

⁵ Por. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, dz. cyt., s. 189: „Słowacki, który na własne oczy zobaczył dystans między Podolem a wielkimi miastami Europy Zachodniej, chyba rozumiał nowoczesność dziewiętnastego wieku.”

⁶ H. Biegeleisen, komentarz w: *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 123.

⁷ DW, t. XV, s. 460.

⁸ M. Gogacz, *Określenie kultury*, w: *Szkice o kulturze*, Kraków–Warszawa /Struga 1985, s. 11.

duch pośród „zaleniwionych” w kształcie, w marnej formie mrowia duchów niższych spoglądał ku kulturosferze, „noosferze”,⁹ dziedzinie, będącej – podług myśli genezyjskiej – jednak niedoskonałym przedłużeniem dominium Ducha uwięzionego w uniwersum Natury?

Pytania owe wydają się tym ważniejsze, że niemal od początku ukształtował się i trwa aż po XXI wiek pewien typ lektury późnych pism Słowackiego, którego wyznaczniki główne – usuwające w cień inne aspekty dzieła – stanowiły kwestie:

1° Czy Słowacki (to pytanie retoryczne...) daleko odbiega od prawowiernej, rzymsko-katolickiej nauki?¹⁰

2° Czy wolno jego dzieło umieszczać w ramach literatury, a może są to pisma religijne, filozoficzne czy też „szczątki” dzieł nie powstałych, wprost niemożliwych do napisania?¹¹

3° Jak estetyka pism genezyjskich ma się do narodowej, klasycznej z ducha (*à la* Brodziński) estetyki, do Mickiewiczowskiego paradygmatu romantyki?¹²

4° Wyrazem jakich cech, predylekcji, koncepcji antropologicznych – indywidualizmu, narcyzmu, „psychopatii”, koncepcji „ja” głębokiego, triadycznej antropologii – jest podmiot dzieł genezyjskich?¹³

To jeszcze nie najważniejsze z pytań, jakie trzeba by przywołać. Pierwsze bowiem konstatacje dotyczące pism genezyjskich były dziełem albo konserwatystów, pozytywistów (Antoni Małeckci, Piotr Chmielowski, Stanisław Tarnowski), albo modernistów. Doszło tu zresztą do zrozumiałego konfliktu światobrazów. Pozytywiści widzieli w późnych pismach Słowackiego egotyczną, sprzeciwiającą się narodowej pedagogii i niezdrową reakcją na Mickiewiczowskie herezje (*vide: Księgi narodu...*), z innej strony był on dla nich poetą estetycznych skrajności: ironii i sentymentalizmu, tragiczno-ironiczno-romansowej kakofonii. Wreszcie, co by nie mówić, dla konserwatywnej, a więc niezwykle wpływowej części publiki li-

⁹ Termin P. Teilharda de Chardin, utworzony przezeń na podobieństwo „biosfery”; sfera będąca wynikiem kosmo-, bio-, antropogenezy, oznaczająca, podobnie jak u Słowackiego, nie „kulturę” jako statyczną strukturę, lecz jako dynamiczny pęd ku *sakrum*, wyzwolony dzięki „rozwarstwieniu pomiędzy biosferą a noosferą”. Por. P. Teilhard de Chardin, *Moja wizja świata i inne pisma*, w: *Pisma*, t. III, wybór i przekład M. Tazbir, Warszawa 1986, s. 285: „Materia – »macierz« ducha. Duch – wyższy stan materii”.

¹⁰ Do dziś już to posądza się poetę o nieprawomyślność, już to anektuje jako „syna Kościoła”. Zwolenników herezji gorszył związek z Towiańskim, „pycha”, egzaltacja – ci drudzy za koronny argument przyjmowali fakt, iż „przyjął sakramenty” święte. Zob. prostoduszną książeczkę rocznicową: ks. J. Żelazny, *Piewcy Boga. Motywy biblijno-religijne w twórczości literackiej Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, Łomża 1999.

¹¹ Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. 259–286, rozdział *Może go nie ma?* [o *Królu-Duchu*]; M. Sokołowski, *Słowacki rhizomatyczny*, w: *Słowacki współczesny*, praca zbiorowa pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 164–169 [o strukturze *Króla-Ducha*].

¹² Por. M. Kamela, *Anielska mądrość przeciw diabelskiej inteligencji, czyli o milczeniu Mickiewicza wobec Słowackiego*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Zmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, dz. cyt., s. 99–106.

¹³ Zob. M. Korzeniewicz, *„Ja mówiące” w tekstach mistycznych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 XII 1979*, dz. cyt., s. 235–240.

terackiej, Słowacki po gombrowiczowsku „heretykiem” był¹⁴. Piotr Chmielowski z niejaką odwagą – pisząc o *Królu-Duchu* – ganił potencjalnego czytelnika (tak!), zachwycającego się formą tych dzieł:

Zachwycamy się przepyszną formą. Jest to jedna z najsilniej wkorzenionych w sercu ludzkim skłonności. Wielu poświęciłoby treść i ducha dla ramek, brylantami wysadzanych. My się pomiędzy nich nie wliczamy. [...] W życiu rzeczywistym szukamy swoich ideałów; w krwisto chmurnych sferach, boleśnie-sennym marzeniem wytworzonych, przykro nam przebywać; wprawdzie widzimy tam nie tylko ducha, ale i ciało; szkoda jednakże, że trudno nam uwierzyć, ażeby w tym ciełe taki właśnie duch przebywał.¹⁵

Stanisław Tarnowski – pisząc o *Niepoprawnych* (o *Fanatyzm*), zauważając słusznie, iż poeta „tak umiał patrzeć na to, co koło niego żyje w świecie rzeczywistym”, ze smutkiem konstatuje z „medyczną” precyzją, iż w mistycznym okresie „biedny Słowacki” dał upust „rozkiełznanej fantazji”, „zbuntowanej przeciw prawdzie, przeciw rzeczywistości, przeciw historycznym, religijnym i psychologicznym pewnikom”.¹⁶

Antidotum na „Słowackiego zbłąkanego” stał się poeta-symbolista, prekursor Młodej Polski. Wtedy też – sądzić wolno – ugruntowała się taka tendencja odczytywania jego pism, którą z jednej strony określa „wpływologiczna” (pozytywistyczna – 5°) lektura, z drugiej zaś czytanie „teozoficzne” (poeta wśród wielkich myślicieli świata – 6°). Wreszcie uprawomocnił się typ analizy dzieł poety oraz mistyka, który w centrum zainteresowań zaczął stawiać pytania: **jaka jest ontologiczna podstawa, co jest gruntem myśli genezyjskiej, jaką wizję bytu absolutnego ona zawiera, jak kształtują się relacje między „ja” trwającym w czasie a bezczasowym, eternalnym Duchem**. Ten ostatni ciąg pytań i możliwych odpowiedzi (siódmy już: 7° – model analizy), określamy jako typ lektury „zontologizowanej”.

Odtąd określa się jako najistotniejszą i bada ontologiczno-mityczną strukturę jego dzieła, odyseję Ducha jako prapodstawy rzeczywistości, ujawniającego się i w „ja” genezyjskim, i w „głębi” całej Natury¹⁷. Tego Ducha, którego „przygody” w świecie form opowiada Słowacki, przywołując setki mitów kultury, symboli. Tworząc własną *mitopeię*. Oto Ignacy Matuszewski, ujawniając w pismach poety „monizm spirytualistyczny”, „nowoczesny mistycyzm”, konstatuje, najszlachetniej zresztą:

¹⁴ Szczególnie raziło to konserwatystów krakowsko-galicyskich, dla których antidotum na „błędne” *Księgi narodu* Mickiewicza i genezyjskiego Słowackiego stała się zideologizowana lektura Krasińskiego.

¹⁵ P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Kraków 1886, wyd. III, s. 227.

¹⁶ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1905, t. V, Wiek XIX 1831–1850, s. 333.

¹⁷ Syntezą takiego sposobu czytania, pytającego o ontyczną tożsamość i zarazem rozłączność „ja” i „ducha” jako noumenalnej podstawy świata, jest wypowiedź R. Przybylskiego, *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii Juliusza Słowackiego (Słowacki mistyczny, dz. cyt., s. 259)*:

„Bezczas, czyli wieczność Boga, należy do sfery esencji. Czas, który dla Słowackiego jest dziełem grzechu (XIV, 417; XV, 143), to domena egzystencji. Na „ja” Słowackiego składa się esencjalny duch i egzystencjalna dusza, i egzystencjalne ciało. [...] Tylko istnienie ducha ma charakter konieczny, dusza i ciało są zniszczalne, podlegają prawu form cielesnych”.

I w starożytnym Egipcie, i w Indiach, i u neoplatoników, i u gnostyków, i u średniowiecznych kabalistów i okultystów, i u Jakuba Böhme i jego uczniów, i u Edgara Poe w jego traktacie *Eureka*, i u nowoczesnych teozofów, i neobudystów znajdujemy jedno i to samo jądro, dokoła którego grupują się rozmaite obrazy, symbole, rozumowania, teorie, itp.¹⁸

Owym „itp.” jest związek między naturą i duchem, między epifenomenami życia a „absolutem, Bogiem”. Podobnie pytał, pisząc o Słowackim, Stanisław Brzozowski – „Ciało? Duch? Gdzie tu granica?”¹⁹. Erudycja Juliusza Kleina pozwoliła dopełnić myślenie o Słowackim o rozważania o wpływie Kabały, myśli Bouchera de Perthes, Piotra Leroux, Marcela de Serres i przeddarwinowskich przyrodników na pisma „samotnego mistrza”. Dopatrywano się wpływu antycznych modeli kosmologicznych na dzieło autora *Horsztyńskiego* (Lukrecjusz). Wincenty Lutosławski i Tadeusz Miciński uczynili zeń wreszcie mistrza narodowej, eleuzyńskiej pedagogii (skądinąd z ducha tego wyrósł mickiewiczolog Stanisław Pigoń)²⁰. Punktem dojścia „ontologizujących” tendencji będą dociekania nad wpływem „myśli indyjskiej” na Słowackiego czy rozprawa Wacława Kubackiego o analogiach między systemem genezyjskim a dziełami Pierre’a Teilharda de Chardin, próba odnajdywania w niej gnozy jako swoistego „wzorca analogicznego”, eschatologiczno-kosmologicznego²¹. Ostatnie lata XX stulecia to także powrót lektury inspirowanej modernistyczną psychologią doświadczenia religijnego (William James) lub „dema-skatorską” psycho-(?)analizą, ujawniającą wątki opiumiczne bądź rzekomo narcy-stycznie-dewiacyjną (homoerotyzm) naturę poety i jego pism²².

Dlaczego o tym piszemy?

Dlatego, iż koncentrowanie spojrzenia li tylko na strukturze ontologiczno-mitycznej, ewolucjonistycznym spirytualizmie (*et vice versa*) nie służy oczekiwanej odpowiedzi na pytanie, „jak Słowacki był w kulturze” i „jaką chciał ją widzieć”. Dlaczego poddawał ją sarkastycznej deskrypcji?

Piszący – co należy podkreślić – przyjmuje całe dobrodziejstwo dynamicznej ontologii poety, podkreślając raz jeszcze, że jest on dziedzicem myśli emana-

¹⁸ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, dz. cyt., s. 241.

¹⁹ S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, w: *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mancwel, Warszawa 1988, s. 526.

²⁰ Zob.: H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976; ks. dr. F. Gabryl, *Polska filozofia religijna w wieku dziewiętnastym*, Warszawa 1914, t. II, s. 296–376 (tu: także katolicka krytyka „herezji” Lutosławskiego); Z. Stefanowska, *Stanisław Pigoń jako badacz Mickiewicza*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.

²¹ Istotnie, podobieństw między Słowackim a zarówno pierwszymi (J. B. Lamarck), jak i późniejszymi myślicielami wyrażającymi myśl o ewolucji natury, bytu (Darwin, Bergson, Teilhard de Chardin) znaleźć można bez liku (mniej lub bardziej przypadkowych). Zob. W. Lutosławski, *Darwin i Słowacki*, Warszawa 1909. Por. także: J. Tuczynski, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 75–95 (tu: *Elementy wedyjskie w symbolice Słowackiego*).

²² Zob. pracę „otwierającą” tajemnice wyobraźni Słowackiego według: „opiumicznego klucza” – naszym zdaniem nadto upraszczającą zagadnienia – J. Zieliński, *Słowacki narkotyczny*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 237–250. Tegoż autora: *Szataniol: powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000.

cjonistycznej, następcą Platona i Plotyna, że całą jego twórczość genezyjską da się sprawdzić w jej najgłębszej warstwie do archeobrazu Pełni, Ducha, symbolu słońca wymanowującego świat. Że dopiero na tej fundamentalnej substrukturze wyobraźniowej mieści się i rozwija świat mitycznych hipostaz, symboli, wizji. Jednak istotą wyobraźni pozostaje do niczego już nieredukowalny „schemat symboliczny” (będący świadectwem owej „symboliczno-ontologicznej” refleksji). Można o nim rzec za Matuszewskim:

Zawsze idzie o to, żeby zaznaczyć, a po części i wyjaśnić ścisły związek pomiędzy naturą a duchem, pomiędzy pojedynczymi zjawiskami a głównym ogniskiem i źródłem wszechżycia – absolutem, Bogiem, Jednością najwyższą, bezwzględną, z której po odbyciu szeregu przemian ewolucyjnych wszystko powraca oczyszczone i udoskonalone przez wiekową pracę.²³

Słowacki „bywał” w Duchu i w formach swych dawnych wcieleń dzięki pamięci genezyjsko-metempsychicznej; Nowe Jeruzalem, anielskie formy przyszłego człowieka widywał dzięki wyobraźni. Lecz za życia ni on, ni nikt inny Nowego Jeruzalem nie ujrzał. To fakt. Lecz faktem jest i to, że autor *Genezis z Ducha* w niczym nie przypomina utopisty, na przykład członka millenarystycznych sekt amerykańskich, który w oznaczonym przez guru dniu, przystroiwszy się w białą szatę, wspiął się na drzewo, by oczekiwać Królestwa Bożego i o oznaczonej godzinie rzucić się w niebo. Rzuciwszy się zaś, spadł z wiadomym skutkiem. „Skutkiem na śmierć”.²⁴

Słowacki przeciwnie – bywa, choć tylko na krótko, nawet w okresie mistycznym drapieżnie ironiczny, okrutny i czuły, jęklivy i szyderczy, wobec siebie, otoczenia, wobec historii. Jakże nie słyszc ironii w słowach *Odezwy do braci w Kole*, z którego wystąpił właśnie jej autor:

– Bracia moi, nie silcie się na egzaltację – i przeciw sumnienia nie gadajcie o niczem, choćby celem waszego niepełnego zachwycenia było jakie pismo Mistrza, napisane jak do dzieci przez ojca. – Nie krzyczcie, jak gdybyście niebo otworzone ujrzeli – albowiem i duch Mistrza ma głębsze tajemnice, o których musi rozmawiać z aniołami. – Miłość dla niego! I miłość dla Prawdy!²⁵

²³ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 241.

²⁴ Przykład autentyczny. Zob. T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, Warszawa 1994. Dodajmy, że kościoły adwentystyczne powstały w Ameryce około 1831r. Ich założycielem był William Miller (1782–1849). Wiek XIX był zresztą wiekiem nasilenia się nastrojów adwentystycznych, powstania nurtów „badaczy Pisma Św.”, oczekujących rychłego nadejścia Millenium.

²⁵ DW, t. XV, s. 255 [podkr. – J. Ł.]. Zob. D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990; K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999.

Słowacki wiedział już, że tych dwu miłości połączyć się nie da. Tekst zawiera ostre sugestie – przepojone ironią, jeśli nie sarkazmem – iż oto praktyki w Kole to bałwochwalstwo, że gadający z aniołami Mistrz to *idol*, że egzaltacja adeptów ma zabarwienie infantylne, naiwne. Słowem: że bracia poddają się dobrowolnie duchowemu reżimowi wspartemu na kłamstwie.

Takie stany i zachowania nie rodzą się z samych tylko wejrzeń w Królestwo Boże. Nie rodzi się z słodkich rozmów ze Zbawicielem skrzętny realista, notujący w *Raptularzu* po kolei: plan dzieła filozoficznego, uwagę o leczeniu „gruźlicy krtani” metodą Trousseau i Belloc’a oraz listę spożytych „napojów”: „Dnia 20 w hotelu butelka piwa. 21 – but. wina. 22. – – wina. 23. – ... 23. wino – 25. – – – 26 – wino rano. Ujejski Rue Vangirard 32.” Ten ostatni adres zapisał poeta grubym, wyraźnym pismem, gdy tymczasem, „plan spożycia wina” – małymi literkami pisany – ledwie daje się odczytać na karcie²⁶. Między przeto „Ekonomią polityczną”, mistyczno-onirycznymi wizjami i prozą życia ujawnia się to oblicze poety, który całym sobą jest syntezą Ducha i materii. Prawda, że – według niego – przyszłość będzie należała do zwycięskiego Ducha i przeanielonej już materii. Lecz częścią tej widzialności ulegającej zmianie była XIX-wieczna kultura i cywilizacja, których transformację, nim w pełni staną się obrazem Niebieskiej Jerozolimy, poeta planował. Spójrzmy na ten „temat” z punktu widzenia: wizji czasu, jego specyficznej filozofii, genezyjskiej logiki święta, kreującego rytm nowej kultury. Jak pamiętamy – w tonacji ironicznej – fascynacja świętem wystąpiła już w *Horsztyńskim*. Trwa nadal w okresie towianistyczno-genezyjskim.

²⁶ Nie przywołujemy tu tych właśnie not dla małodusznej satysfakcji z tego, że poeta pijał wino, lecz by dostrzec i ten, „praktyczny” aspekt jego egzystencji. Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. 190:

„Pięknoduchów zwykle raziły bankowe informacje w jego listach, demaskatorzy widzieli w nich autokompromitację poety. [...] Umiał jeździć pociągami, interesowały go „szkiełka”, przez które patrzyła na świat nowoczesna nauka, mikroskopy i teleskopy uważał za wzmoczenie siły zmysłów.”

Część II.

Solarne apogeum – od stycznia do sierpnia

W trakcie prac nad *Królem-Duchem* – pod datą 25 października 1848 roku – na brulionowej karcie redakcji dzieła zapisał Słowacki projekt nowego, genezyjskiego kalendarza, regulującego „genezyjsko-liturgiczny” bieg czasu. Przepisał go zresztą jeszcze raz – świadom, iż jest to tekst zupełnie odrębny od poematu. Istnieją więc dwie wersje tekstu:

1. pierwsza, związana z *Królem-Duchem*, nie posiadająca tytułu;
2. druga, zatytułowana *Święta przyszłe narodowe*, paradoksalnie krótsza, niepełna, mniej dopracowana.²⁷

Bez względu na te różnice oba teksty funkcjonują w wydaniu *Dzieł wszystkich* opracowanym przez Juliusza Kleinera pod wzmiankowanym tytułem. Czym ten „twór” wyobraźni mógłby być? Najpewniej jest to wizja przyszłego, nazwijmy go tak, kalendarza narodowej liturgii. Przy tym zrazu najistotniejszą wskazówką wydaje się słowo „święto” – tekst oznacza więc punkty szczytowe i brzegowe, jakby momenty napięcia pewnej linii czasu (po prostu roku). Istotną informację przynoszą dwa kolejne dopełnienia. Jest to więc projekt *ś w i ą t p r z y s z ł o ś c i* i dla przyszłości specjalnie zaprojektowanych. Jeśli przyjąć genezyjską logikę – punkt ewolucji Ducha, kiedy Słowacki pisze swój projekt, nie jest jeszcze momentem, w którym człowiek świętować może podług wskazanych reguł. Święta owe będą sprawą inwolucyjnego *futurum*, gdy wahadło ewolucji przetnie ostatecznie linię wyznaczającą największy dystans duchów wobec Ojca Ducha, kiedy radykalniej zbliży się ku Nowemu Jeruzalem.

Zdumienie – o czym można będzie przekonać się po analizie – może budzić określenie tych świąt jako „narodowych”. Zasadnie „czytelnik-odkrywca” (bo tekst ani do publikacji nie był przeznaczony, ani nie został opublikowany) mógłby się w nich spodziewać wydarzeń z dziejów własnego narodu, Polski – przypuśćmy: tryumfu grunwaldzkiego, wiktorii wiedeńskiej, tragedii rozbiorów (niechby to było na przykład 1 listopada...?), przywołania znamienitych mężów, królów, świętych. Nic podobnego. Święta „narodowe” nie mają w ogóle historyczno-narodowych odniesień. Tak jakby narodowy partykularyzm, egoizm został zastąpiony

²⁷ Zob. W. Floryan i J. Kleiner, *Wstęp*, do: *Pomniejsze pisma treści filozoficznej i religijnej*, w: *J. Słowacki, Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1955, t. XV, s. 248–249:

„Tekst Świąt przyszłych narodowych ma udokumentowanie w dwu źródłach autentycznych i sporządzonym pod kontrolą poety odpisie Szczęsnego Felińskiego. Kopia ta wiąże się z brulionową redakcją kalendarza świąt, którego pomysł powstał w trakcie pracy Słowackiego nad *Królem-Duchem* i został utrwalony na karcie brulionowej redakcji tego utworu. [...] Przepisując rzut brulionowy na k. 259 v *Dziennika z lat 1847–1849*, poeta podobnie jak w brulionie tekst często przerabiał, kreślił i poprawiał, pozostawiając ostatecznie wersję drugą nie uporządkowaną, a co ważniejsze, w porównaniu z pomysłem pierwotnym uboższą. Pominął w niej mianowicie miesiące luty, lipiec, sierpień.”

przez genezyjski uniwersalizm. Jeśli dzieje narodu, z którego pochodzi jeden z objawicieli Słowa (*Słowa-cki*), mają mieć kosmiczno-eschatologiczną rangę, to i dziejowe wypadki tejże nacji stają się tylko przypadkiem (wprawdzie arcyważnym!) w paradygmacie przypadków ludzkości. Ergo – „narodowe” znaczy tyle co po genezyjsku ogólnoludzkie.

Poeta nie pisał jednak znikąd. Rzucił na kartę te wyobrażenia z centrum chrześcijańskiej Europy, gdzie ugruntowane były, łączyły się, przeplatały i mogły mieć znaczenie dla jego projektu bodaj aż cztery wzorce czasu i świętowania.²⁸

1. **Wzorzec pierwotnych kultur**, gdzie obowiązywał – jako czynnik regulatywny – rytm natury, kosmosu: „Życie, praca, doroczne obrzędy świętowania są uwikłane w regularnie następujące cykle księżycy (miesiące), słońca (pory roku), gwiazd”²⁹. Szczególną rolę w tym modelu odgrywały solstycja, momenty przesilenia, najwyższego oddalenia Słońca od równika – 22 czerwca (najdłuższy dzień), i oddalenia najniższego 22 grudnia (najkrótszy dzień). Związane są one ściśle z astronomiczną miarą pór roku, wyznaczającą na 21 marca początek wiosny (Słońce wschodzi w znak Barana), na 22 czerwca początek lata (w znak Raka), na 23 września początek jesieni (w znak Wagi), na 22 grudnia początek zimy (w znak Koziorożca). Nie trudno zauważyć, iż te pierwotne, magiczne, eksploatowane również przez astrologię, poświadczane przemianami natury, rytmem narodzin – śmierci – regeneracji momenty musiały mieć wpływ na wyobraźnię Słowackiego. Że zaś imaginacja romantyków ochoczo penetrowała przedchrześcijańskie światy, żyjące w harmonii z cyklami natury, magią, o tym świadczą i *Dziady* Mickiewicza, i *Noc Walpurgi* Goethego, i „druidyczne” fascynacje autora *Lilli Wenedy*.

2. Na tym pierwotnym wzorcu kształtował się także **rytm chrześcijańskiego czasu liturgicznego**, gdzie Boże Narodzenie stykało się na granicy najdłuższej nocy i zwycięskiego słońca (*sol invictus*), święta Wielkiej Nocy były mniej lub bardziej zbliżone w rytmie natury do czasu odnowy przyrody, życia, czyli do wiosny, a święto zmarłych i święto wszystkich świętych lokowało się w cieniu jesiennego obumierania przyrody. Istotą jednak tej delimitacji czasu pozostaje odniesienie do metahistorycznych, opatrznosciowo „projektowanych” dziejów ludzkości, obejmujących: *Creatio ex nihilo* → Upadek → inkarnację Boga w Jezusie Chrystusie Zba-

²⁸ W istocie kalendarz zakorzeniony jest w głębszych doświadczeniach, okazuje się „wymysłem” mającym usensownić coś pierwotniejszego: E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, przeł. M. Buchowski, w: E. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989, s. 47: „Biologiczny wpływ czasu doświadczonego fizycznie jest ciągły; po prostu starzejemy się »cały czas«. Ale w celu nadania wymiaru temu doświadczonemu czasowi musimy wymyślić zegary i kalendarze, które mogą rozbić continuum na części – sekundy, minutę, godziny, dni, tygodnie.” [podkr. – J. Ł.].

²⁹ J. Bartmiński, „Niebo się wstydzi.” *Wokół ludowego pojmowania ładu świata*, w: *Kultura, literatura, folklor*, pod red. M. Graszewicza i J. Kolbuszewskiego, Warszawa 1988, s. 99. Dodajmy – wszelkie makrocykle roczne (rytm natury), cykle kulturowo określone, mają swe źródło w mikrocyklach życia. Zob. E. T. Hall, *Bezgłośny język*, przeł. R. Zimand, A. Skarbińska, wstęp: M. Plachecki, Warszawa 1987, s. 64: „Życie pełne jest rytmów oraz cykli. Niektóre z nich związane są bezpośrednio z przyrodą: rytm oddechu, bicie serca, menstruacja itp. Zwyczajnie takie, jak hierarchiczność wieku (podział społeczeństwa na sztywne w zasadzie grupy wieku), stanowią połączenie biologii z zasadami organizacji wspólnoty.”

wicielu → Czas Kościoła → Paruzję i Koniec Czasów. W przeżywaniu chrześcijańskim czasu – nie zatracając starotestamentowych fundamentów – najistotniejsze staje się świętowanie wcielenia Zbawiciela upadłej ludzkości, które – niczym czuwanie – powtarzane w rocznym cyklu liturgicznym przybliża moment, gdy Kościół-Oblubienica doczeka przyścia Chrystusa-Oblubieńca³⁰. Istotnym elementem chrystianizmu jest kult świętych i błogosławionych, posiadających w kalendarzu liturgicznym swe precyzyjne „lokalizacje”, dni, gdy czci się ich pamięć. Cechą kulturowo już określoną – co będzie tu szczególnie ważne – kalendarza świąt w Polsce, lecz także w krajach południowej Europy i latynoamerykańskich, jest jego „umaryjnienie”, zatem ekspozycja ogólnokościelnych i lokalnych świąt maryjnych (Matki Boskiej – na przykład – z Ostrej Bramy, z Lourdes).³¹

3. Świecki porządek czasu. Kalendarz gregoriański (364 dni, 12 miesięcy, 47 tygodni) oraz jego liturgiczny odpowiednik już w XVIII wieku poddawane były przemianom; jeszcze przed rewolucją francuską powstał pomysł ich pełnej laicyzacji – nadania dniom i świętom patronów spośród wybitnych uczonych i filozofów, dobroczyńców ludzkości. Jak wiadomo, kalendarz rewolucyjny dokonał jeszcze głębszej dekompozycji – lata liczyły się od dnia proklamacji republiki, a nie *ante Christum natum* czy *post Christum natum*. 12-miesięczny rok składał się z 30-dniowych miesięcy, podzielonych na trzy dekady. Rok zaczynał się w dniu jesienno-zimowego zrównania dnia z nocą (wrzesień), zaś nazwy nowych miesięcy odwoływały się do przemian przyrody, pogody, prac na roli (choćby: Germinal, Floreal, Fructidor). Była to zatem *sui generis* re-naturalizacja, re-poganizacja kalendarza i samego świętowania.³²

Kalendarz gregoriański i rok liturgiczny doczekały się nawet libertyńskiej parodii u francuskiego pisarza Restifa de La Bretonne, który patronkami dni uczynił (a dni mu owych w końcu zabrakło) kobiety, kochanki swojego życia, przy tym porządek, kolejność patronek wyznaczał moment spełnienia z ukochaną „miłosnej ofiary”³³. Ten skądinąd „zgubny” przykład uświadamia, jak zaawansowane były w XVIII i XIX wieku „kalendarzotwórcze” i „świętotwórcze” zabiegi. Rewolucja miała swoich świętych (na przykład: Jean Paul Marat, Joseph Bara, Wolter) i własne święta, każdy utopista XVIII i XIX wieku wkomponowywał w mechanizm

³⁰ G. Pattaro, *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, dz. cyt., s. 315:

„Chrześcijaństwo rozporządza rytualnym odczytaniem czasu w ramach liturgii. Liturgię trzeba rozumieć jako całość tych działań, przez które społeczność chrześcijańska czci pamięć Chrystusa, głosząc jego obecność i prowokując jego powrót. Każdy obrzęd liturgiczny stanowi anamnesis, *kairos* oraz *eschaton* jednego *kairosu* Chrystusa” [podkr. – J. Ł].

³¹ Nie jako oficjalne nauczanie Kościoła, lecz jako szczególnie widoczne w kulturze tych regionów świata przywiązanie do obrzędowości maryjnej, odciskającej piętno na przeżywaniu czasu natury i liturgii (Matka Boska Zielna).

³² Kalendarz obowiązywał we Francji od 5. X. 1793 do 1. I. 1806. Ponieważ miesiące były tylko 30-dniowe, na końcu roku dołączano jako uzupełnienie 5 lub 6 (rok przestępny) dni.

³³ Informacje na ten temat w: N. Restif de la Bretonne, *Ostatnia przygoda czterdziestoletniego mężczyzny*, Warszawa 1989.

idealnego świata jego doskonałe święta³⁴. Z kolei ruchy mistyczne, teozoficzne, sekciarskie (*vide*: Tadeusz Grabianka, Andrzej Towiański), niemal obowiązkowo tworzyły swoją neoeklezjalną, świąteczną obrzędowość³⁵. Wszystkie owe obrazoburcze próby cechowało jedno – mniej lub bardziej wyraźne odniesienie do rytmu czasu kościelnego (dezaprobata, odrzucenie, świadome lub często nieświadome zapożyczenia).

4. **Czas mistyków.** Istnieje wreszcie osobliwe pojmowanie czasu, ujawniające się w pismach mistyków. Wprawdzie – generalnie – odrzucają oni czas, lecz w pisanych świadectwach dają często świadectwo pobożności, skupionej na pewnych szczególnie dla nich ważnych świętach roku liturgicznego. Ich głębokie przeżywanie wiedzie nierzadko do *unio mystica*. Istotne okazują się tu także rozmaite wzorce naśladowania prawzoru (Jezusa, Maryi), które spełniają się w trakcie roku liturgicznego. Cechą wszystkich podobnych praktyk jest ich chrystocentryczny charakter. Pisze św. Teresa z Avila:

Życie jest długie i sporo w nim różnych utrapień. I abyśmy je umieli znosić jak należy, potrzeba nam zapatrywać się na wzór nasz, Chrystusa, jak On je znosił, jak je za przykładem Jego znosili apostołowie i święci. Dobrze jest być z najśodszyim Jezusem i z Najświętszą Matką Jego, nie odłączajmyż się od tego towarzystwa tak dobrego, że nie masz nad nie lepszego.³⁶

Otóż, by ta jedność była pełna, czas zostaje ściśle zorganizowany dobowo (co określa reguła zakonna), jak też rocznie (święto patrona, ale i rytm świąt roku liturgicznego z wielkanocnym centrum). Mistyk-zakonnik, ksiądz żyje więc w ściśle określonym „obiektywnie” rytmie liturgiczno-świątecznym, zakonnym, lecz nierzadko, jak Henryk Suzo, czci też specjalnie na przykład święta maryjne, stające się swoistą furtką w czasie ku chrystocentrycznej mistyce, co Suzo opisuje w swym *Życiu*.

Jak na tym tle błyszczy świąteczna gwiazda Słowackiego? Zwróćmy uwagę od razu na trzy fakty: po pierwsze poeta zachował roczny, dwunastomiesięczny, gregoriański³⁷ rytm; po drugie nie zmienił nazw miesięcy; po trzecie, gdy kalen-

³⁴ J. J. Rousseau, *List do d'Alemberta o widowiskach*, w: *Umowa społeczna*, przeł. B. Baczeko, Warszawa 1966, s. 482: „Mamy już wiele świąt publicznych, mamy ich jeszcze więcej, mogą im tylko przykłaśnić. Ale nie gódźmy się na ekskluzywne widowiska, przeznaczone dla garstki ludzi... Nie, ludy szczęśliwe, nie dla was takie zabawy! [...] lud sam stanie się widowiskiem i to najgodniejszym z tych, jakie słońce może oświecić.”

³⁵ Por. A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989, s. 84–119, 184–207 oraz M. Danielewicz-Zielińska, *Próby przywołań. Szkice literackie*, wyb., opr. i przedmowa M. Zieliński, Warszawa 1992, rozdział: *Mistyk w kręgu oświeconych. Próby przypomnienia „Króla Nowego Izraela” – Tadeusza Grabianki*, s. 17–57.

³⁶ Św. Teresa od Jezusa, *Twierdza wewnętrzna*, przeł. ks. bp H. P. Kossowski, w: *Dziela*, t. II, Kraków 1987, s. 381. Zob. J. Tomkowski, *Mistyka i egzystencja*, „Więź” 1988, z. 3, s. 87: „Przeobrażenie ludzkiej egzystencji wymaga bowiem obecności czasu oraz procesów przebiegających w jego obrębie”.

³⁷ Słowacki wychował się w środowisku, gdzie bardzo silne było oddziaływanie kalendarza julińskiego (prawosławie, grekokatolicyzm), większość zaś życia spędził na Zachodzie, gdzie dominował porządek gregoriański.

darz roczny rozmija się z porządkiem roku liturgicznego, to u Słowackiego porządek roku liturgicznego doskonale wpisuje się w świecki cykl roku kalendarzowego między 1 stycznia a 31 grudnia. W kolejności zapisał poeta swe „święta” następująco (I – pierwsza wersja, II – druga):

I. **Styczeń – Odpoczynek.** II. *1 styczeń. Święto ofiary.* – Zwraca uwagę odmienność obu wersji. W pierwszej Słowacki zaleca „odpoczynek”. Trudno go przecież nazwać świętem, choć wyraźnie znajdujemy tutaj odniesienie do cyklu natury, a może nawiązanie do karnawału. W zimie natura, a z nią człowiek, odpoczywa, oczekując, niczym ziarno skryte w ziemi, wiosennej pory wzrostu. Przypomina to Rejowski, staropolski rytm egzystencji, ów „rok na cztery części podzielon”, chociaż Słowackiemu z pewnością w okresie genezyjskim nie przypadłyby do gustu uciechy brzucha zalecane przez Reja, któremu wskazałby raczej spoczynek ducha. W drugiej wersji *Świąt przyszłych narodowych* wkracza więc **genezyjska liturgia czasu**. Trudno było bowiem – i zapewne dlatego poeta zmienił zapis – pominąć tak istotny, inicjalny moment Kalendarza Genezyjskiego jak Nowy Rok (w kalendarzu kościelnym 1 I to uroczystość Świętej Bożej Rodzicielki). Zatem pojawia się dość enigmatyczne święto „ofiary”. Jakiej, z czego złożonej? Ofiary z ducha, śmierci jako ofiary, ofiary dziękczynnej, błagalnej? Punktem wyjścia, jak wolno suponować, jest oto *ofiara* jako moment inauguracyjny, inicjalny (jak post, pokuta, śmierć), który umożliwi przemianę i nadejście Królestwa³⁸. W takiej interpretacji styczniowa „ofiara” otwierałaby kolejny etap duchowej wędrówki ku Pełni, zaczynałaby się ponowieniem trudu wspinaczki ku sferze, gdzie czas już nie musi być „tematem” egzystencji.

I. **Luty – Post.** II. – *brak w wersji drugiej jakiegokolwiek zapisu.* – A zatem „postny” luty potwierdziłby „ofiarny” sens stycznia. Oba miesiące to najpewniej u Słowackiego **adwent** lub **Wielki Post**, okres oczekiwania wypełnionego nie biernością, apatią, lecz dynamiką wewnętrznego samodoskonalenia; cały system genezyjski, logika tej wiary, myślenia ma zresztą charakter adwentystyczny. Jeruzalem Niebieska już na naszych oczach objawia się, nadchodzi, tak jakby cała Historia była owymi czterema tygodniami, które dzień po dniu przybliżają Wielki Świt epoki Ducha. Przesunięcie postu na luty nie odpowiada „ruchomej” czasowo tradycji postu wielkanocnego. Ale Słowacki wprowadza ten sam element, który kultywował w adwencie i Wielkim Poście także XX-wieczny Kościół, wzywający do

³⁸ W świecie Biblii następuje przemiana ofiary z rzeczy składanej Bogu (Stary Testament) w ofiarę z siebie, doskonałą ofiarę duchową Chrystusa, który, posłuszny Ojcu, umiera na krzyżu. Również pojęcie „pokuty” jest tu nieprzypadkowe. Jej duchowy sens oddaje greckie słowo „*metanoia*” (duchowa przemiana, ruch wewnętrzny ku doskonałości). W *Genezis z Ducha* słowo ofiara oznacza pierwszą śmierć, która prefiguruje wszelkie i nieskończone zmartwychwstania (por.: dz. cyt., s. 19: „Wtenczas to, o Panie, pierwsze a idące już ku Tobie duchy w umęczeniu ognistém złożyły ci pierwszą ofiarę. Ofiarowały się na śmierć. Co zaś dla nich śmiercią było, to w oczach Twoich, o! Boże, było tylko zaśnięciem Ducha w jednej, a obudzeniem się jego w drugiej, doskonalszej formie, bez żadnej wiedzy o przeszłości i bez żadnej przedsennej pamięci”).

aktywnego duchowo oczekiwania, moralnej sanacji, metanoi, jak w słowach mszalnej modlitwy wiernych:

Boże, Ty wzywasz nas do nawrócenia i przemiany życia, wysłuchaj naszych modlitw i spraw łaskawie, abyśmy słuchając Twojego Syna, wiernie go naśladowali. Który z Tobą żyje i króluje przez wszystkie wieki wieków. Amen.³⁹

I. Marzec – Komunia stołów – braterstwo. II. 22 marca. *Braterstwa – święto komunii stołów*. – Odnajdujemy więc w myśleniu Słowackiego ślady ewangeliczne – braterstwo może więc oznaczać wspólnotę genezyjską, owych dwunastu apostołów oczekujących cudu zmartwychwstania. Komunia stołów ponadto sugeruje wydarzenie Ostatniej Wieczery. Dodajmy: 25 III przypada kościelna Uroczystość Zwiastowania Pańskiego. Lecz i tu pojawiają się pewne osobliwości – po pierwsze, „braterstwo” ma dziwnie świecki wydźwięk (nie mówiąc o kontekście rewolucji francuskiej), jest po prostu związkiem ziemskich duchów; po wtóre, *komunia stołów* zdradza echa towianistycznej obrzędowości, zawierającej „ślub nowego zakonu” („chrzest”), „post nowego zakonu” (duchowy); „spowiedź nowego zakonu”, wreszcie „komunię nowego zakonu”, przypominającą Ostatnią Wieczere i Eucharystię. Jeśli jednak w chrystianizmie Wielka Noc i Zmartwychwstanie są momentem kulminacyjnym roku liturgicznego, to nic nie wskazuje, by tak było u Słowackiego. Słowacki przesuwając bowiem akcent z jednorazowego, jednostkowego zmartwychwstania Jezusa Chrystusa na całkowitą transfigurację bytu, na zmartwychwstanie wszystkich i wszystkiego.⁴⁰

I. Kwiecień – Poświęcenie wody – o uproszenie duchów wielkich. Św.[ięto] *matek*. II. 4 kwietnia. *Poświęcenie wody*. – *Święto matek*. *O uproszenie duchów wielkich*. – Pojawiają się elementy liturgii wielkopostnej: poświęcenie wody (ale już nie ognia, kredy, krzyżma). Może to mieć odniesienia do dokonanego przez Jana Chrzciciela chrztu Jezusa w Jordanie oraz prawosławnego święta Jordanu, znanego poecie jeszcze z dzieciństwa. Akcent pada na moment suplikacyjny – prośbę o duchy wielkie, wiodące, które „pchnęłyby” genezyjską ewolucję, powiodły ją ku apokatastycznemu finałowi (jak czyni to duch Juliusz...). W ścisłym związku pozostaje z tym święto *matek*, rodziców ducha czy duchów, które, jako dzieci, synowie Boży winny być w każdym wcieleniu bliżej Boga. Być może pani Salomea, matka poety, wystąpiła tu w roli archetypicznej Matki, Maryi, pierwotnie bowiem święto *matek* wyliczone zostało na ostatnim miejscu – by w wersji drugiej *Świąt* awansować na drugie.

³⁹ Modlitwa na pierwszą niedzielę Wielkiego Postu. Cyt. z: *Modlitwa wiernych*, t. I, *Niedziele, święta i dni powszednie roku liturgicznego*, opr. L. M. Put, Katowice 1997, s. 59. Ścisłe rzecz biorąc, „adwent” to okres przed Bożym Narodzeniem i początek kościelnego roku. Wielki post łączy się z Wielkanocą. Słowacki nie respektuje jednak takiej logiki czasu. U niego „wielkie, drugie Boże Narodzenie”, pełnia Jeruzalem Niebiańskiego jest właśnie centrum czasu.

⁴⁰ Jeśli jakieś wydarzenie w ewangeljach mogłoby być figurą genezyjskiej ludzkości, to uczniowie zamknęci w wieczerniku, którym ukazuje się zmartwychwstały Chrystus. Lecz nie byłoby u Słowackiego miejsca na niedowiarstwo Tomasza [J. 20, 24–29], na rany Mesjasza.

I. Maj – Niepokalanej – o uproszenie piękności. Św[ięto] czystych kapłanek. II. 22 maja. *Święto Niepokalanej – Dziewicze przez kapłanki o uproszenie ducha piękności*. – I oto w maju, miesiącu maryjno-różańcowym czcił już Słowacki jeden z aspektów Boskiego Ducha wyrażonego w obliczu dziewicy, wolnej od grzechu pierworodnego i zawsze bezgrzesznej *Theotokos*, Maryi Matki Boga. Owym aspektem jest – Piękność, podług Słowackiego najważniejszy z triady Platońskiej aspekt Ducha. Piękność będąca samą światłością i świętością. Przypomnijmy, iż na przełom wiosny i lata przypadają niezwykle istotne dla wyobraźni Słowackiego święta kościelne: Święto Nawiedzenia Najświętszej Panny Maryi (31 V) oraz ruchome święta: Uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego (poeta jest autorem *Kazania na dzień Wniebowstąpienia Boskiego*) i Niedziela Zesłania Ducha Świętego (napisał też fragment *Kazania na Zielone Święta*). Zwróćmy uwagę na „odcieleśnienie” słownictwa: duchy wielkie, niepokalana, czystość. Wymieniając w kontekście Niepokalanej czyste kapłanki, wyobraźnia Słowackiego wędruje być może aż gdzieś do antyku (Grecji?),⁴¹ tak jak obraz Maryi każe przypomnieć podziwiane przezeń (i całą epokę) wizerunki madonn, które poeta kojarzył ze swą matką Salomeą. Zarysowuje się tu również wzór kobiety Słowackiego – maksymalnie idealny, bezcielesny, „cudownie-maryjny”, daleki od zmysłowości. Sądzić wolno, iż pisząc o „Niepokalanej”, nie myślał poeta o teologicznym aspekcie określenia Maryi, lecz o całkowitej syntezie idealności w jej obrazie, w wizerunku. Nie pada bezpośrednio imię Maria. Jest ona obecna w tle, bowiem Niepokalana to ponadczasowa, ponadindywidualna, ahistoryczna figura, genezyjska Niewiasta, matka dziewica, rodząca synów Bożych, dzieci *Logosu*. Zauważamy – nie ma w obu wersjach wzmianki ani o męce konania Syna, ani o bólu i radości Bożego Narodzenia, które przeżywała ewangeliczna Maryja. Było to bowiem wydarzenie z rezerwą przyjmowane w „optymistyczne” wyobraźni Słowackiego, podobnie zresztą dzieje się w jego *Credo*⁴². Niepokalana, *Sophia*, matka uniwersalna rodzi bowiem nieustająco z ducha „synów światła”.

I. Czerwiec – Aby się przybliżyło królestwo Boże – Św[ięto] hymnów. Najwyżej słońce. II. 22 czerwca. *Aby się przybliżyło królestwo Boże. – Święto hymnów*. – Obserwacja pierwsza: poeta jednak opiera swój rok genezyjski, odwołując się do pierwotnego cyklu natury: zauważa przecież, że właśnie jest „najwyżej słońce”. – Przesilenie letnie jest więc momentem – wprawdzie na cyklu przyrody opartym – najwyższej ekstazy Ducha, kiedy radość metamorfozy materii, form ukazuje się

⁴¹ Zwraca uwagę stała obecność w twórczości Słowackiego kobiet-kapłanek, ofiarnic, aniołów, czy postaci o cechach „angeliczno-żeńskich” oraz mniej lub bardziej heroicznych (na przykład Ellenai, Eloie z *Anhellego*, Judyta z *Księdza Marka*, Roza Weneda z *Lilli Wenedy*, Pani Słowa z *Króla-Ducha*). Jeśli jednak Słowackiego inspirowała starożytność (choćby grecka), to była to inspiracja dwuznaczna, bowiem, o czym poeta mógł nie wiedzieć, rytualne, świąteczne zachowanie kapłanek (podczas świąt Afrodyty, Adonisa, Erosa, Dionizosa) miały charakter orgiastyczno-ekstacyjny.

⁴² W liryce genezyjskiej – w szczególnym jednak natężeniu – przejawia się oblicze Boga groźnego, „numinotyczne przeżycie grozy i fascynacji”, związane z wyobrażeniem „Boga-Strachu, Ducha mocy”. – Zob. E. Łubieniewska, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998, s. 148–151.

w pełni. Spoglądając na panujące na niebie słońce, poeta, jego wyobrażenia odnajdują archaiczne wyobrażenie triumfu Ducha. Całkowita solaryzacja, spirytualizacja bytu, człowieka ma w letnim przesileniu swój adwentystyczny praobraz, który wkrótce spełni się, nadejdzie. W tym sensie jest tu Słowacki na moment (piszę to bez żadnych waloryzacji) poetą nieco pogańskim, pierwotnym, przedchrześcijańskim. Słońce, archesymbol Boga, Królestwa zapowiada „przybliżenie”, nadejście Jeruzalem. Aż cztery razy w drugiej wersji *Świąt* dni świąteczne przypadają 22 dnia (maj, czerwiec, wrzesień, grudzień) – wyznaczając symbolicznie momenty kulminacyjne, **punkty zbawczego przesilenia**. Zauważmy, iż 24 czerwca Kościół obchodzi Uroczystość Narodzenia św. Jana Chrzciciela, zaś 29 VIII przypada święto Ścięcia św. Jana Chrzciciela. To ważna postać u Słowackiego. Z kolei 22 czerwca Kościół wspomina: św. Paulina z Noli i świętych męczenników: Jana Fishera i Tomasza Moore’a.

I jeszcze jedno dopełnienie – radości tryumfującego słońca, Ducha towarzyszy święto poetów. Pisze Słowacki o święcie „hymnów”, albowiem chodzi zapewne o wzniosłą pieśń pochwalną „sławiającą bóstwa, bohaterów, wielkie idee, uznane wartości i instytucje”⁴³. Używając terminów: hymn, rapsod (*Król-Duch*) sięgnął Słowacki źródłami do greckiej tradycji, liryki chóralnej, może mającej być „pochwalnym słowem” dzieła genezyjskiego, jego uduchowioną poezją. Dodajmy, iż święto hymnów to także święto **hymnodów i rapsodów**, ich natchnionych autorów, przeto, jak można wnosić i rapsoda, objawiciela oraz wieszczca Juliusza.

Wydobywając ponadto „sobótkowy”, związany z letnim przesileniem aspekt święta – nawiązywał Słowacki przecież, świadomie lub nie, do prasłowiańskiej i staropolskiej tradycji obrzędowej, łączącej radości święta i muzykę; jak pisał Kasper Twardowski:

Tysiąc rozkoszy z sobą nam przywodzi
Jan święty, z których tysiąc się zaś rodzi,
A jedna drugiej cugu ustępuje,
Po nich Sobótką z bylicą kieruje.⁴⁴

I raz jeszcze podkreślmy: to przecież święto św. Jana Chrzciciela. Tego, który głosił nadejście Bożego sądu, który uznał w Jezusie Mesjasza, chrzcząc go w Jordanie (Mk 1, 9-11). Samo już imię (hebrajskie *Johanán* = Bóg łaskawy) odsyła wyobrażnię poety w naturalny sposób ku innemu Janowi, natchnionemu autorowi

⁴³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1998, s. 119.

⁴⁴ K. Twardowski, *Bylica świętojańska*, w: *Staropolska poezja ziemiańska*, opr. J. St. Gruchała, S. Grzeszczuk, Warszawa 1988, s. 244 (owa tytułowa „bylica” to ziele obrzędowe o magicznej mocy). Por. *Słownik kultury dawnych Słowian*, pod. red. L. Leciejewicza, Warszawa 1990, s. 203, hasło J. Gąssowskiego: „Kupała (kupało, kupajło), obrzędowe zgromadzenie ludowe w czasie letniego przesilenia słonecznego, związane z pierwszą kąpielą w roku, obrzędami ku czci Słońca [...] i zalotami młodzieży. Zabiegi Kościoła doprowadziły do identyfikacji kupały ze świętem wigilii św. Jana Chrzciciela, ale nie zdołały aż do XIX w. zlikwidować pogańskiej treści obrzędów.”

czwartej Ewangelii i Apokalipsy, autorowi w szczególny sposób preferowanemu w myśli i pismach Słowackiego.

I. Lipiec – Praca. II. – brak jakiegokolwiek zapisu. – I. Sierpień – Zbiór. II. – brak zapisu. – Jak widać, po radości czerwca, letnie miesiące – z jakimż realizmem – poświęcił poeta pracy i żniwom. Z jedną uwagą – najpewniej chodziło mu o symboliczną pracę na roli, o trud ewangelicznych siewców i o zbiór ziarna, owoców ich pracy. Zatem nieoczekiwanie myślenie to nabierało wyższych sensów. Może więc cała owa praca to po prostu głoszenie Królestwa; zbiór – to, powiedzmy nieco ironicznie, inwentaryzacja osiągnięć i upadków, rachunek dokonań, spis już przeanionowanych szczebli bytu⁴⁵. Zwróćmy uwagę, iż na sierpień przypadają kolejne arcyważne święta kościelne, które miały wpływ na wyobraźnię mistyczną Słowackiego. Szóstego sierpnia przypada Święto Przemienienia Pańskiego (*Festum Transfigurationis Domini*), obchodzone od V wieku w Kościołach wschodnich, zaś na Zachodzie ustanowione przez papieża Kaliksta III w 1457 roku w związku z tryumfem nad Turkami pod Belgradem. Transfiguracja materii to „dogmat” myśli genezyjskiej. Z kolei piętnastego sierpnia przypada Uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, korespondująca ze świętem Wniebowstąpienia Pańskiego. Wreszcie piątego sierpnia świętuje się Wspomnienie Matki Boskiej Śnieżnej (*Santa Maria ad Nives*), której wizerunek czczony w Rzymie „spełniał rolę najdawniejszego w Kościele zachodnim sanktuarium maryjnego”⁴⁶. Matka Boska Śnieżna pojawia się w Słowackiego fragmencie *Pana Tadeusza*: „Z miłością bym więc ciche zamieszkał ustronie, / W okąg którego puszcza czerni się bezbrzeżna, / Nad którym czuwa Święta Matka Boska Śnieżna”. Otóż, jest to rzecz znamienna, w *Świętach przysłych narodowych*, tradycji tych świąt brak⁴⁷.

Wróćmy do jego myśli o genezyjskiej kulturze. Boża pełnia była więc już objawiona i wciąż objawiana, ale nadal jeszcze ów proces nie dokonał się w pełni. Wymagała roku liturgiczno-genezyjskiego, pielęgnującego, porządkującego czas ludzi – a w istocie duchów. Wymagała obrzędu makroświeta, mszy, misterium długiego jak 12 miesięcy, kiedy to wciąż jeszcze nie wydoskonalone duchy, jak nie w pełni wykształcone formy, dopominają się o światłość, jak motyle o skrzydła, by wzlatywać ku Jeruzalem.

⁴⁵ W języku biblijnym „zbiór owoców” to nastanie Królestwa Bożego (Mk 13, 28–32 – przypowieść o drzewie figowym). „Żniwa” są zaś alegorią Sądu Ostatecznego, oddzielenia ziaren od chwastów (Mt 13, 20), czego wyobraźnia Słowackiego raczej nie asymilowała. W innym sensie „żniwa” to panowie Stwórcy, bliskie obrazowi genezyjskich „celów finalnych.”

⁴⁶ Ks. W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 225.

⁴⁷ Cyt. za: S. Makowski, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, z. 11/12, s. 81 (cytat ze Słowackiego: DW, t. XIII, cz. 2, s. 335).

Część III.

Ku transfiguracji – od wrzeźnia do grudnia

Druga część roku genezyjskiego po letniej pauzie nabiera nieoczekiwanej dynamiki. Tak, jakby przekornie chylącemu się coraz niżej jesienią i zimą Słońcu towarzyszyła intensyfikacja pracy duchowej, jakby pogłębiającym się – mówi się także: depresjogennym – ciemnościom natury, długim nocom przeciwstawiało się światło wewnętrzne genezyjskiego człowieka.

I. Wrzesień – O podniesienie duchów niższych. Święto trzód. II. 22 wrzeźnia. *O podniesienie duchów niższych. Święto trzód.* – . W kontekście powyższym nie dziwi święto „podniesienia duchów niższych”. Chodzi Słowackiemu być może o dwie kategorie jestestw: te, które nie mają jeszcze ludzkiej, „hominoidalnej” postaci, o naturę żywą i nieożywioną oraz te, które ugrzęzły w dołku zaleniwienia, uległy chwilowej de-wolucji. W istocie – jeśli świat to „fabryka Ducha”, zatem finalnie duch ten winien się wyzwolić z wszelkich form. Jest to więc prośba o inwolucyjny pęd, rozmach, który wstrząsnąłby, podźwignąłby świat niższy. Przyznajmy, poraża śmiałością pomysł święta „trzód”, jak widać, włączonych w jakże niewdzięcznej roli w pęd ku niebu. Cóż, trzody nie muszą składać ofiary – za nie, z nich samych składa je duch wyższy, człowiek.

Na dalszym planie *trzoda* to przecież biblijna owczarnia, której pasterzem jest Pan. Słowacki lubił kreować się w sytuacjach **pastoralnych**, w pozach pasterza duchowej owczarni (liryk *Baranki moje, zaświtał czas...*), co odpowiadało aspiracjom ducha wiodącego, papieża ducha zakłętego w świecie form. Sumując – obraz rzeczywistych trzód, które świętują, może być alegorią całej kosmicznej owczarni, którą pasie – on, wiodący pasterz, Słowacki.⁴⁸

I. Paździer[nik] – Ducha Św. o wynalazki, prośba o natchnienie. – **Rzemieślników wiosna.** II. 10 paździer. *Ducha św.: święto wynalazków. Prośba o natchnienie.* – Słowackiemu nie brakowało, jak widać, „zmysłu innowacyjnego”. Zdolność tworzenia, stwarzania wydaje się u niego miarą genezyjskiej kreatywności, rozumianej jako umiejętność przełamywania starych form. Z czym połączyć ową „wiosnę rzemieślników”? Z rzemiosłem? Z przemysłem, ekonomią? (Bo chyba nie ze św. Józefem cieślą...). Zapewne ujawnia się tu swoisty **realizm** Słowackiego, tego mistyka, który pisał o „papierowym” pieniądzu. Owszem, dostrzec można także spojrzenie z góry, z punktu widzenia iluminata, ale takiego, który wokół siebie nie

⁴⁸ Por. *Ewangelię św. Jana* (10, 7–10), przeł. ks. S. Kowalski, wyd. cyt.:

„Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, jestem bramą owiec. Wszyscy, którzy przyszli przede mną, są złodziejami i zbójcami; toteż owce ich nie słuchały. Jam jest bramą. Kto wejdzie przeze mnie, będzie zbawiony. Będzie wchodził i wychodził i znajdzie pastwiska. Złodziej po to tylko przychodzi, by kraść, mordować i niszczyć. Ja przyszedłem, aby życie miały i miały je w pełni. Ja jestem pasterz dobry. Dobry pasterz daje swe życie za owce swoje.”

dostrzega ani monstualnej marności, ani samych tylko mgieł mistycznych, lecz także – czy to nie prozaiczne – rzemieślników. Jak się wydaje, nieco raził ów prozaiczny realizm także poetę, bo w drugiej wersji ostało się już tylko „święto wynalazków”⁴⁹.

Inicjujący październikowe święto *Duch św.* wyraża zapewne wyrastające z ewangelicznego gruntu doświadczenie działania, mocy Boskiej. Może też oznaczać (i tak jest zapewne) nawiązanie do Zielonych Świąt, do wydarzenia „wylania” Ducha św. na wiernych (*Dzieje Apostolskie* 2, 2-13). W wersji drugiej święto wynalazków staje się już wyraźnie świętem Ducha św., przeto zielonoświątkowy trop wydaje się uzasadniony (ileż tych Zielonych Świątek u Słowackiego, choćby w *Księdzu Marku*, w osobnym genezyjskim kazaniu...). Zesłanie Ducha św. to u poety symboliczny kod gwałtownej przemiany, zewnętrznego przełomu. Słowacki – jak w *Credo* – nieco minimalizuje chrystologię, mariologię, ale nigdy nie pomija wątku pneumatologicznego. Duch św. staje się u niego zawsze źródłem profecji, poezji, widzenia, aktywności.⁵⁰

I. Listop[ad] – Umarłych. II. listop. *Umarłych*. – Poeta pozostał wierny kulturowej tradycji, z której wyrósł, pielęgnującej pamięć zmarłych nabożnie, wręcz ostentacyjnie, lecz... Właśnie, Słowacki temat ten usunął w cień, eufemizował. Oto jest święto *umarłych*, czyli po prostu tych, którzy nie żyją. Wielce to tajemnicze, bo nie zauważa pisarz ani święta wszystkich świętych, ani nie dostrzega suplikacyjnego wymiaru świąt (orantów wznoszących modły za dusze czyścicowe). W *Credo* Słowackiego Chrystus nawet nie umiera na Krzyżu. Krzyż – śmierć to dla poety ofiara i przemiana, to szansa metempsychicznej repetycji trwania w nowej formie. Umarli po prostu... umarli i trzeba mieć pamięć zarazem o ich dawnej, jak i na nowo przyobleczonej szacie ciała. Zgroza konania, rozkładu, nękająca wcześniej Słowackiego (liryk *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...*), tak dalece zostaje zagnana w nieświadomość, iż nawet zmartwychwstanie, jednostkowe i cielesne, zda się czymś materialnym, budzącym idiosynkrazję⁵¹. Uroczystość Wszystkich Świętych (*Solemnitas Omnium Sanctorum*) zlewa się więc u Słowackiego ze Wspomnieniem Wszystkich Wiernych Zmarłych (2 XI; *Commemoratio Omnium Fidelium Defunctorum*). Skoro przeformułowany zostaje sens śmierci w myśli genezyjskiej, to również

⁴⁹ Jeszcze u kresu życia Słowacki chwalił w liście do E. Januszkiewicza „potęgę” wolności opartej na „kapitale” (tym przeciwieście całkiem nowym „wynalazku”), a nie na posiadaniu ziemi. Ruch, obieg, przemiana – to elementy genezyjskiej „ekonomii” preferowane przez poetę. Zauważył to dawniej P. Hertz: *Portret Słowackiego*, Kraków 1952, s. 261–263.

⁵⁰ Przy czym nie chodzi o minimalizowanie roli chrystologii w ogóle, bowiem w genezyjskim przeformułowaniu odgrywa ona fundamentalną rolę. Idzie o ograniczanie przez poetę pola, na którym ujawnia się kościelne rozumienie „wydarzenia Chrystusa”.

⁵¹ Zmartwychwstanie Chrystusa – co utrwalają także przedstawienia malarskie – łączy się jednak w wyobraźni z trwogą grobu, uwięzienia w ziemi. Dlatego w *Credo* Chrystus tylko „trzy dni przetrwał w łonie ziemi” (a nie umarł). Z kolei zmartwychwstanie ludzkości przywodzi na myśl upiorną scenę Sądu Ostatecznego, literalizm malarskich przedstawień otwartych grobów, diabelską aktywność podziemia wskrzeszonych na potępieńców i zbawionych. To zaś myśl genezyjska odrzuca.

święto „umarłych” pełni zapewne nową rolę: staje się świętem „wiecznych”, „będących w drodze”, „wędrujących” duchów.

I. Grudzień – Święto światła Chrystusa, Jana św., malarzy. II. 22 decemb. Święto Światła Chrystusa (st. Jana). Malarzy. – Owe na pozór dziwne zestawienie światłości Chrystusa i malarzy wydaje się łatwe do wytłumaczenia. Poeta, który „zgubił” w genezyjskim kalendarzu trwogę Ukrzyżowania i powstanie z martwych, otóż ten poeta uczynił tak dlatego, by centralnym dla swej wyobraźni punktem roku genezyjskiego uczynić... „Boże Narodzenie”. Jest przecież grudzień, ale święto Słowackiego przypadnie już 22 grudnia (chyba nie dlatego, że w Wigilię Adam Mickiewicz miał urodziny i imieniny?). Nie myślał też autor *Anhellego* o rodzinnym, pastorałkowym wymiarze świętowania. Oto u niego narodziła się Światłość Chrystusa (u poety światłość = świętość = piękność, *et vice versa*), objawił się Duch, *Christos* – Zbawiciel. Znowu nie użył Słowacki, jak w *Credo*, imienia Jezusa. Ten dzień to święto ewangelisty Jana, bowiem to jego „autorstwa” Prolog do Ewangelii żywi wyobraźnię i w konsekwencji wiarę poety. Św. Jan nie poświęca słowa szczegółom narodzin, dzieciństwa Jezusa – dając za to na początku wysoce abstrakcyjną, teologicznie ugruntowaną w filozofii Filona z Aleksandrii wizję:

Prawdziwa światłość, która oświeca każdego człowieka, przyszła na świat. Słowo było na świecie, i świat stał się przez nie; a jednak świat go nie poznał. Przyszło do swej posiadłości, ale swoi go nie przyjęli. Tym zaś wszystkim, którzy je przyjęli, dało moc, aby się stali synami Bożymi; tym którzy wierzą w imię jego, którzy nie ze krwi ani z pożądliwości ciała, ani z woli męża, lecz z Boga się narodzili. (J 1, 9-13)

Jest w tych słowach św. Jana „cały Słowacki”, odnaleźć w nich można źródła myśli genezyjskiej: a) abstrakcja i symbol w obrazowaniu pozwalają na utożsamienie nieokreślonej Janowej „światłości” z konkretnym „ja” iluminata; b) wyobraźni wolno skojarzyć *Logos* wcielający się z *logosem* piszącego mistyka, genezyjskiego rewelatora, poety; c) wszyscy są oświeceni, przeto wszystkich można i należy też oświecać, głosząc nową *Genesis*; d) światłość została odtrącona – a więc tłumaczyłoby to moje (Słowackiego) odtrącenie przez niedowiarków;⁵² e) światłość – już przyjęta – jest mocą, pewnością wiary, w której trwam; f) przyjmując światłość, staję się Synem Bożym, mogę się uczuć tym samym co światłość, jestem nią samą w istocie, a co z tego wynika → ogół bytów (...to już tylko krok wyobraźni) to Boży Synowie, dzieci *Logosu* (tu znajduje się także, a nie tylko w samym początku Ewangelii: „Na początku było Słowo...”, źródło, inspiracja inicjalnego fragmentu *Genesis z Ducha*); g) wiara w światłość oznacza – jakże to bliskie autorowi *Samuela*.

⁵² Naturalnie w samym myśleniu genezyjskim nie ma dominacji wymiaru pesymistycznego, brak świadectw rozpaczy. Przeciwnie – dzieło genezyjskie to wielka pochwała wyboru tej właśnie spirytualistycznej drogi eksplikacji. Jednak, tłumacząc swe osamotnienie, odrzucenie ze strony braci, rodaków, mógł się poeta odwołać do ewangelicznego wzorca życia uczniów Jezusa (i jego samego), których zrazu odrzuciono. Co tylko potwierdziło ich „wybranie”.

Zborowskiego – odrzucenie tego, co pożądliwe, cielesne, a taki czyn moralny inauguruje zaś zarazem narodziny człowieka duchowego, pneumatyka; h) wyrażenie „z Boga się narodzili” oznacza tych, którzy przyjmują objawienie genezyjskie. Następnie ulega ono w wyobraźni Słowackiego reinterpretacji, ontologizacji i oznacza po prostu moment, gdy duchy zażądały kształtu, staje się obrazem kosmogonii.

Ten dłuższy ekskurs pozwala może silniej, niż to da się odczytać z tekstu *Świąt*, zaakcentować miejsce Janowych pism w wyobraźni Słowackiego. Jan okazał się tutaj pierwszym apostołem, medium między Bogiem a każdym – Słowackiego zaś szczególnie – duchem. Na Świącie Światłości nie tylko jakby kończył się rok genezyjski. Ono wyraża wprost i moment genezyjskiego przyjęcia Synostwa Bożego przez poszczególne duchy, i chwałę apokatastycznego powrotu duchów w Ducha, przekroczenia bram Nowego Jeruzalem. Jest Alfą i Omegą. Przy tym Słowacki dokonuje jakby pan-chrystyzacji duchów, bytów. Każdy z nas jest *christos*, Zbawiciel, co jednak całkowicie nie unieważnia jednostkowej inkarnacji Boga w... no właśnie... Słowacki woli pisać w Chrystusie, a nie w Jezusie⁵³. „Na początku było słowo...”, *Ego sum lux mundi...* – to alfa genezyjskiego procesu. Finał to *theosis*, czyli przebóstwienie⁵⁴.

Wolno więc sądzić, że tak, jak rok liturgiczny chrześcijan streszcza historię świętą, powtarza – odnawia ją, przybliżając zarazem zbawczy finał – tak kalendarz genezyjski, z jego logiką świąt, oddaje ewolucyjno-inwolucyjny porządek dziejów Ducha. Z jednym wyjątkiem – porządek chrześcijański wciąż rekapitułuje całą historię świętą. Słowacki konstruuje porządek jednoznacznie ukierunkowany na jedno wydarzenie: p r z e m i a n ę ś w i a t a, spirytualizację bytu, której symboliczną ikoną musi stać się Chrystus Przemieniony, Pantokrator, Świetlisty Zbawiciel. A z Nim przemienieni są wszyscy i odnowione jest wszystko.

W ten sposób nadał poeta nowy sens Bożemu Narodzeniu, posługując się Janową Ewangelią. Nie Wielka Noc, ale Wielka Światłość objawiającego się Ducha

⁵³ Także nie używa słowa *mesjasz* (hebrajskie „*masziah*” – namaszczony), charakterystycznego dla leksyki starotestamentowej, ale już nie dla Nowego Testamentu, gdzie dominuje grecki *Christos*, używany przez Słowackiego. O „misjonizmie” (a nie „mesjanizmie”) genezyjskim zob. – W. Szturc, *Millenaryzm Juliusza Słowackiego*, w: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja*, dz. cyt., s. 84.

⁵⁴ Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, dz. cyt., s. 211 [ręczny ostateczny]: „Samo zmartwychwstanie będzie objawieniem wewnętrznego stanu bytów, gdyż ciała pozwolą wyjść na jaw tajemnicom duszy. [...] Ciała świętych upodobią się do chwalebego ciała Pana – takiego, jaki ukazał się apostołom w dniu Przemienienia. Bóg będzie wszystkim we wszystkich rzeczach, a łaska Boża, światło Trójcy Świętej, rozbiły się w mnóstwie hipostaz ludzkich, we wszystkich tych, którzy ją posiadli i którzy staną się niczym nowe słońca w królestwie Ojca, przemienieni przez Ducha Św., Dawcę światła.”

I jeszcze rzeczy ostateczne u Orygenesa: B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologia*, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1990, s. 296–297 [apokatastaza]: „Dusze tych, którzy zgrzeszyli na ziemi, dostają się po śmierci do ognia oczyszczającego i powoli i stopniowo wznoszą się jednak wszystkie, również szatani, coraz wyżej i w końcu, całkowicie oczyszczone, zmartwychwstają w eterycznym ciele, i Bóg jest znów wszystkim we wszystkich. To odnowienie wszystkiego nie oznacza jednak końca świata, lecz jedynie tymczasowy kres. Przed tym światem istniały bowiem inne światy i po nim nastaną inne [...]. Orygenes zaprzecza więc wieczności piekła.”

– Obaj symboliczne opisy z kręgu wschodniego chrystianizmu bliskie są wyobraźni Słowackiego.

staje się tu najistotniejsza. Mrok, grób, trumna, cierpienie, ciemności zalegające Ziemię – to nie soteriologia Słowackiego.

I tu można już powrócić do pytania, dlaczego święto malarzy znalazło się tuż obok Święta Światłości. Otóż Słowacki w okresie genezyjskim uprzywilejowuje te wszystkie „wzory ikonograficzne wyobraźni”, motywy malarskie, które ukazują chwałę piękności Ducha (tu: rozmaite wizerunki Maryi, prócz może obrazów zaśnięcia-śmierci) oraz chwałę tryumfu i świętości Ducha, a więc będą to obrazy Chrystusa przemienionego, zmartwychwstałego, wniebowstępującego, królującego, koronującego Marię. Będą to również Zielone Świątki. Kontaminacja struktur „mitycznych” – betlejemskiego Bożego Narodzenia, Zielonych Świątek i apokaliptycznej Nowej Jerozolimy – ujawnia się przecież w *Księdzu Marku*. Szczególniej dzieje się tak – należy to z całą mocą podkreślić – w utworach afabularnych, *quasi*-teologicznych. Oczywiście dlatego, że są one genezyjską summa, a może raczej fabułą eschatologiczną posługującą się abstrakcyjnym słownictwem. „Fontanny krwi”, obrazy okrucieństwa w dramatach, liryce czy w *Królu-Duchu* będą mieć nowy, specyficzny, „progresywny” sens, będą wyrazem dynamiki ducha kruszącego „wilgotną”, cielesną dziedzinę animalnego człowieczeństwa. Malarstwo zaś, z drugiej strony spoglądając na ów problem, zdaje się dobrze odpowiadać tej „idealnie” transfiguratywnej, obróconej na ukazywanie sfer czystego ducha, wieczności dynamicznej części wyobraźni poety.

Wolno sądzić, iż bliski byłby mu wówczas świat antropologicznego ideału wschodniej ikony, ukazującej Matkę Boską już jako pierwszą istotę ludzką, która dostąpiła przeobstwienia, bowiem:

To dzieło odkupienia opiera się na Osobie Chrystusa, Boga, który stał się Człowiekiem, a obok Niego na pierwszej ludzkiej istocie, która osiągnęła pełnię boskości – na Matce Bożej. [...] To dlatego pierwszymi ikonami, które pojawiają się w tym samym czasie, co chrześcijaństwo, są ikony Chrystusa i Najświętszej Dziewicy. A kościół, potwierdzając swoją tradycję, opiera na tych dwóch wyobrażeniach, istotnych biegunach swego kultu, całą ikonografię.⁵⁵

Na innym biegunie wyobraźnia Słowackiego, tak jak urzeczona jest wizerunkiem Niepokalanej, tak samo wyraziście zwraca się, jak wspomniano, ku wizjom Chrystusa Przemienionego jako ideału nowego człowieczeństwa, którego symboliczny skrót, obraz znajdujemy w Ewangelii św. Mateusza:

A po sześciu dniach zabrał Jezus ze sobą Piotra, Jakuba i Jana, brata jego, i zaprowadził ich w miejsce odosobnione na wysoką górę. Tam przemienił się wobec nich. Oblicze jego zajaśniało jak słońce, a szaty jego stały się lśniące jak światłość. Ukazał się im Mojżesz i Eliasz, którzy rozmawiali z nim. (Mt, 17, 1 – 4).

⁵⁵L. Uspiński, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 21–22.

Pojawia się tu więc znany już krąg symboli solarno-luministycznych (słońce, ogień, światłość, lśnienie, jaśnienie)⁵⁶. Właśnie w tym kręgu przedstawień obraca się również imaginacja malarzy, tych, którzy „piszą” ikony, te metafizyczno-symboliczne skróty przemienionego świata, świadomie arealistyczne, kondensujące w symbolu transcendentne treści, ikony, będące samą modlitwą:

Ikona wyobraża nie upadłe, przeznaczone do rozkładu ciało, lecz ciało przemienione, opromienione łaską, ciało przyszłych wieków (patrz: 1 Kor 15, 35-46). Za pomocą środków materialnych, postrzegalnych dla cielesnych oczu, przekazuje Boże piękno, Bożą chwałę.⁵⁷

Bez wątpienia w wyobraźni Słowackiego łączyły się wschodnie, neoplatońskie inspiracje z wpływami malarstwa zachodnioeuropejskiego (przypomnijmy *Przemienienie* Rafaela), z pamięcią o złocistej kolorystyce barokowych kościołów wileńskich, obrazem ikonostasów i kopuł cerkiewnych Podola, ale i Bliskiego Wschodu, gdzie podróżował. Ważne wydaje się to, że w owych tekstach parateologicznych nastąpiło – inaczej niż w liryce i dramacie – zawieszenie *delectatio morosa*, zanikła, „namiętna” kontemplacja śmierci, rozkładu, pojawiły się natomiast obrazy człowieka przemieniającego się i wizje kosmicznej metamorfozy. Święteczny kalendarz, *Święta przyszłe narodowe* to bowiem świadectwo duchowej pracy, przeznaczone, adresowane do takiego jeszcze świata, który wciąż tkwi w ciemnościach materii, zanosząc prośby o duchy wielkie, natchnienia, piękność, przybliżenie Królestwa. Jest on jak roczny, genezyjski brewiarz (łac. *breviarum* – skrót), który trzeba wciąż otwierać, odmawiać, ażeby u końca przemian, u kresu modlitw ujrzeć już nie tylko Przemienionego Chrystusa, ale przemieniony byt cały. By ujrzeć w tym arcywzorze Syna, w Chrystusie i w sobie samym, więc także w Bożym Synu – pełnię światłości.

W takim wymiarze był Słowacki genezyjskim herezjologiem (nie jest to pojęcie wartościujące), okazał się monofizytą wśród „teologicznie” myślących poetów, nieświadomie nawiązującym w swych rozważaniach o przeanieleniu materii i człowieka do tekstów teologów monofizytów z V wieku:

[Eutyches] W historii jest uważany za twórcę skrajnej i ukrytej doktrycznej postaci monofizytyzmu, nauczającego, że ludzka natura Chrystusa została w całości wchłonięta przez Jego Boską naturę. [...] Teoria ich głosiła najwyraźniej, że „Boska natura pozostaje, podczas gdy natura ludzka zostaje pochłonięta (*kata-pothénai*) przez nią”. Natura przyjęta nie została unicestwiona, ale raczej zmieniona w substancję (*ouśia*) boskiej natury.⁵⁸

⁵⁶ Por. *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, wyd. cyt., s. 1984: „A po sześciu dniach wziął Jezus Piotra i Jakuba, i Jana, brata jego, i wprowadził je na górę wysoką osobno. I przemienił się przed nimi. A oblicze jego rozjaśniało jak słońce, a szaty jego zstały się białe jako śnieg. A oto się im ukazali Mojżesz i Eliasz z nim rozmawiający”.

⁵⁷ L. Uspienski, dz. cyt., s. 131.

⁵⁸ J.N.D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, przejrzał i terminologię ustalił ks. E. Stanula, Warszawa 1988, s. 246–47.

Podobną myśl odnajdujemy u autora *Genezis z Ducha*. Proces postępu Ducha nie pozostawia niczego poza sobą, nie odrzuca niczego. Boska natura ducha wchłania całą materię, świat form, czego dobitnym potwierdzeniem może być i *Credo* poety, i tekst *Świąt przyszlých narodowych* z ich finalną wizją „święta światła Chrystusa”.

Słowacki nie był, jak widać, kapryśny i rozrzutny w szafowaniu świętami. Ironizując – my, ich czytelnicy rozumiemy, dlaczego nie ma tu święta Mickiewicza czy Ropielewskiego... Łatwiej także pojąć, iż nie znajdziemy w *Świątach* polskich akcentów. Chodziło bowiem ich twórcy o wyrażenie fundamentów genezyjskiej wiary. Dlatego pojawi się to arcyznaczące święto malarzy, tych więc, którzy w ikonicznych wizerunkach Chrystusa, madonny, świętych dają wyobrażenie procesu, gdy, jak pisze teolog, „natura boska” wchłania „naturę ludzką”, gdy Duch zwycięża swą cielesną formę.⁵⁹

Świętowanie jest przeto zanoszeniem próśb, świętowanie musi być kultem tych, którzy przybliżają finał dziejów: malarzy, matek, wynalazców, poetów. W wersji Słowackiego wolno się także doszukać śladów swoistej „autoadoracji”, nakierowanej na własne zdolności (poeta), profetyczny dar, heroiczną egzystencję, zmagającą się z przeciwnościami ciała. Iluminat musi więc oto utwierdzić się w swym niezwykłym posłannictwie, podobnie jak winien z czcią odnieść do tej, która (poprzez którą) wprowadziła go w dziedzinę ziemskiego żywota – do Matki. Istotne okaże się również to, że Słowacki nie chciał celebracji wydarzeń zanurzonych w jakimś mitycznym czasie, *in illo tempore*⁶⁰. Przeciwnie – ów czas, *illud tempus* to wciąż aktualizująca się w terażniejszości wieczność, *aeternitas* Nowego Jerusalemu, to przyszłość wciąż ujawniającego się przemienienia, będąca jednak jako pełnia zbawienia ciągle i tylko... **przed** (nami).

Dlatego tej niedoskonałej kulturze, pomyślał prawdopodobnie Słowacki, temu XIX-mu wiekowi trzeba objawić, napisać *Święta przyszłe narodowe*, bo droga do Damaszku nadal daleka, a wizji lub zachwycenia przemieniających Szawła w Pawła doznali nieliczni. Wśród nich apostoł pierwszy, Juliusz Słowacki.

⁵⁹ Prof. E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, przeł. ks. H. Paprocki, Białystok 1998, s. 44: [o ikonach Przemienienia] „[...] w kręgu solarnym mistyki ikony Chrystusowi Królowi nie przystoi jakiś inny kolor poza najwyższym i królewskim w hierarchii kolorów: jest to oślepiająca światłość niezachodzącego dnia”.

⁶⁰ Warto może dodać, iż także *logos* poetycki wielkiego adwersarza Słowackiego – Mickiewicza zaczęto interpretować w *Panu Tadeuszu* jako „ekwiwalent zmartwychwstania”, wiary, „ że słowo odzyska swój utracony sens, że w nim będzie życie, a życie będzie światłością ludzi (J, 1,4)”: Zob. A. Żywiołek, *Pamięć, mit, metafizyka. Epifania przeszłości w „Panu Tadeuszu”*, w: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo, pod red. B. Doparta i F. Ziejki, Kraków 1999, t. I, s. 439.

Część IV.

Poetyka kalendarza – kształt obrzędu

Projekt świąt narodowych Słowackiego kusi, ażeby poddać go imaginacyjnej grze – by wyobrazić sobie, spróbować przed-stawić jego kształt spełniony w dynamicznej strukturze roku, w poszczególnych obrzędach. Jak to by wyglądało? – pyta wyobraźnia, niepomna przestróg, iż takie kontrfaktyczne harce, uwłaczając rzeczywistości, przecząc logice wywodu „obiektywnego”, skupiają się na nieistniejącej, pozasłownej dziedzinie, odwołują się do nigdy nie dokonanej *możliwości* realizacji takich świąt. A jednak – trudno zaprzeczyć – sugestywność owego „co by było, gdyby...” narzuca się nieodparcie. Nie mogąc więc spełnić tej usprawiedliwionej prośby wyobraźni, wolno wszakże pytać, co wyłania się z „jak” tekstu, ze wskazań, jakie „poetyka” projektu, jeśli w ogóle można o poetyce tu mówić, odsłania. Należy w końcu zadać sobie trud namysłu nad „jednością”, unikalnością, specyfiką tak ukształtowanej mapy czasu, nad jej suponowanymi związkami czy odmiennościami wobec świątecznej, możliwie najbardziej uniwersalnej tradycji europejskiej, także wobec ekscentrycznych często wizji XIX-wiecznych reformatorów kalendarza.⁶¹

Tekst *Świąt przyszłych narodowych* – jeśli przywołujemy kwestię, „jak” jest „zrobiony” – okazuje się najpierw jakby *obok*-tekstem oraz *poza*-tekstem tekstu głównego, czyli *Króla-Ducha*. Trwa więc niejako jak „doczepka”, nawet nie jako zaprojektowany *appendix*, jakis „ustęp części głównej dzieła”. To „bycie obok” *Świąt* – wbrew niszczącej sugestii marginalności – może być jednak atutem. Trwają więc *Święta* obok samego *Króla-Ducha*, lecz rodzą się może (najpewniej ...) z inspiracji jakiegoś wydarzenia, myśli, symbolu, wizji zawartych w tym dziele. Że ich pierwotne „bycie na marginesie” przekształca się w coś wysoce znaczącego, świadczy i powrót poety do pierwotnego pomysłu (podobnie było z *Credo*), ponowna redakcja, potwierdza to troska Zygmunta Szczęsnego Felińskiego o zachowanie tekstu, poświęcony na jego przepisaniem. Więc – to małe, niewiele znaczące zrazu „coś”, wbrew manierom wartościowania tekstów, przydającym im wagi w zależności od stopnia „wykończenia” i „obszerności”, paradoksalnie nabiera znaczenia. *Króla-Ducha* i *Święta* spaja bowiem pewien istotny szczegół. Ten pierwszy jest, łączącym wymiar temporalny i eternalny, projektem całej Historii ukazanej *sub specie* metamorfoz

⁶¹ Wyobraźnię XVIII i XIX-wieczną „porywały” oczywiście festiwale ludowe Rewolucji Francuskiej, część oddawana przez nią prochom Woltera niczym relikwiiom świętego czy kult Najwyższej Istoty. Zapewne poruszały takie wizje utopistów. Choćby Charlesa Fouriera, projektującego w swym doskonałym świecie permanentny kult. Por. A. Sikora, *Fourier*, Warszawa 1989, s. 95, fragment 1300-stronicowej pracy *Traité de l'association domestique agricole*, z 1822 roku:

„Kobiety i dzieci otaczają opieką ołtarze, które każda grupa i seria wznosi w centrum ulubionego terenu lub na jego poboczu. Na tych ołtarzach umieszcza się kwiaty i krzewy, posągi lub popiersia świętych (*les patrons*) falangi, to znaczy tych osób, które odznaczały się w pracy i wzbogaciły ją jakimiś pożytecznymi metodami. Grupa nie zaczyna pracować, zanim nie spali kadzidła na ołtarzu bogów falangi.”

Ducha; te drugie są zaś wizją wprawdzie roku tylko, niemniej pisaną także z tym najszerszym rozmachem, w świetle finalnych celów Ducha.

Wobec rozbudowanego *logosu* poetyckiego *Króla-Ducha* okazały się *Święta* prawdziwie drobiną, okruczem myśli. Uderzają swą lapidarnością, oszczędnością słowa. Współczesna oraz XIX-wieczne kalendarze aż pękają od świeckich i sakralnych, a w XXI wieku od także ogólnoswiatowych, międzynarodowych świąt. Słowacki tymczasem przypisał każdemu z miesięcy maksymalnie trzy „tematy” świąteczne, a przy tym uczynił to, posługując się eliptycznym językiem⁶². W całym tekście obu wersji czytelnik nie usłyszy ani jednej, osobliwej formy czasownika. Pisze więc poeta: „Święto matek”, ale nie napisze nigdy – czy tylko z dbałości o jednorodność, stylowość tekstu? – że oto „świętują matki”. Ta bezosobowość nadaje rejestrowi obchodów specyficzną bezwyjątkowość, niejako obiektywną konieczność. Jest luty – wyobraźmy sobie – i następuje (musi być) post, choć wszystkie te projekty zaistniały tylko na papierze, imaginacyjnie. Lecz imaginacja ta miała siłę, by zmierzyć się z bezosobową mową wielkiego projektu, kalendarza świąt genezyjskiej kultury, by naśladować go, ustanawiać własny cykl aktywności.

W bezpodmiotowości *Świąt*, przy głębszym namyśle, odkryć można wyłom, szczelinę, ujawniającą podmiotowość, „ja” ich twórcy. Oto po kolei świętowałibyśmy: Niepokalaną, matki, hymny i natchnienie, św. Jana i malarzy. To święta, które jak zasypyany piaskiem trop prowadzą do poety, wizjonera, do syna pani Salomei Słowackiej-Bécu, do człowieka, pragnącego w swoich żywotach być księdzem, rycerzem, przyrodnikiem i... malarzem. Malarzem tym został – w dziedzinie słowa. Słowacki skrył się tu jednak, ujął swe „ja” w ryzykowną pozorowaną obiektywności, choć silna subiektywność w wyborze przedmiotów kultu – bo czemuż nie świętować by muzyków? filologów? – rozpięta narzuconą sobie ramę „skromności”.

Pójdźmy dalej – rzuca się w oczy suplikacyjność tekstu. To nie święta komemoratywne, wspominki kogoś lub czegoś. Świętuje się „prosząc” – „o” coś, „aby” coś się wydarzyło, niemniej nie po to, ażeby to coś dostać jako rzecz, konkretny, lecz by Duch, łamiąc okowy formy, wdzierał się coraz mocniej w dominium Pełni. Nie można wykluczyć, że projekt *Świąt* miał także jakiś egzystencjalny, czysto praktyczny sens, był formą samookiełznania, uporządkowania rytmu życia. Wszelkie przecież odmiany „ćwiczeń duchowych”, ascezy, naśladowań i medytacji zaczynają się od ujarzmienia dobowego cyklu życia, kończąc na uporządkowanych latach i wizji całego życia. Jego bowiem finał przypominać winien dobrze zawczasu przygotowaną, egzystencjalną apozjopezę, urwane zdanie, którego eschatologicznego, transcendentnego dopowiedzenia, sensu z łatwością się domyślamy i spodziewamy u mistyka, świętego czy anachorety.⁶³ Natomiast trudno pomyśleć w przy-

⁶² A może, po prostu, owe trzy tematy, aspekty, obiekty świętuje się naraz, równocześnie? To już jednak pole spekulacji ...

⁶³ Świętowanie to, w pewnym ujęciu, wyostrzenie „zmysłu wieczności”. Por. J. Guitton, *Sens czasu ludzkiego*, przeł. W. Sukiennicka, Warszawa 1989, s. 94: „Rzeczywistość doczesna, przejawiająca się w tym, co nazywa się historią, przypomnieniem, prośbą i zasługą, stanowi tworzywo owych duchowych organów wieczności, nie znajdujących zastosowania w obecnym życiu.”

padku Słowackiego świąteczne prośby o uzdrowienie ciał, osobistą pomyślność czy majątek, o literacką sławę. W suplikacyjnym pędzie ponawia się za to, przybliżające Królestwo, uniemożliwiające zastój duchowy, ważne rytuały: komunię stołów, święcenie wody, poszczenie. I nawet – choć zaraz Słowacki to wykreślił, bo cóż to za rodzący grzech pomyśl! – wolno odpocząć w styczniu.

Ważną rzecz można zaobserwować, porównując wersję pierwszą z drugą. W tej pierwotnej niejako całe miesiące stają się świętami. Święto zaczyna się w styczniu i trwa tak, trwa bez ustanku aż do grudnia. Rok cały, bez jakichś szczególnych enklaw profanum w łonie czasu świętego, byłby więc wielkim świętem. Czyżby nastąpiło to już w czasach, kiedy Duch widomie przejmie prymat nad materią? A może, najzwyczajniej, rzucając zamysł na kartę, Słowacki nie zdążył zlokalizować dni, które chciałby wyróżnić? To możliwe, lecz z punktu widzenia dynamiki czasu genezyjskiego – doprawdy nie było w nim miejsca na świeckie oazy lenistwa, na „piekielne” regiony, gdy duch oddaje się harcom, oddalającym go od Królestwa. W wersji drugiej panuje już logika dat, choć, co nie dziwi przy fragmentaryzmie pism genezyjskich, przepadły gdzieś trzy miesiące: luty, lipiec, sierpień. Przy najmniej z nutą ironii – bo cóż robić w tych miesiącach, zimnych lub upalnych, bezpłodnych, apatycznych z punktu widzenia ducha poety?

Niemniej jednak, wyznaczyć trzeba, iż logika, jaka rządzi doborem dni, nie została w tej pracy do końca rozjaśniona. Czterokrotne powtórzenie świąt w 22 dniu miesiąca znajduje hipotetyczną eksplikację w kulcie przesilen (ale dlaczego w takim razie święci poeta 22 maja?). Lecz już kojarzenie daty 22 (jakiegoś miesiąca) z dniem urodzin poety nie wydaje się całkowicie przekonujące. A może? Jednak? Słowacki przyszedł na świat wprawdzie 4 września 1809 r., lecz: „Wskutek mylenia kalendarza juliańskiego z gregoriańskim, datę 23 sierpnia, według starego stylu, uważał poeta za datę swego urodzenia”.⁶⁴ Powtórzmy – a może? Może czcił – zapatrzony w kalendarz juliański – w ten sposób dzień lub wigilię swych urodzin, skoro sam Mickiewicz, urodzony magicznego 24 grudnia, tylekroć dawał wyraz przywiązaniu do wigilijnych okoliczności narodzin i do swego imienia? Cóż za to począć z datami: 4 kwietnia? 10 października? Wszelkie objaśnienia – a prawdziwe wytłumaczenie jest z pewnością proste – byłyby zbyt fantastyczne, by je tu podawać. Lecz przecież można pomyśleć i o tym, że 22 października przypada w Kościele wspomnienie św. Salomei, „której imię w języku hebrajskim znaczy pomyślność i spokój, co odpowiada greckiej Irenie”, prawdopodobnej „siostry Maryi, matki Jezusa” (parz: Mt 20, 20; Mk 15, 40 n.; Mt 27, 56; J 19, 25)⁶⁵. Niemal miesiąc później, 19 listopada, obchodzi się z kolei zatwierdzone w 1673 roku przez Klemensa X wspomnienie błogosławionej Salomei, o której Piotr Skarga pisał, że:

⁶⁴ Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1978, s. 12.

⁶⁵ *Żywoty Świętych Pańskich na każdy dzień, według kalendarza rzymskiego*, opr. ojciec H. Hoever SOCist, przeł. Z. Pniewski, Olsztyn 1999, s. 242.

Dwadzieścia i ośm lat w zakonnym onym żywocie świątobliwie trwając, w modlitwach, postach i przykładach cnót wszystkich żyjąc, siostry zbierając, panienki swoje duchowne budując, klasztory naprawując, w pokorze wielkiej przeżyła.⁶⁶

Jeśli więc myślał Słowacki o swej Matce, co potwierdza ustanowienie przezeń „Święta matek”, to zapewne mógł także daty kojarzyć z patronkami Salomei Słowackiej-Bécu. Jej imię – powracające w jego dziełach (*Horsztyńskim*, *Księdzu Marku*) – czytał symbolicznie, choć nie zawsze bohaterki jego dramatów przypominały realną osobę matki lub jej patronki.

Wolno z kolei – skoro nie sposób popuścić wodzy fantazji, podumać, „jak” te święta by wyglądały – pomyśleć o *Świątach przyszłych narodowych* z punktu widzenia ich znaczenia dla hipotetycznej kultury narodu genezyjskiego, ich socjotechnicznych uwikłań. Spośród wielu aspektów „święta” i świętowania przypatrzmy się dokładniej siedmiu:

I. Święto – jak podkreślają zgodnie kulturo- i religioznawcy – jest momentem zakłócającym jednolitą, linearną, monotonną strukturę biegnącego czasu. Przełamując równowagę ludzkiej codzienności, umożliwia swoiste przyspieszenie zarówno samego czasu, jak i powiązanej z nim egzystencji. Prowadzi to z kolei do złamania racjonalnej samokontroli świętujących, wyzwolenia niekontrolowanych emocji, wiodącego do irracjonalnej, ekstatycznej transgresji „rygorów dnia powszedniego”⁶⁷. Czy tak mogłoby dziać się i u Słowackiego? Pierwsze już spojrzenie na jego projekt *Świąt* ujawnia brak jakiegokolwiek spontaniczności, zarówno w ich konstrukcji, iście matematycznej, jak i w możliwościach kreacji emocjonalno-ekstatycznych zachowań. Porządek, rygor, powtarzalność i przewidywalność czasu – to właśnie zdają się sugerować *Święta* poety. Choć same są nieporządne...

II. Jak zauważono, wzmożone doznanie czasu w obrębie święta prowadzi społeczność do wspólnotowego doznania niezwykłych, „mistycznych” sensów. Wszakże przeżycie takie nie destrukuje rzeczywistości społecznej, kultury – ustanawia tylko „świat obok”, z którego po święcie społeczność powraca w główny nurt życia. U Słowackiego jednak – w planie jego własnej egzystencji – życie biegło całkowicie subiektywnym rytmem ekstatycznych przeżyć, onirycznych wizji, działań, lecz także – i to w okresie genezyjskim! – chwile ociężałości, apatii ducha wplatały się w tę aktywną egzystencję. U poety to momenty nieaktywności były chwilowo „światem obok”, z którego dzięki wysiłkom, praktykom takim, jak na przykład czytanie Biblii powracał on w główny, „naturalny” nurt życia. A hipotetyczna wspólnota genezyjska? Gdyby obchodziła *Święta* Słowackiego, nie miałyby raczej szans na supranaturalne doświadczenia. Może owe „czyste kapłanki” to ślad jakichś „ba-

⁶⁶ P. Skarga, *Żywoć świętej Salomei fundatorki Klasztoru św. Jędrzeja Panienek w Krakowie z tegoż klasztoru wzięty, z starodawna na pergaminie pisany. Żyła około roku Pańskiego 1240*, w: tegoż, *Żywoty świętych polskich*, wstęp M. Bednarz SJ, Kraków 1986, s. 187.

⁶⁷ W kolejnych paragrafach odwołuję się do charakterystyki święta z pracy: Z. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 230–235.

chantek mistyki”? Trudno tu o zadowalającą odpowiedź, Słowacki zapisał przecież: „Matematyka wiary, a nie mistycyzm”. Dlatego można domniemywać, że i w *Świątach* chodzi o artykulację wiary w moc pracy i modlitwy, nie zaś o dionizyjsko-ekstazyjną obrzędowość⁶⁸. Na psychologię tłumu świętującego czy powrót do właściwej kulturom pierwotnym ekstazyjności nie ma tu miejsca. Świętujący naród Słowackiego byłby solidną, zorganizowaną grupą, a nie pogrążonym w narkotycznym transie plemieniem pierwotnym, oddającym się szamanistycznym praktykom.⁶⁹

III. Dzięki świętowaniu – to jego dynamiczny aspekt – dokonuje się swoiste odwrócenie wartości: to, co zazwyczaj ważne, staje się nieważne, zaś to, co nieważne, zostaje dowartościowane. U autora *Księdza Marka* i ta perspektywa odwrócenia wartości zdaje się nie istnieć. Dzieje się tu bowiem tak, że już u swych początków myśl genezyjska i w konsekwencji egzystencja iluminata odwracają wszystko na opak. Nie widzialny świat, egoistyczne interesy, ciało, zachowanie życia nawet są u niego istotne, lecz noumenalny, zapoznany w codziennym życiu Duch staje się miernikiem wartości wszelkich innych wartości. Jeśli spojrzeć na *Święta* z tej perspektywy, okaże się, iż niczego nie mogą już one w rzeczywistości „obrócić do góry nogami”, „postawić na głowie”. Dobór przedmiotów kultu mówi coś innego: to, co myśl genezyjska uznaje za nieważne, w rzeczy samej jest jeszcze mniej istotne. Lista „tematów do świętowania” to wyraz przekonania, że celem, źródłem, sensem ludzkiej aktywności może być tylko jedno – Duch. Pobrzmiwa w tym *sui generis* iluminackie („sekcjarskie”?) zapamiętanie. Następuje aksjologiczna dysocjacja świata na to, co jest w istocie obojętne, i to, o czym i ku czemu należy podążać, kierować się. Natomiast z ontycznej perspektywy nie ma u Słowackiego bytów odrzuconych – wszystko z koniecznością, niczym nie kończąca się *p r o c e s j a f o r m*, zmierza ku przemienieniu.

IV. Każde święto to także pewien niechaotyczny spektakl, kultowa aranżacja, daleka od dowolności, planowa, wtłaczająca uczestników w świąteczną maskę aktora, działającego zgodnie ze scenariuszem. – Tu właśnie, jak się wydaje, odkryć można fundamentalną zbieżność *Świąt* poety i święta uniwersalnego. Ów niby przypadkowy rok świąteczny, a w rzeczywistości rozmyślnie wykalkulowany plan czasu, to wyraz pewnej totalizującej dążności, charakterystycznej dla wyobraźni Słowackiego, który nie potrafił stworzyć utopii miejsca, wizji utopijnej lokalizowa-

⁶⁸ Można by tu przywołać opinię niechętnego „obrazom zaświatów” miłośnika holenderskiego malarstwa: Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1988, s. 169 [o jednym z bohaterów *Epilogu*]: „Kazał sobie postawić na stoliku przed łóżkiem zegar, jakby w nadziei, że dozna łaski kosmicznego porządku. Ale czymże jest godzina dziewiąta, jeśli nie oznacza zasiadania do biurka w kantorze, południe bez gieldy, czwarta, której zabrano obiad, szósta bez kawy i fajki, ósma, którą pozbawiono wszelkiego sensu, bowiem usunięto stół, kolację, bliskich i przyjaciół.” U Słowackiego myśli się inaczej: czymże byłaby codzienność bez wzniosłości duchowej pracy, bez permanencji świątecznego zapamiętania.

⁶⁹ Por. D. T. Lebioda, *Szaman – Diabeł Juliusza Słowackiego (Glosa do romantycznych praktyk szamanistycznych)*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej, Białystok 23–26 X 1997 r.*, dz. cyt., t. I, s. 327–342.

nej gdzieś z dala (choćby w Ameryce) lub w łonie starego świata, utopii na wyspach szczęśliwych czy choćby na prowincji. Poecie chodzi o Całość. A jeśli tak, to i kultura, historia muszą być przeobrażone *in toto*, bez wyjątków⁷⁰. *Święta przyszłe narodowe* i kultowy wymiar myśli genezyjskiej są obrzędową narracją rozciągniętą w *quantum* czasu, jakim jest rok, narracją, której fabułę stanowią przemiany („przygody”) Ducha/duchów w dominium materii, formy, przestrzeni i czasu; której fabułę eschatologiczną stanowi ów kolisty proces ewolucyjno-inwolucyjny prowadzący do objawienia w pełni wiecznej dziedziny Ducha, Boga, Absolutu, Nowego Jeruzalem.

V. Doświadczenie sakrum w świętowaniu dokonuje się dzięki metamorfozie znoszącej dualizm profanum i sakrum. Bez wątplenia *Święta* Słowackiego mogły służyć wzmożeniu doznania *sacrum*, lecz nie można powiedzieć, by je umożliwiały. Nie. Albowiem jest ono obecne w egzystencji człowieka genezyjskiego, w przeżyciu, modlitwie, obrazie jako immanentna, spirytualistyczna podstawa świata. Istnieje ono ponadto w tekście profetycznego zapisu, w Nowej Biblii, w *Genezis z Ducha*. Sam Słowacki, żyjący w stanie „trzeźwego zachwycenia” genezyjskiego, z pewnością jakichś nadzwyczajnych i „dodatkowych” uobecnień sakrum nie potrzebował. Trzeba by z kolei wyobraźni futurologa, by podjąć namysł, jak kwestia ta wyglądałaby w zbiorowym życiu „narodu genezyjskiego”, czy potrzebowałby on publicznej obrzędowości? Uświęcenia profanum w zbiorowych rytach? kultach?⁷¹

VI. „Święto – pisze badacz – zapewnia człowiekowi styczność z uniwersum cofniętym poza kulturę [*déculturé*], uniwersum uwolnionym od norm, styczność z *tremendum*, które rodzi pewnego rodzaju terror”⁷² – To, co obowiązuje w starych kulturach, zostaje jednak uchylone w myśli Słowackiego. Słowacki, pisząc *Święta*, próbuje *ustanawiać* kulturę. To dawne świętowanie jest u niego *déculturé*. Kiedy/gdyby genezyjski naród zaistnieje/-ały, nic nie byłoby już poza, a wszelkie enklawy poza genezyjskim projektem straciłyby sens. Ta cecha myślenia prowadziłaby jednak znowu ku sekcje.

⁷⁰ W tym sensie wyobraźnia Słowackiego okazała się „niesekciarska”, uniemożliwiła zamknięcie się w kręgu „apostołów”, głoszących objawienia na przekór zatwardziałemu światu, który ich nie przyjmował. Myśl poety nie jest też w ścisłym sensie „u-topią”, miejscem, ziemią obiecaną, ani „eu-chronią”, wizją szczęśliwego czasu, czy „eu-psychią”, stanem psychicznej równowagi (zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1990, s. 47–48). System genezyjski to utopia wieczności, utopia metamorfozy bytu, utopia procesu prowadzącego do transfiguracji.

⁷¹ Każde ze świąt domaga się realizacji, wcielenia zamysłu: zob. E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, dz. cyt., s.49: „Dzięki przekształceniu idei, produktów umysłu (mentofaktów) w przedmioty materialne »poza nim«, nadajemy mu względną stałość i w tej trwałej formie materialnej możemy je poddawać operacjom technicznym, które leżą poza zasięgiem umysłu [...]. Dla antropologów najważniejszym obszarem, gdzie występuje ten rodzaj materialnej symbolizacji, jest rytuał religijny.”

⁷² J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Paris 1981, cyt. za: Z. Filipowicz, dz. cyt., s. 231 (przekład autora).

VII. Przywołajmy na koniec syntetyczną konstatację badacza związków mitu i polityki:

Święto umożliwia zorganizowanie „teatru zdarzeń nadnaturalnych”, dowartościowuje egzystencję, ujawnia wartości, na które nie ma miejsca w ramach porządku empirycznego. Dramaturgia święta intensyfikuje rzeczywistość, ujawnia jej wymiar absolutny. Dlatego też święto jest formułą o szerokich horyzontach socjotechnicznych.⁷³

Czy konstatacje te stosują się do Słowackiego? Jego *Święta* są jednak i pozostaną tylko wyobraźniową inscenizacją, imaginacyjnym przed-stawieniem. Z pewnością możliwość manipulowania zbiorowością można by im przypisać. Uprawdopodobnia to doświadczenie, jakim było dla poety Koło Sprawy Bożej. Słowacki jednak pozostał sam jako prorok, mistrz bez uczniów, kapłan bez kościoła, gdyż ani podatności na manipulacje socjotechniczne, bo z Koła wyniósł się z hukiem, nie okazał, ani też skłonności do manipulowania tłumami czy choćby grupą nie objawił. Poza, najpewniej, fikcyjnym światem dzieł, gdzie okazał się wszechwładnym manipulatorem tłumów i jednostek. *Świąt* nie planował jako części dzieła literackiego. Myślał o świecie dookolnym, choć z dzisiejszej perspektywy sam pomysł przypomina działania nastoletniego chłopca podróżującego po zmyślonych krajach, odbywającego urojone bitwy, odkrywającego nieznanne światy⁷⁴. *Święta* są więc drobiną, śladem Wielkiego Spektaklu Ducha, są ową „mikrostrukturą podmiotową”, całkowicie wyrażającą pragnienia podmiotu. Genezyjsko przeobrażonego – dodajmy.

Świętowanie Słowackiego nie odkrywa także wymiaru absolutnego. To bywa konieczne w kulturach jedynie cyklicznie odkrywających wymiar sakralny, absolutny bytu. Iluminat genezyjski *a priori* skonstatował absolutny wymiar kosmosu przesyconego supranaturalnymi wartościami. Przeto *Święta* są tylko emanacją sakrum w świat zbiorowej aktywności genezyjskiej grupy, i tak już zachwyconej odkrytą przez siebie prazasadą rzeczywistości. Ewentualnie – pełnić mogą funkcję terapeutyczną – dźwigając, podnosząc „zaleniwione”, apatyczne, chwilowo pogrążone w acedii, abulii, depresji duchy niższe.

Święta przysze narodowe, gdy pomyśleć o nich z punktu widzenia klasycznej myśli antropologicznej, wydają się zupełnym *novum*, by nie rzec: skrajną fanaberią

⁷³ Z. Filipowicz, dz. cyt., s. 232. Por. D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 130: „Każde święto towiańczyków było potwierdzeniem istnienia kreowanej rzeczywistości i umocnieniem więzi pomiędzy jednostką i zbiorowością, spotykającymi się we wspólnym rytuale. W tym sensie każde było manifestacją szczęścia”

⁷⁴ Można zaryzykować twierdzenie, że w odkrywczej pasji wyobraźni genezyjskiej tkwi coś i pierwotnego, i dziecięcego zarazem. Że stawia ona fundamentalne pytanie jakby od nowa, udzielając śmiałych, „nowych” odpowiedzi. Por. także opinię: B. Biołczew, *Po drugiej stronie mitu – Adam Bernard Mickiewicz*, przeł. C. Juda, Kraków 2003, s. 35: „Z drugiej strony zaś przejawia egoizm dziecka i oczekuje macierzyńskiego wsparcia do ostatniej chwili życia. Słowacki jest genialnym dzieckiem, przez całe życie bawiącym się w dorosłość”

wyobraźni. Łączy je z klasycznym świętowaniem zapewne – domyślana się tylko przez nas – obrzędowa, rytualna realizacja, pokusa urzeczywistnienia w zbiorowości. Na przykład – jakżeby to wyglądało? – „święto czystych kapłanek” lub „święto matek”?

Dzieli, odróżnia projekt Słowackiego od innych przede wszystkim swoista awangardowość, najwyższa skala wymagań i aspiracji. Klasyczne święto ujawnia sakrum na podstawie codzienności, na fundamencie profanum. Dlatego jest czasem wybranymi i szczególnym. Święto Słowackiego – to wyższy poziom – buduje się na podstawie sakrum, na spirytualizmie myśli genezyjskiej, prowadząc do objawienia już pozaświatowego celu sakralnego w swej istocie świata, ukazując eschatologiczny finał – dominium Ducha, światłości, świętości, czystego piękna. Gdy święto klasyczne ujawnia „niezwykłe” obok „zwykłego” świata, święto genezyjskie nagrucie „niezwykłego” odsłania obraz „absolutnego celu”. Na niezwyklej wizji genezyjskiego bytu buduje wizję jeszcze niezwyklejszej Nowej Jeruzalem, pozwala zajrzeć w wieczność.

Część V.

„Najważniejsze książki człowieka...”

Nie był Słowacki ani pierwszym, ani ostatnim wizjonerem, który, „magmie czasu” narzucał subiektywne siidła porządku, rytm liturgiczno-święteczno-obrzędowy. Włoski utopista Tomasz Campanella (1568–1639), autor sławnego dzieła *Miasto Słońca*, pozostawił nie mniej zajmujący i, co ważne, spokrewniony z tworamii wyobraźni Słowackiego, opis świat swego szczęśliwego ludu, solarian, mieszkańców ziemskiego *civitas Dei*. I choć „solarianie”, jak świetlista nazwa grodu wskazywałaby, winni być (i w immanentnym świecie dzieła są) najszcześniejszą społecznością globu, czytelnicy powszechnie dostrzegali w tym projekcie *totalitarne* (co należy odróżnić od *totalistycznych*) podejście do człowieka, wszechobecność nadzorującej organizacji, tyranie rygorów oraz rzekomej racjonalności. Jak zatem świętują – ? –

Uroczyste święta przypadają u nich na okresy, gdy Słońce wkracza w cztery zwrotne punkty świata, to jest w znak Raka, Wagi, Koziorożca i Barana. Gra się wtedy mądre i piękne sztuki, coś w rodzaju komedii. Świętują też każdą pełnię i now księżyc, dzień założenia miasta, rocznice zwycięstw itp. Uroczystości uświetniają śpiewem żeńskiego chóru, dźwiękami trąb, hukiem bębnow i biciem z bombard.⁷⁵

⁷⁵ T. Campanella, *Miasto Słońca*, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Warszawa 1994, s. 77 [autorzy przekładu przytaczają opinie A. Międzyrzeckiego (s. 10) o dziele: „Totalitaryzm XX wieku nie były pierwsze. Któż chciałby żyć w *Mieście Słońca* Campanelli, tej okrutnej, stalinowskiej utopii?”].

Ileż tu podobieństw, mimo tego, że śmierć Campanelli i Słowackiego dzieli 210 lat. Włoch koncentruje się więc i na treści nowych świąt, i na ich formie, przy czym podporządkowane są one ściśle rytmom natury. Także Słowacki świętuje zwycięskie Słońce, dodając jednak cały szereg szczegółowo zlokalizowanych świąt. U polskiego twórcy brak, co naturalne, opisu sposobu świętowania. I autor *Fantazego*, i Campanella dostrzegają estetyczny aspekt święta. Słowacki odkrywa go w głęboko sakralnym kontekście sztuki ujawniającej metafizyczny wymiar świata (święto hymnów, malarzy...), tymczasem mieszczanie Campanelli oddają się wrzaskliwej ekstazie, harmidrowi, hukowi, dzikim dźwiękom. Ich święta – jakkolwiek Słowacki nie akceptowałby może świętowania „zwycięskich” bitew – okazują się także domeną bardziej wysublimowanej kultury muzycznej (chór żeński) oraz teatralnej („mądra i piękna” komedia). Święto solarian – to uzewnętrznienie harmonii w śmiechu i radości.

U polskiego pisarza czci się już coś innego – wzniosłe, patetyczne hymny. Campanella każe upamiętniać dzień założenia miasta, ten moment inauguracyjny, fundacyjny mitu – utopii. *Per analogiam* można przypomnieć, że sekty, w tym Koło Towiańskiego, obchodziły mityczną rocznicę założenia Sprawy Bożej. **Rzeczywistość utopii jest jednak statyczna**, opiera się na powtarzaniu mitycznych momentów, gdyż doskonały świat doskonalszym już być by nie mógł. Słowacki inicjuje rok „świętem ofiary”, które należy rozumieć jako wzmocnienie, a nie ponowienie pewnego wysiłku. O ile utopia jest statyczna, o tyle świat gezyjski jest **nieustannie dynamiczną strukturą**, która ponawia pewne obrzędy, ale rok po roku na coraz wyższym poziomie rozwoju.

W wypowiedzi Campanelli pojawia się sugestia, że sztuka solarian jest „piękna i mądra”. Prosta stąd droga do domysłu, iż mogłaby istnieć sztuka wstrętna czy głupia. W istocie nietrudno przechrzcić utopijnych solarian na niedoszłych „totalitarian”:

Podczas tych obchodów poeci sławią znakomitych wodzów i ich zwycięstwa. Kto jednak w pieśni zmyśla, nawet ku chwale któregokolwiek z bohaterów podlega karze. Nie może być poetą ten, który folguje kłamliwej fikcji; swobodę tę uważają za zgubną dla ludzkości, gdyż zabiera nagrodę cnotliwym, a obdarza nią innych, częstokroć występnych – czy to ze strachu, czy też gwoli pochlebstwa, z uniżoności lub chciwości.⁷⁶

I to jest powód naszego przywołania Campanelli: Słowacki w ogóle nie świętuje przeszłości (bitew, świętych, wodzów)⁷⁷. W Mieście Słońca s z t u k a, t a „k ł a m-

⁷⁶ Tamże [podkr. – J. Ł.].

⁷⁷ Przyszłościowy, eternalny wymiar pism Słowackiego z egzaltacją dostrzegł Z. L. Zaleski – zob. *Poeta wiecznego jutra*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, Londyn 1951, s.108: „Dla nas zaś przede wszystkim – dla czuwających i świadomych obywateli jego marzenia o przyszłości – Słowacki jest naszym własnym niegasnącym snem o Jutrze – o nigdy nie dokonanym ostatecznie, lecz tworzącym się i rosnącym w naszych sercach Śnie o jutrzniach: – o przyszłości groźnej i wzniosłej – straszliwej i pięknej zarazem w całym swoim tragicznym okrucieństwie słonecznym.”

– Pomijając emigracyjną perspektywę i młodopolską stylistykę jest to sąd celny.

liwa fikcja”, staje się formą uwięzionej przez nakaz realizmu pamięci totalitarnego społeczeństwa⁷⁸. Tymczasem spojrzenie Słowackiego okazuje się spojrzeniem totalizującym, wszechujmującym, ale wzywającym do kreacji, czynu, innowacji. Sam polski poeta zostałby, z punktu widzenia Campanelli, uznany za wroga publicznego, praktykującego w poezji idolatrię, tak jak rychło stał się *persona non grata* wśród towiańczyków „dzięki” nieposkromionej wyobraźni. Pisał Seweryn Goszczyński:

Brat Słowacki nie złożył nigdy ofiary zupełnej z ziemi i ducha Bogu. Owładany silnie ziemskim pojęciem chwały, wielkości, swojej osobistej wartości na drodze ziemskiej, nie zrobił nigdy ostatecznego wysilenia, aby bez nich zajrzeć w krainę ducha wyższą, nie uczył się nigdy, czym jest rzeczywiście przed Bogiem i stworzeniem, nie stanął nigdy w zupełnej czystości ducha przed Bogiem, nie poznał nigdy czystej rozkoszy wyższych duchów, nie rzucił nigdy miłości ziemi na ofiarę miłości Boga. Przeciwnie, co zachwycało w chwilach egzaltacji, tym wzmacniał swoją stronę ziemską, do użytku ziemskiego, w widokach ziemskich. Ciągłe wyższe poddawał niższemu.⁷⁹

Ta inkwizytorska furia – już po liście protestacyjnym poety do Koła – poświadczająca, iż to nie tylko poezja, ale przede wszystkim „kłamliwa” rzekomo „fikcja” wolnej egzystencji nie dawała się wtłoczyć w hierarchiczną, celebracyjną machinę sekty. W kontekście przesłania *Świąt przyszlých narodowych* należy sądzić, że zachodziła tu sprzeczność nie tylko dwóch silnych, odmiennych, ale utopistycznych wyobraźni i osobowości (Towiański – Słowacki). Lecz także odsłaniał się nieprzekraczalny dystans między wyobraźnią poszukującą socjologicznego klucza sekty, nowego kościoła, by się samoograniczyć, zniewolić, uciec od wolności – i wyobraźnią, która w *Świątach* zalecała prośby o duchy wielkie, święciła hymny i wynalazki, natchnienia i „wiosnę rzemieślników”. Między więc wyobraźnią częściowo regresywną a stwórczą, posuwającą się ku granicy, za którą jej twory czeka hipertrofia lub atrofia.

Wszakże można zauważyć także między towianizmem a *Świątami* analogie:

I. Pierwszego stycznia Słowacki postulował „święto ofiary”. Jakkolwiek poeta nie byłby zadowolony z tej paraleli, przypomnijmy, jak dzień ten w Kole w styczniu 1844 roku opisывał Goszczyński:

Rocznica urodzin Mistrza z 31 grudnia 1797 na 1 stycznia 1798 o godzinie 12 w nocy roku 1798. Dzień tak święty uczciliśmy zebraniem wieczornym i skromną biesiadą w mieszkaniu braci Januszkiewiczów. Zamknęliśmy biesiadę o samej 12 w nocy.⁸⁰

⁷⁸ Oczywiście, pamięć przywołuje tu groźną, nieprzyjazną poetom utopię – *Rzeczpospolitą* Platona.

⁷⁹ S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, opr. i wstęp Z. Sudolski przy współpracy W. Kordaczuk i M. M. Matusiak, Warszawa 1984, t. I, s.127–128 [podkr. – J. Ł.].

⁸⁰ Tamże, s.146. Por. A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, s.11: „Nawet dokładna data urodzenia nie jest pewną. Sam Towiański podawał 1 stycznia 1799, w metryce figuruje jednak 24 grudnia 1788, w księgach parafialnych zaś zapisano go pod datą 21 grudnia 1788.”

Nie jest w istocie pewne, kiedy – dnia jakiego i roku – Mistrz ujrzał Boży świat. Ważniejsze jest bowiem to, że wspólnota, ponawiając pamięć świętego dnia narodzin prawodawcy, zapewne zmytizowany (ta 12⁰⁰ w nocy...!), doczekała północnej chwili narodzin „dzieciątka Andrzeja”. Jednak i Słowacki, i towiańczycy świętują nie Nowy Rok, lecz każdy z osobna coś istotnego z punktu widzenia nowych objawień.

II. W lutym autor *Snu srebrnego Salomei* zoordynował genezyjczykom „post”. Jest jasne, że on także należał do towianistycznych praktyk, gdzie nie był już „trapieniem ciała głodem”, lecz „postem umysłowym i moralnym”⁸¹. Co więcej – okazywał się „właściwie świętem”, „połączony więc jest w Nowym Zakonie z uczczeniem dnia świętego i przywiązany do każdej niedzieli”⁸². Nietrudno zatem odkryć w Kole tę permanentność świętowania, które zalecał Słowacki, które służyć miało u uczniów Mistrza pełnemu skupieniu na Sprawie Bożej, natomiast u autora *Króla-Ducha* wzmocnieniu genezyjskiej egzystencji. Wszelako w tym ostatnim przypadku – bez przymusu i tyranii wybrańców.

III. W kwietniu poeta przywołał „Kommunię stołów – braterstwo”. Braterskich wyznań, słów, czynów, deklaracji znajdziemy w Kole aż nadto. Sama „komunia” przypomina o eucharystii chrześcijan, o zwyczaju – wręcz ostentacyjnego – przyjmowania komunii przez braci w paryskich świątyniach. Koło celebrytuje także własną komunię. W roli celebransa występuje Mickiewicz, który „łamał i wydawał chleb, za napój białe wino... Adam przy łamaniu chleba powiedział »słowo stało się duchem (zamiast dawnego ciałem)«”⁸³. Wypunktujmy – ta uczta paschalna, która upierwszorzędnia Ducha w pneumofanicznych słowach „słowo stało się duchem”, to niemal treść modlitw genezyjskich Słowackiego. I jeszcze jeden „komunijny” kontekst. Święto „komunii stołów” u Słowackiego zdaje się być zapośredniczone w leksyce i obrzędowości Koła. Już po wystąpieniu czy ekspulsji poety notuje Goszczyński w 1845 roku oświadczenie Eustachego Januszkiewicza:

Bóg błogosławił pracom Koła. Bracia nasi pełniejszą ofiarą, zamiłowaniem woli Bożej, stanęli w gotowości służyć Chrystusa jako ofiarnicy czynnego, żyjącego Słowa Bożego. Tej komunii braterskiej świadectwo [...].⁸⁴

Podobnych zbieżności znaleźlibyśmy więcej. Owe na przykład nieustające praktyki, napomnienia Słowackiego, by „podnosić duchy niższe”, znalazły przecież karykaturalne spełnienie w postępowaniu braci i Koła wobec niego samego. Nie porzucił jednak tej idei, bowiem myśl genezyjska stałaby się bez niej elitarnym, hermetycznym kluczem wyobraźniowym, otwierającym „drzwi nieba” przed nim samym i tymi, którzy znają sposób jego wykorzystania. Cała zaś reszta, a zatem zwykli profani, pozostałaby wtedy już na zawsze w tym ni to „przedpieklu”, ni to „przedniebiu”, jakim jest świat.

⁸¹ Tamże, s. 40.

⁸² Tamże, s. 41.

⁸³ Cyt. za: A. Sikora, *Towiański...*, dz. cyt., s. 88.

⁸⁴ S. Goszczyński, dz. cyt., s. 238.

Dlatego praca, postęp, podnoszenie – z innymi wektorami kierunku: doskonalenia u towiańczyków, twórczości u Słowackiego – wzmagane przez osobliwą liturgię, obrzęd, święto były warunkiem koniecznym tych nowych kultur; mikro-kultury sekty, neoeklezjalnej utopii Koła oraz spekulacyjnego, imaginacyjnego tworu, jakim byłby naród genezyjczyków⁸⁵. Bo nie ten „czysty”, ale niestety „płytki” strumyk polskiego życia umysłowego był obiektem oraz celem czci i towiańczyków, i Słowackiego, lecz, jak wyraził to Mochnecki – staranie, by „z a b r n ą ć d a l e k o”, jeśli już nie w „przepaścistą otchłań myślenia”, to w głębsze regiony duchowego życia na emigracji, na tej wypalanej tęsknotą do kraju pustyni. Co też – ów wysiłek wyobraźni – nie zawsze musiało się szczęśliwie kończyć.

Jak trudne to było doświadczenie emigracyjnej samotności, świadczą także listy Słowackiego, opisujące sposób przeżywania przez niego Bożego Narodzenia. Smutek miesza się jednak w nich z zupełnie niezwykłą wiarą – nawet pod koniec życia:

I. List z końca grudnia 1848 roku do Teofila i Hersylii Januszewskich;

Boże Narodzenie przeszło. W wieczór dnia tego byłem samotny i myślałem o Was w lepiance Waszej – chciałem nawet pisać do Was. List wasz ostatni zrozpaczony o wioszczanym Waszym położeniu mocno mnie zasmucił.

II. List z 22 stycznia 1849 roku do Januszewskich:

W dzień wilii czułem Wasz smutek, czułem Was w domku Waszym – teraz widzę jakeście rozestali po chatach jadło i siedzicie samotni, oczekując, czyli się nie nawrócą ku Wam serca ludzi. – O! nie – nie nawrócą się te duchy, ale z urąganiem będą w brzuchy lać słodkie mleko makowe, miodem zasyczone, ale sercem i duchem Chrystusa nie otchnięte, tak, aby prawdziwie we wnętrznościach zasmakowało. Nie, Sally moja droga, nie przynęcisz Ty ludzi prosem! trzeba czegoś mocniejszego w ludzkiej naszej naturze, aby nam jednego człowieka z nieprzyjaciela w nagłego brata transformowało.

III. Wcześniejszy list do matki z 30 listopada 1845 roku, w którym poeta osobiście dzieli się z matką opłatkiem:

Całuję Cię i ściskam, droga moja. Przetrwaj wszystko, co złego, a Bóg nam radośniejszym kiedyś zobaczyć się pozwoli. List ten przyjdzie zapewne na wiliją – udrzyj kawałek papieru, na którym usta moje kładę, tu w dole na prawym rożku, i niech ten papier będzie opłatkiem. Prawdziwie! żem go ucałował i posyłam.⁸⁶

⁸⁵ Pojmowanie czasu ma u Słowackiego wymiar „wybitnie” teleologiczny. Inny sens będzie miał czas w ogłoszonych po Słowackim koncepcjach ewolucjonistycznych K. Darwina, gdzie gatunkowe doskonalenie się człowieka otwierało się na pozbawioną krańców, eschatologicznego sensu nieskończoną, linearną, nieznaną przyszłość.

⁸⁶ J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 472, 475–476, 387, [podkr. – J. Ł.].

Praktykę świąteczną, bożonarodzeniową Słowackiego znaczyła więc samotność, nawet egzystencjalna rozpacz. Trudno zapomnieć o tym, jak w *Horsztyńskim* przekreślił te radosne święta, każąc spożyć starcowi truciznę w opłatku. Realne świętowanie – to z drugiej strony – wypełniała jednak *wiara*, ale już nie bożonarodzeniowa, lecz towianistyczna i genezyjska. Przedziwnie smutek przeplatał się z entuzjazmem, wyobraźnia przeciwstawiała się rzeczywistości; równie silnie sam poeta opierał się matce, pragnącej dlań innego życia i innych idei, niż te, których sama nie rozumiała. Tak życie toczyło się od smutku do egzaltacji.

Z genialną zaiste intuicją potrzebę uświęcenia pustki, nasycenia sensem emigracyjnej, duchowej anekumeny, odgadł w tym samym czasie Mickiewicz, choć ujął to w skromniejszej formie, bez projektów nowego narodu czy świąt. Trapiionemu przez senne koszmary i duchowe rozterki bratu Sewerynowi dawał brat Adam taką oto duchową receptę:

Ucz się kalendarza – to jest uważaj pilnie dni, w których jesteś lepiej. Można przez to wpaść na bardzo ważne wskazówki o twojej przeszłości i przyszłości. A głównie uważaj, jakiemu świętemu dzień ten poświęcony, staraj się poznać żywot tego świętego; dlatego dobrze byłoby nawet, abyś dostał sobie brewiarz. Kalendarz i brewiarz są to najważniejsze książki dla człowieka.⁸⁷

Kalendarz – święto – brewiarz – obrzęd – patronat świętego – w ten sposób egzystencja towiańczyka stawała się każdego dnia mikrohistorią zbawienia, celebrą wspartą na hagiograficznym wizerunku Mistrza oraz na żywocie świętego, czczonego danego dnia. Też same pragnienia – w kosmicznej skali – wyraził Słowacki, rzucając na papier projekt kalendarza-brewiarza, wskazując genezyjczykom godne święcenia tematy i postaci. Gdy jednak projekt egzystencji towiańczyka określić można jako imitacjonistyczny, odwołujący się więc do naśladowania ideału (Chrystus, Mistrz, święci), to egzystencję genezyjską cechuje postawa **kreacjonistyczna** – zalecająca tworzenie nowych, wciąż doskonalszych wzorów osobowych. Tym też różni się kalendarz świąt regulowanych cyklem natury, mitem fundacyjnym i historią u utopisty Campanelli – od projektu spoglądających w przyszłość *Świąt przyszłych narodowych* Słowackiego.

⁸⁷ Cyt. za: A. Goszczyński, dz. cyt., s. 205 [podkr. – J. Ł.]. Por. D. Siwicka, dz. cyt., s. 79: „Ale chodziło tu zarazu o odkrycie rzeczywistej i naturalnej w pojmowaniu towiańczyków organizacji czasu, którego harmonijnie powiązane ogniwa prowadzić miały do celu”

Część VI.

Kultura jako pneumofania

Powracając do początku rozważań, przypomnijmy kwestię „lektury zontologizowanej” pism genezyjskich. Czy jest możliwa lektura inna? Tak. Czy może udać się interpretacja całkowicie abstrahująca od wymiaru ontycznego? Zdecydowanie nie. Z którejkolwiek strony zacząć by analizę, Słowacki odsłoni swe proteuszowe oblicze. Jeśli mówić o „psychologii” człowieka genezyjskiego, to tylko ze świadomością, iż jest to byt, którego najgłębszą podstawę stanowi – prócz ciała i duszy – duch. Jeśli rozważać wizję kultury – to tylko ze świadomością, że jej ontyczną podstawą jest ewoluujący Duch. Namysł nad *Świątami przyszłymi narodowymi* raz jeszcze tę dwójednię znaczenia potwierdza.

Lecz, jak można sądzić, konieczne jest i takie analizowanie tych pism, które nie zamyka genezyjskiej wizji w wysiłku li tylko – co wielekroć sami pisaliśmy – „przeprowadzenia” ducha, form, natury z Pełni ku Pełni, z Absolutu do Absolutu, nie ogranicza się do neoplatońskiej hierarchizacji bytów. Przeciwnie – może właśnie w wysiłku, cóż z tego, że całkowicie niepraktycznym i bezinteresownym, obcowania z pismami genezyjskimi stosować należy także **regułę mnożenia możliwych wymiarów dzieła, odkrywania w nim nowych światów**, ujawniania symbolicznego, estetycznego, poznawczego i aksjologicznego **multi-versum**.⁸⁸

Wtedy *Święta przyszłe narodowe* znajdują, jak i myślenie o kulturze genezyjskiej, swe miejsce w bogatym, wieloaspektowym świecie mitopei. Piękno, prostota neoplatońskiego modelu emanacjonistycznego i nieskończone bogactwo estetycznych wymiarów dzieła (– Słowacki: sentymentalny, owszem – „jękliwy”, szczebiotliwy, i „drapieźny” także) powinny trwać w przyjaznym, świadomym wzajemnych zależnościach związku. *Logos* genezyjski jako całość – we wszystkich wymiarach: symbolicznym, mitycznym, filozoficznym, teologicznym etc. – to jedność niesprzeczna rozmaitych, szczegółowych *logoi*, zaś pośród nich zaś jest także miejsce na refleksję o architektonice przyszłej kultury, którą Polacy, genezyjczycy, po prostu ludzie mają stworzyć – właśnie – kiedy? Na to pytanie Słowacki precyzyjnej odpowiedzi nie dał.

Kultura – jako emanacja natury – jest tworem jej myślącego tworu: człowieka. Okaże się tym „trzecim” światem, którego przecież Słowacki nie musiał tworzyć od podstaw (sama o tym myśl to absurd). On był w kulturze, on ją współtworzył. Jednak – widział wokół tylko niedoskonałe kształty życia duchowego, wcielonego w otaczającą go cywilizację, w miałąką, masową już na Zachodzie kulturę lite-

⁸⁸ Miast łączyć nieprzystające do siebie fragmenty i warianty pism genezyjskich, należy raczej szukać wymiarów, zasad, sposobów działania wyobraźni, która – scalając je wszystkie, zarazem dała im tak przebogaty kształt.

racką, w egoistyczne, intryganckie relacje międzyludzkie (cóż mówić o emigracyjnych swarach Polaków...)⁸⁹. Dlatego „śnił” o *tym innym*, przemienionym narodzie genezyjczyków, którego duchowy punkt ciężkości przesunąłby się „ku niebu”, narodzie świętującym od stycznia do grudnia. Kultura genezyjska miała być – choć same *Święta* w pełni tego nie potwierdzają – także przemienionym dorobkiem kulturowym dawnej Europy i Polski. Jej radykalnie nowy sens rodził się dzięki dynamice neoplatonickich, ewolucyjnych przemian, wspinacze po szczeblach Ducha. Nie była jednak – ta, powiedzmy z uśmiechem, przemiana człowieka w anioła – możliwa w ciągu miesiąca. To żmudna praca, rozciągająca się na kolejne metempsychiczne wcielenia. Może ów rozświetowany naród to także „matecznik”, „przystanek”, w którym, w kolejnych wcieleniach, odnajdywał się wcielony ponownie, w wyższą formę duch? Któż to przecież może wiedzieć?

Nawet wszelako niechętny neoplatonickiej wyobraźni, duchowości filozof i teolog gotów przyznać, iż pożytki z neoplatonizmu przewyższają straty (rzymskokatolicka nieortodoksyjność), gdyż to on „scala w jeden właśnie obraz wszystkie dziedziny i wątki ludzkiego myślenia”⁹⁰. Co więcej, zauważa myśliciel – „Integruje i wyznacza kulturę, integruje też naszą osobowość. Człowiek ma poczucie ładu w sobie i w świecie”⁹¹. Jego pełne znaczenie – przywołajmy ten dłuższy cytat – ujawnia się „w długim trwaniu” ewolucji bytów, wytwarzającej przecież i specyficznie rozumianą sferę kultury:

Neoplatonizm ustawia człowieka w perspektywach eschatologicznych, dostarczając właśnie kosmicznej wizji świata. Ukazuje człowiekowi wyraźną drogę rozwoju, zdążania po stopniach drabiny bytów do najwyższego punktu kosmosu. Rysuje nieskończone możliwości osobowych, kulturowych, bytowych przekształceń, zawsze korzystnych, gdyż przenoszących na wyższy stopień drabiny. Wywołuje poczucie posiadania wyraźnych celów, sprowadzających się jednak do samego procesu przekształceń. Rozwój jest tym celem, a nie współbicie z najwyższą mocą, gdyż dojście do tego stopnia drabiny bytów jest obliczone przecież na długie wieki wszelakich odmian ewolucji.⁹²

Zapytajmy: czy *Święta* to przekonujący dowód, że Słowacki rzeczywistość chciał uformować w kształt nowej kultury? W dużym stopniu tak. Lecz przecież Słowacki z *Raptularza* to autor kazań, przypowieści, pism politycznych przeładowanych retoryką genezyjską, cięty polemista – a nitytowińczyk, histo-

⁸⁹ Stąd tak liczne w pismach genezyjskich anatemy rzucane na Francję, na cywilizację, kulturę. Stąd niechęć do kultury francuskiej, połączona z niezmienną, trwałą jej percepcją. W tym kontekście można dostrzec u poety pewne, ale jak się wydaje powierzchowne podobieństwa do koncepcji M. Gogola. Zob. A. Kościółek, „Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi”. O ideowych poszukiwaniach Mikołaja Gogola, Toruń 2004, r. V: *Misja Rosji*, s. 143–154.

⁹⁰ M. Gogacz, *Światopoglądowe wartości neoplatonizmu*, w: *Szkice...*, dz. cyt., s.42.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże. Jak widać, niechęć teologa budzi przede wszystkim ta myślowa transakcentacja, która sprawia, że w neoplatonizmie to nie cel procesu (Absolut, Pełnia, Bóg), lecz sam „wznoszący”, doskonały proces staje się najważniejszy.

ryk, ekonomista, religioznawca, przyrodnik, ktoś, kto planuje wielką summę filozoficzną. Wielka część *logosu* reptularzowego ma charakter zarazem kerygmacyjny, jak i intymny (chciałoby się rzec: on mówi do uczniów, którzy istnieją tylko w jego wyobraźni). *Logos* ten ujawnia w ogromnym stopniu charakter projekcyjny (tworzenie „nowych światów”), polemiczny i perswazyjny: „Używanie perswazji oznacza więc w całości idealnym trudną do opisaną syntezę intelektualnych, moralnych i emocjonalnych składników (elementów) mowy skierowanej do rozumu, woli i uczuć adresata”⁹³. Aż roi się w *Raptularzu* od sądów pośrednio i bezpośrednio odnoszących się do rzeczywistości historycznej i kultury XIX wieku; takich choćby jak przywołane –

1° K[azimierz] W[ielki] takie królestwo zostawił Jadwidze, że mogła go rządzić spojrzaniem i uśmiechem.

2° Urodzić się w kraju, gdziebym patrząc na rząd mógł Boga ukochać –.

3° Radykalizm Polski jest to Messjanizm, czyli odmienienie świata – przez wyciągnięte prawo sumienne z ducha.

4° Niewolnictwo ludów – utrzymywane przez machinę kredytów.

5° Z tej strony patrzeć na świat, co Bóg patrzy ... to jest ze strony ducha.⁹⁴

Te myśli mają charakter najczęściej krytyczno-postulatywny. Wynika z nich wszakże, że możliwa jest taka kultura, której fragmentem są *Święta przyszłe narodowe*, całe napisane z tego punktu widzenia, z którego na świat patrzy Bóg. Ze strony Ducha.

Poniekąd próbą takiego dzieła, w którym skryształizowałby się świat jako święto, świat-święto inny niż w *Horsztyńskim*, był przecież *Ksiądz Marek*. Z tą istotną różnicą, iż materią wykładu stała się tu Historia, a staropolska kultura stała się częścią obrzędu przemiany Sodomy i Gomory w Betlejem, gdzie zrodzi się nowa Polska. W planie myślenia symbolicznego w owym dziele mitem bożonarodzeniowy następował po mitemie pasyjnym, a następnie łączył się z mitemem rezurekcyjnym i zielonoświątkowym. W Barze kończyła się stara kultura. W barze już dokonało się ukrzyżowanie starej Polski (Bar-Gogłota) i na naszych oczach równocześnie rodziła się Polska nowa (Bar-Betlejem), zmartwychwstawała (Bar Wielkiej Nocy), na którą zstępował Duch Święty. Rzecz działa się bowiem w: *Szopie wyporzędzonej jak na zebranie koła rycerskiego*; 2. *Na Placu w Barze, ubranym jak na Zielone Świątki w brzozy, klony i jarzębiny...*⁹⁵

Cały zresztą dramat wolno uznać za optymistyczny tekst-święto przemiany lub tekst-kazanie, w który wpisano homiletyczne orędzie Księdza Marka. Ale w dramacie tym rzecz dotyczyła Polski. W *Raptularzu* odsłaniały się perspektywy.

⁹³ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s.28.

⁹⁴ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 467, 471, 483, 460. Por. W. Szturc, *Gwiazda przeznaczenia: „Arcturus”*; w: tegoż, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, dz. cyt., s. 127–136.

⁹⁵ J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, opr. K. Konopka, Wrocław 1989, s. 37 i 80.

szersze: przemiany całego świata. I krytyka była tu obliczona na inne cele. Choćby na cywilizację, z której dobrodziejstw Słowacki tak umiejętnie korzystał:

Cywilizacja jest to szatan – który musi w dziele śmierci czynić dziesiątą część dzieł żywota, inaczej zabiłby sam siebie – stąd stawianie szpitalów – leczenie głuchoniemych – wzajemne ubezpieczenie się od ognia – jałmużnictwo w rządzie – na koniec sprawiedliwość

Sędzia, który sensu prawa, to jest sprawiedliwości nie pilnuje a formy.⁹⁶

Lecz ten sam człowiek pisał ciągle o fabrykantach, kredycie, elektryczności, planetach i niezliczonych aspektach kultury i cywilizacji, jak zawsze interpretując je przez „pryzma” genezyjskiej wiary. W istocie daje się zauważyć, że pragnął nie tylko interpretacji kultury, historii w nowych kategoriach, ale ich re-kreacji, uformowania podług prawideł Ducha, stworzenia utopii kultury przepojonej duchowością. Marzył, ażeby: „Ziemie zawezwać do współnictwa pracy Ducha”.⁹⁷

Jako argument przywołać wolno także *Króla-Ducha*. Bez względu na to, czy nazwiemy go „eposem metempsychicznym”, poematem mistyczno-symbolicznym (etc.), jest on, w naszym ujęciu, eposem opowiadającym dzieje – owszem krwawe – przełamywania się Ducha w formach, postaciach (herosach), wydarzeniach narodowej historii jako emanacji, ewolucji Ducha – niemniej jednak w dalszej perspektywie okazuje się poematem *kulturogonicznym*, wizyjnym zapisem kształtów ludzkiego świata, jeśli ktoś tak chce, to nawet „baśniowej” kultury.

W monotonię ludzkiego utyskiwania nad światem wpisany jest topos czasu, który chwalebnie niezmienny i niezmiennie okrutny – określa ludzki los. Lecz relacja jest zwrotna. Także człowiek określa los czasu. Los czasu, którego płynną, przeźroczystą materię w naturalny sposób określa natura, w sposób zaś czasem całkowicie dowolny, fanaberyjny, kapryśny kształtuje człowiek⁹⁸. Ten „biedny czas” w *Świątach przysłych narodowych* znalazł jednak zatroskanego, troskliwego i wcale łagodnego opiekuna. Tego, który odrzucił pretensje uzbrojonych w brzytwę ideologii rewolucjonistów, zadufanie piewców postępu i ignorancję obojętnych na jego „los” mistyków.

W *Raptularzu*, trudno dokładniej określić kiedy, zapisał Słowacki tajemniczy wiersz-pożegnanie, wybrzmiewający tonem epicedialnego napisu dla siebie i swojego dzieła:

Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek
I łez i dawnych moich nadziei koronę...
Dawniej myślałem rzeczy uczynić szalone,
Wami – założyć nowych narodów początek,

⁹⁶ DW, t. XV, s. 471 [podkr. – J. Ł.].

⁹⁷ DW, t. XV, s. 480.

⁹⁸ Do myśli genezyjskiej nie stosuje się XVIII czy XIX-wieczne pojęcie postępu, czyli wyobrażenia jakiegoś immanentnego *quasi*-eschatonu, polegającego na ustanowieniu w przyszłości pewnego doskonałego porządku ludzkości na ziemi.

Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę.⁹⁹

Słowacki pragnął więc „rzeczy uczynić szalone”, z „nimi”, ze współczesnymi mu „braćmi”, trwającymi w wierze, iż kulturze ludzkiej nadać można głębię spirytualistycznej eschatologii. Częścią tego – w jakże niewielkim, w żadnym może stopniu wcielonego – projektu stała się odnowa świątecznego kalendarza. Z pragnień „rzeczy szalonych”, z rojeń gwałtownika szturmującego Królestwo Boże, zakładającego „nowych nadziei początek” – ostały się tylko werbalne ślady, propozycje, którym raczej nie sposób odmówić „nadgwiezdneho” patosu; i został chyba ślad – czy gorzkiej? – świadomości, że przynajmniej jeden metempsychiczny „period” egzystencji nie jest w stanie spełnić, wcielić marzenia. Dlatego to po nim właśnie zostaje tak niewiele –

Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek
I leż i d a w n y c h moich nadziei koronę¹⁰⁰

– i zarazem tak dużo, bowiem rzecz można, że Słowacki zostawia, podarowuje przeszłości tę paradoksalną pełnię fragmentów, rozproszonych wizji świata i zbawienia, zostawia „nadziei koronę”. Królewską? Podarowuje – bo i takie znaczenie wpisane będzie w słowo „korona” – te swe najbardziej górne, szczytowe i szczytne wizje. Sceptyk powie: najbardziej fantastyczne i nierealne marzenia, rojenia. Pośród nich znajdzie się też obraz „narodu” żyjącego rytmem genezyjskiego czasu. Czasu, który dzień po dniu wstępuje w wieczność, tak jakby podszyty był, ufundowany został na podstawie *aeternitatis*, jakby bodźcem przyspieszającym jego ruch, jakby biegunami owego czasu, alfą i omegą był wieczny Duch, a świętowanie tylko wzmacniało szalony bieg, pęd ku Królestwu¹⁰¹.

Gdzie tkwi jednak to niezmiennie źródło pragnienia, by zmienność (wariabilizm bytu) uczynić motorem i środkiem transfiguracji kosmosu? W objawieniu, widzeniach? Zapewne. Bez wątpienia także w rytmie gorączkowej, dobiegającej kresu egzystencji Słowackiego.

Wsluchując się w rytm oddechu, w interwały życia, w uderzenia serca – ów wiecznie chory człowiek odczuwał dramatyczne pulsowanie czasu. Słyszał ten niezmienny rytm, który w każdym biciu serca i w oddechu utrwała zarazem automa-

⁹⁹ J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, t. XII, cz. I, s. 238. O Słowackiego postawie wobec historii można by powiedzieć to, co powiedział o sobie jeden z wielkich XX-wiecznych bohaterów: „Historia, powiedział Stefan, jest nocną zmurą, z której staram się przebudzić” – J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975, t. I, s.69.

¹⁰⁰ [podkr. – J. Ł.] Interpretację tego utworu dał J. Brzozowski. Zob. *Studia i szkice o Słowackim*, pod red. J. Brzozowskiego, „Prace Polonistyczne”, Łódź 1997, seria LII (1997), s. 259–284.

¹⁰¹ Świętowanie i motywy zielonościatkowe tak zrosły się z wyobrażeniem poety, iż Czesław Jankowski swą okolicznościową o nim broszurę tak kończył: *Pisałem pierwszego i drugiego dnia Zielonych Świątek 1927 r. (O Słowackim, Wilno 1927)*.

tyczną pewność ich powtórzenia, jak i przybliża śmierć. Który sprawia, że po dniu poeta wstępuje w noc, w trwożącą go wizję snu śmierci¹⁰². Słyszcy więc Słowacki – choć jeszcze jej nie zna – ciszę, którą przynosi ze sobą kłamra śmierci, ucinająca miarowy stukot „zegara żywota”. Te złowrogie czucia ciszy, obumierania, egzystencji ściętej przez mroźną śmierć, widywał wokół siebie także w rocznym cyklu pór roku. Dlatego – nie on pierwszy – nie znajdując pośród współczesnych sobie projektów metahistorycznych, takich jak kościelny chrystianizm, antidotum na truciznę czasu – zwracał się ku projektom czasu „mistycznie” zrewolucjonizowanego. Korzystał zresztą przekornie tyleż z tradycji liturgicznego kalendarza, co z heterodoksyjnych projektów, choćby tego Towiańskiego, jak i z „pogańskich” rytmów świętowania opartych na astronomii, magii, może astrologii.

Statyka liturgicznej mitopei, metahistorii chyba go jednak nie satysfakcjonowała, podpowiadając zarazem, by amplitudę chrześcijańskiego czasu świąt oraz czasu spoczynku i pracy (zwykłego) zastąpić własną wizją, jednoznacznie nie zwróconą ani ku przeszłości świętej, ani ku obietnicom eschatologii, lecz ku wieczności. Tak by zarazem powtórzenie (wydarzeń świętych), jak i obietnicę odległej Paruzji zastąpić liturgią na ołtarzu czasu, przemieniającą starzenie się, chorobę, śmierć w feerię przemian objawiających Pełnię.

Święta przyszłe narodowe to mikrowizja, niewielki fragment przemiany ogarniającej kosmos, także kulturę, wyobrażoną tu jako ikona, *eikon*, protowizja nadciągającego Królestwa. To ona właśnie, kultura, winna być *pneumofanią* w *dominium czasu*,¹⁰³ gdzie jednak jeszcze obowiązują nieugięte prawa przemijania. Kultura, dodajmy – która dzięki świętowaniu zamienia się w kult, a może, jak się czasem podkreśla, wprost z kultu się wywodzi.

¹⁰² Por. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. VIII, s. 419 [wiersz jeszcze przedgenezyjski]:

Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika
Walka jest wieczną – czyliż dni człowieka
Nie są na ziemi jak dni najemnika?...
A jako sługa odpoczynku czeka,
A robotnik czeka swej zapłaty,
Tak mnie miesiące, co przynoszą straty,
Daleś, o Boże... i stroskane noce;

A gdy położę się – myślę o wstaniu
I myślę tylko o prędkim świtanie,
I do świtania się nędzny kłopotę,

A skórę moją robactwo już stacza...
I proch jest na niej – i w kawały pada...

¹⁰³ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991, s. 147: „»Szukajcie Królestwa Bożego«: kultura w swej istocie jest takim poszukiwaniem w ciągu dziejów tego, co nie mieści się w dziejach, co je przekracza i wyprowadza poza granice historyczne. [...] Jeżeli każdy człowiek stworzony na obraz Boży jest żywą ikoną Boga to kultura jest ikoną Królestwa Niebieskiego.”

Kult i kultura, świat i święto, czas i wieczność odkrywają wtedy swą głęboką, istotową tożsamość, jak dwie strony jednego medalu, nadając gasnącym rytmom życia, pulsowaniu egzystencji prawdziwie zbawienny sens, w tym gorzkim czasie, gdy Słowacki „oddech miał tak utrudzony, że duszność co chwila go męczyła, przerywając mowę i zajęcia”¹⁰⁴. Gdy w życie człowieka kreślącego wciąż oktawy *Króla-Ducha* wkradały się dysharmonie, wciskała się uciążliwa „dys-rytmika” śmierci, jakby walcząca z rytmem poezji, wieszczącej, że przecież poza zmiennością i powtarzalnością świąt, kultury, poza cyklicznością natury i gasnącym rytmem oddechu jest błogosławiona cisza wieczności, utrwalona w słowie i poezji. Jest święto świąt, ku któremu prowadzą także *Święta przyszłe narodowe*, trwa bezgłośnie pełnia wyrazu dana malarzom, *logos* św. Jana, przemienienie.

Gdzie jest uspokojenie, nie trwoży zaś niepewny rytm czasu, gdzie trwa i przetwarza się ów „ruchomy bezmiar niepojętych wód”¹⁰⁵ –

Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek,
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę.

¹⁰⁴ Z. Sz. Feliński, *Pamiętniki*, opr., przygotował, opatrzył przedmową E. Kozłowski, Warszawa 1986, s. 384.

¹⁰⁵ Por. Z. Herbert, dz. cyt., s. 179 [o jednym z umierających bohaterów]: „Kiedy tak dawał się unosić szmerom i zapachom, doświadczał, że czas nie jest mu powolny. Przedtem, w okresie młodości, był jego panem, potrafił go zatrzymać lub przyspieszyć, jak rybak, który nurtom rzeki narzuca rytm własny. Teraz czuł się jak kamień rzucony na dno, kamień obrosły mchem, nad którym przetacza się ruchomy bezmiar niepojętych wód.”

Patrz także: M. Sokołowski, „*Straszliwa mogiła!*”, w: tegoż, „*Kól-Duch*” *Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*, Warszawa 2004, s. 224: „Kurhan w poemacie Słowackiego jest ucieleśnieniem ideału. Przypomina, że ziemia to domena matki – bogini życia i śmierci”.

Rozdział siódmy

IDIOSYNKRAZJE I ROZDŹWIĘKI. SŁOWACKI I „LIBERTYŃSKI” RYS KULTURY ZACHODNIOEUROPEJSKIEJ

*I. Pan Bóg błogosławi teraz Francuzom,
dlatego żadnej z dawnych wiar nie przyjmują,
lecz Boga nowej szukają.*

*II. Duchu ludzki niespokojny,
tęczą będziesz uspokojony,
gwiazdą... a zawsze nieśmiertelny.
– Wtenczas i jeden z jednostki twojej nie
pomyśli o materializmie.¹*

Część I.

„Słodka” Francja – poeta i wolnomyśliciele

Pośród osobliwości, konstytuujących biografię europejskiego romantyka, jest i zastanawiający fakt, że wyrastał on w środowisku, w którym żywe oraz atrakcyjne były wciąż wzorce kultury osiemnastowiecznej. Kultury, którą w emblematyczny niemal sposób wyobrażała ojczyzna Woltera i Diderota, d’Holbacha i Mirabeau – słowem: materialistyczna i libertyńska Francja. Mickiewicz – wspomnijmy o tym raz jeszcze – u źródeł swej poetyckiej drogi przekładał *Dziwicę Orleańską* Woltera². Byron dorastał w gotyckich murach zamku w Newstead, gdzie ulubioną rozrywką paniczów dandysów bywał zwyczaj, przywodzący na myśl horror powie-

¹ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie* (dalej: DW, liczba rzymska oznacza tom tego wydania), red. J. Kleiner, t. XV, Wrocław 1955, s. 456 oraz s. 433. O klasycyzmie i wolterianizmie Mickiewicza zob.: D. Seweryn, „... jak tam zaszedłeś”. Mickiewicz w szkole klasycznej, Lublin 1997.

² W tej pasji translatorskiej przewyższał nawet skalą wolnomyślicielstwa samego Woltera. Por. M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918 oraz M. Piwińska, *Ohydry uśmiech Woltera*, w: tejsze, *Złe wychowania*, Warszawa 1981.

ści gotyckiej Lewisa (*Mnich*) oraz nastrój *Justyny*, czyli *nieszczęść cnoty* D.A.F. de Sade’a, „...puszczania w krąg [...] pucharu z czaszki ludzkiej wypełnionej burgundem”³. Dodajmy do tego wizyty romantyków w zamku Woltera w Ferney, dwuznaczny stosunek do materializmu (Byron: „Zawsze skłaniałem się ku materializmowi w filozofii...”)⁴, wykorzystywanie imaginacyjnych pomysłów literatury XVIII wieku⁵, admirację dla swobody obyczajowej, której przykładów nie brak w „libertyńskiej” epoce⁶ – a obraz romantyka jawić zaczyna się jako mniej jednoznaczny, w mniejszym stopniu związany z marzycielstwem, ezoteryką czy „narodowym obowiązkiem literatury”.

Bowiem rzucając anatęmę na klasycystyczne spętanie wyobraźni, na despotyzm rozumu, romantycy – przewrotnie! – aranżowali takie gry literackie, podejmowali takie tematy (zdemonizowana erotyka...), które przyswoił kulturze europejskiej jako jawnie dopuszczalne dopiero osiemnastowieczny dialog-spór rozumu i uczuć, klasycyzmu i sentymentalizmu, sentymentalizmu i gotycyzmu, salonu (rokoko) i paryskiej ulicy (*Noce paryskie* Nicolasa Restifa de la Bretonne). Wreszcie zarysował się spór eufemizującej zakazane tematy konwencji literackiej (na przykład baśniowej u Beckforda, Crébillona-syna i Diderota)⁷ oraz wyostrzonej, wynaturzonej, zhiperbolizowanej, ale i wyrafinowanej dosłowności (*120 dni Sodomy* de Sade’a, tegoż *Filozofia w buduarze*)⁸.

Wychowani w szlachecko-katolickiej tradycji romantycy polscy przeżyli więc spotkanie z klasycyzmem, libertynizmem i sentymentalizmem niejako podwójnie: w młodości, czytając „wolnomyślicielską” literaturę (Woltera, *Wyznania* Rousseau) oraz w wieku dojrzałym, gdy przyszło im albo emigrować na Zachód, albo podejmować – jak Krasińskiemu – długie wojaże po Europie. Trudo wątpić, że na drogach swych wędrówek nie zetknęły się z „libertyńską” atmosferą Francji. Słowacki – to ważne – w okresie genezyjskim, mistycznym utożsamiał Francję z materializmem, z ekscesami nienasyconych epikurejczyków, z tym, co cielesne, animalne, seksualne w człowieku. Wyobrażenia poety z przejmującą łatwością łączyć będzie w jeden kompleks wyobrazeniowy najnowsze dzieje Francuzów (Rewolucja Francuska, Napoleon, restauracja Burbonów) z awersją do, jak sądził, obyczajowości ukierunkowanej na użycie, rozkosz cielesną, z własną fascynacją okrucieństwem oraz z ambiwalentnym, niejasnym stosunkiem do kobiet.

³ Relacja Ch. Matthews’a, list z 1809 r., przeł. J. Żuławski (cyt. za: J. Żuławski, *Byron nieupozwany*, Warszawa 1964, s. 59).

⁴ Tamże, notatki Byrona z roku 1821, przeł. H. Krzeczowski, s. 54.

⁵ O skali tych nawiązań daje wyobrażenie praca: M. Prąza, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974.

⁶ Oczywiście, romantyczny styl życia, obyczajowość artystycznej awangardy dalece nie przypominały stoickich ideałów umiaru, czego świadectwem biografie Constanta, de Musseta, Puszkina...

⁷ Myślę chociażby o utworach pisanych w konwencji baśniowej: W. Beckforda – *Wathek*, C.-P. Jolyot de Crébillona – *Sofa* oraz D. Diderota – *Niedyskretne klejnoty*.

⁸ Por. klasyczną pracę francuską: P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, Warszawa 1992.

Osobliwie często pisał Słowacki do matki o swym życiu zarówno „miejskim”, paryskim, jak i zmysłowym:

I.

Obaczysz – pisze 28 XII 1847 roku – jak ja skromnie żyję w mieście, obaczysz ciche życie moje, uczujesz muzykę teraźniejszych uczuć i myśli moich, które są do piosenki wiejskiej na fletni granej podobne...

II.

Droga Matko moja – donosił 22 I 1848 roku – zmieniła się moja natura – jako ciało ani z rozkoszy żadnej ucieszyć się nie mogę, ani mię boleść cielesna może udęrczyć. Spróbowałem tego ostatniego niedawno rwaniem okropnym zęba. Uczyniłem to z zupełną obojętnością...⁹.

Wszystko to, zaznaczmy, w aurze genezyjskiego rewelatorstwa praw Ducha, w ramach myśli religijno-filozoficznej, którą wolno określić jako spirytualistyczny ewolucjonizm. Wyklinając cielesność i materię, nie pozostawał przecież Słowacki istotą bezcielesną, choć i taki projekt „anhellizacji”, przeanielenia „kajdan ciała” tkwił immanentnie w genezyjskiej refleksji. Rozmyślając o specyfice czy nawet swoistej ekstrawagancji tak niesamowitej, zarazem okrutnej i mistycznej, „pogranicznej wyobraźni” Słowackiego – równocześnie łatwo i trudno dookreślić jej elementy konstytutywne oraz to, co stanowi o niepowtarzalnym wymiarze osobowości twórcy. Łatwo, bo przecież arbitralnie można by mu imputować listę tych wszystkich „osobliwości”, które psychoanalitycznie zorientowani badacze przypisują Jeanowi Jacquesowi Rousseau: skłonności homoerotyczne i autoerotyczne, kompleks matki, obsesje, manie prześladowcze (u Słowackiego byłyby to relacje z Mickiewiczem), czy tak często dostrzegane u Słowackiego zamiłowanie do okrucieństwa, egotyzm oraz voyeurism (u Rousseau: ekshibicjonizm)¹⁰.

Trudno zaś, bo poeta z natury jest kimś wymykającym się ponętym symplifikacjom, zna sztukę wyrafinowanego kamuflażu, a bogactwo jego wyobraźni, jej symboliczno-obrazowe rozwichrzenie, swoista hipertrofia, nadmiar uniemożliwiają bezsporne odczytanie. I my chcielibyśmy spojrzeć na ową „brzegową” wrażliwość autora *Króla-Ducha*, próbując ją ledwie dotknąć w następujących obszarach:

1. percepcji kultury i obyczajowości francuskiej w okresie genezyjskim; szczególnie w raptularzowych zapiskach, tej księdze „szczeroci” równie pokrętnej, jak *Wyznania Rousseau* czy *Pan Mikołaj, czyli serce ludzkie odstępione* Restifa de la Bretonne¹¹;

⁹ J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 432 i 434.

¹⁰ W istocie dokonał tego „odkrycia tajemnic duszy” G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i opr. D. Danek, Kraków 2002, wyd. I – 1930, tu o: narcyzmie, „walce z popędem”, „walce z matką”, „pierwiastkach homoerotycznych”, „duchu poety pomiędzy ekstazą a obłąkaniem”.

¹¹ W istocie kategoria „szczeroci”, którą szczerze szafują ci pierwsi „zdracy intymności”, jest u nich elementem wyrafinowanego kamuflażu.

2. w kontekście myśli genezyjskiej warto byłoby zapytać o znaczenie pojawiających się u Słowackiego śladów wyobrażeń mizogynicznych;

3. pragnęlibyśmy poddać namysłowi kwestię, jak wyobrażenia o Zachodzie łączą się z najbardziej niepojętą dla dwudziestowiecznego czytelnika ingrediencją tej wyobraźni, czyli z okrucieństwem;

4. wreszcie – należałoby wskazać na kilka cech refleksji i imaginacji, pozwalających Słowackiemu na pojednanie w dziełach genezyjskich odrazy do materii z natrętnym epatowaniem fantazmatami rozkładu. Czy też na pogodzenie obrazu pięknych, kreatywnych (lecz nie kochanych...) kobiet z mizogynicznym wobec nich dystansem.

Dawno zauważono, że Słowacki reprezentuje typ środkowoeuropejskiego intelektualisty, który jest przynajmniej w warstwie słownych deklaracji gallofobem¹². W listach poety dostrzegano przecież, iż namiętny ton wypowiedzi typu „Paryż – szkaradny”, „Francuzi – bez gustu” mieszał się z fascynacją teatrem, sztuką, prasą, z przejmowaniem zachodniego stylu życia¹³. Paradoksalnie – zrodzona jeszcze w 1831 roku niechęć do tego, co francuskie, przetrwa i będzie wzrastać w okresie genezyjskim, gdy wszystkie prawie fakty i obserwacje, wiążące się z ojczyzną Ronsarda, ulegną subiektywnej degradacji jako niskie i złe w kontekście wygórowanych kryteriów „duchowych”. Listę zarzutów można by – w skrócie – sprowadzić do następujących spostrzeżeń:

1. Francja – jako szerzycielka, matecznik fałszywej, materialistycznej myśli, gniazdo nihilistycznej i antypneumatycznej filozofii.

Dwa kościoły rozróżniły się o słowo jedno, które wszakże z tej tajemnicy ujęte, byłoby na wieki świat pogrążyło w ciemnościach. Filozofowie francuscy (z ducha poganie) – litowali się nad ludźmi i o głupotę oskarżali tych – którzy krew swoją i żywoty nieśli w obronie jednej drobnostki – słowa jednego w niezrozumianej i niepotrzebnej niby tajemnicy – ale opieka Boża nad ludzkością sprawiła, że instynkt ludów mocniejszy był nad zimną rozważą rozumu – a doniósł nam w katolickim kościele dogmat cały – przez Chrystusa zostawiony – krwią drogą tyle razy wykupiony u barbarzyńców...¹⁴

Słowacki pisze o sporze o *filioque*, który już znamy z *credo*. Wyraźnie przeciwstawiając duchowe tajemnice Trójcy Świętej (w zachodniochrześcijańskim ujęciu) nie tyle Kościołom Wschodu, ile sceptycznej, wyjałowionej myśli francuskiej, nie potrafiącej pojąć, iż idealną „formę form” rządu wyobraża symbolicznie trójca. Oczywiście, dodaje natychmiast Słowacki, że misją Polski – w jej opozycyjnym trwaniu wobec ducha francuskiego – ma się stać „synteza świata duchowego” właśnie w owej trójcy.

¹² A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 106–132.

¹³ Z czego przykładem słynne gry Słowackiego na paryskiej giełdzie lub skrętność, z jaką prowadził operacje finansowe...

¹⁴ DW, t. XV, s. 315–316 (*List drugi do Księcia A. C.*).

2. Sztuka francuska – jako zmerkantylizowana, zwulgaryzowana sfera rzemieślniczej aktywności, beznamiętnego, „geometrycznego” rymotwórstwa, jak powiedziałby może Maurycy Mochnacki, pozbawiona duchowego oddechu, wymiaru metafizycznego. Zwracając się do księcia Adama Czartoryskiego, autor *Księdza Marka* wołał: „Niechbyśmy nie byli skazani dziś słuchać głosu jednego z rzemieślników francuskiej literatury – i kursu jego, który, zda się, jest fakturą księgarza spisaną i ocenioną przez francuskiego kommisjonera”¹⁵. Zaskakująco współgrają te nawoływania z ironicznym tonem Henryka Heinego, konstatującego jeszcze w 1823 roku, że w Niemczech „nawet Muza jest dojną krową, którą tak długo doi się dla honorariów, aż w końcu daje już tylko czystą wodę”¹⁶. Heine, jak większość reprezentantów życia literackiego na Zachodzie, posiadał już bardzo wyostrzoną świadomość „rynkowych” uwikłań sztuki, które dla polskiego poety stanowią jeszcze moralny kamień obrazy.

3. Francja wyobrażona jako historyczny bankrut, co zresztą egzemplifikowały też ówczesne dzieła francuskich pisarzy (de Musset, de Vigny, Hugo, Balzac)¹⁷. W wyobraźni Słowackiego staje się ona wyrodną siostrą Polski, zdrajcą idei, kolosem, który republikańskie idee przepoczwarzył w spektakl Wielkiego Terroru. Poeta – znów niekonsekwentnie – podkreśla związek Galii z Polską, ale przyczyny klęsk obu krajów, posiadających historiozoficzną misję, upatruje w obojętności (z kolei u Mickiewicza Francja to Poncjusz Piłat umywający ręce w czasie rozbiorów-ukrzyżowania¹⁸). Autor *Anhellego* pisze – interpretując flagę francuską jeszcze przed filmową trylogią Krzysztofa Kieślowskiego – o sztandarze:

...tej chorągwi – która niebieskim pasem jak niebo zaczęta... a przez pas niewinności bezmyślniej przechodząc, koniec swój we krwi niby na ziemi umoczyła i tą krwią zawsze ku ziemi opada... U nas w dole niewinność – a krew podniesiona w obłoki do niebios wchodzi¹⁹.

¹⁵ Tamże, s. 317.

¹⁶ H. Heine, *O Polsce, w: Dzieła wybrane*, t. 2, przeł. W. Zawadzki, Warszawa 1956, s. 649. Jak odmiennie rysował się konflikt między artystą a otoczeniem, społeczeństwem w sytuacji artysty w Polsce i Europie Zachodniej uzmysławia sąd historyka sztuki: J. Białostocki, *Kryzys w sztuce*, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo 1985 r.*, t. 2, przygotował i przedmową opatrzył K. Michalski, Warszawa 1990, s. 152:

„Niewspółmierność dążeń wyemancypowanych artystów z oczekiwaniami mas mieszczańskich odbiorców, która się wówczas zarysowała, obciążyla stosunki artystyczne XIX w. znamieniem kryzysu. Artysta uwolnił się wówczas od wszelkich przymusów i ograniczeń, ale zrywając harmonijną koegzystencję z odbiorcą podjął ogromne ryzyko. Owocem tego stanu rzeczy stał się w XIX wieku podział na oficjalnie uznaną mierną sztukę akademicką cieszącą się poklaskiem publiczności, i na twórczą i nowatorską sztukę uprawianą przez zapoznanych, stojących niemal na marginesie życia społecznego »cyganów«. Z dobrze uregulowanego zasadami cechu rzemiosła, zawód artysty przekształcił się w działanie, wynikające z wiary w geniusz, w postannictwo i misję”

¹⁷ Myślę choćby o *Spowiedzi dziecięcia wieku* de Musseta czy o *Wielkości i niewoli wojskowego stanu* de Vigny’ego.

¹⁸ Por. A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, dz.cyt., Warszawa 1986, s. 48: „A Gal sądził i rzekł: Zaprawdę nie znajduję winy w tym narodzie, i żona moja Francja, kobieta lekliwa, dręczona jest snami złymi; a wszakże weźcie, a umęczcie ten naród. I umył ręce”.

¹⁹ DW, t. XV, s. 321.

Zatem Francja, jakkolwiek godna „uszanowania”, reprezentuje jednak ideał inny (odwrotny, niejako na opak) niż ten, który musi stać się zadaniem Polski: wprowadzenie narodów „mocą ducha” poprzez cierpienie „do niebios”, do słonecznego Nowego Jeruzalem, bowiem „Polak przeznaczony, aby w naturze ducha Trójcę Świętą pomieścić – i sobą się w rządzie wyobrazić”²⁰. Na przeciwległym biegunie Słowacki odkrywa w drugiej redakcji *Listu drugiego do Księcia A.C.* dążność Francji: poganiańskiej, republikańskiej i prorosyjskiej:

W poprzedzającym liście – objaśniał – odważyłem się – przedstawić W. Ks. Mości – ideą francuską – w sporze i opozycji niby ze świętą, dawną republikańską, ducha polskiego ideą... W tej chwili, gdy ta konstytucyjna poganka, narodów zgłodniałych bogini – wyraźniej jeszcze ułomność ciała swego w nachyleniu się ku Rossji pokazuje – za konieczną uznałem potrzebę – odezwać się raz jeszcze do W. Ks. Mości – prosząc, abyś Ducha Narodowego Złotej Wolności polskiej ratował...²¹

Francja to kobieta – ale zrepopanizowana, cielesna, myśląca kategoriami materialnego głodu i sytości; to ideał wygłodniałych ludów, które pragną stawy, ale ani nie potrzebują, ani nie chcą poznać Ducha.

4. Francja – rozpustnica, obyczajowa Sodom a i Gomora cywilizacji, libertyński, hedonistyczny „raj”, czy też – w apokaliptycznym języku – Wielka Niezrządnicza Babilońska. Dostało się głównie nieobyczajnym Galom. „Francuski naród – wieści Słowacki – ma rozgrzanie cielesne, a nigdy z duchowego nie szedł natchnienia”²². Czy jeszcze dosadniej: „W niespodzianości wypadków szukają Francuzi czegoś nowego jak miłośnicy, którzy od nowej kochanki anielskiego szczęścia wyglądają”²³. Tak oto imaginacja poety splata-utożsamia „francuskość” z nieokiełznaną lubieżnością, z ciągłym, hedonistycznym niezaspokojeniem. Apogeum tej idiosynkratycznej zdolności przedstawiania pisarz osiąga w śmiałym obrazie rewolucyjnej matki narodów, Francji-złotego cielca, a także Francuza czczącego bożka ciała:

– Francuz rewolucyjny wiekowy, podobny jest do człowieka tańczącego w szanownym towarzystwie, który pozwoli, namówiony przez filozofów dla gorąca wielkiego, aby zrzucił halsztuch – potem frak – potem spodnie – potem koszulę – staje nareszcie nagi – i z towarzystwa czyni burdel. Tak rycerzowi wmówiono, że nadto jest wysokim myśląc o Bogu – usłuchał; potem średniej klasie kazano wyzuć się z miłości a iść za popędem interessu – usłuchała; teraz uwierzy namówione są, aby żądały złota i srebra. – Coraz bardziej naga cielesna natura w obliczu narodów staje i okłask odbiera²⁴.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 320 [podkr. – J. Ł.].

²² Tamże, s. 460.

²³ Tamże, s. 487.

²⁴ Tamże, s. 482–483.

Ten negliż Francuza, uosabiającego kulturę francuską w ogóle, znów wiedzie miśtyka ku wnioskom ogólniejszej natury: że choćby triumf we współczesnym świecie odnosi „naga cielesna natura”, że jest to świat wyzuty z duchowych aspiracji. Zwraca uwagę dosadność obrazowania: to przecież wizja sprofanowanej, sprostywowanej przez „filozofów” kultury. Piętnując wyrachowanie, irracjonalizm rewolucjonistów, jak i racjonalizm filozofów, hedonizm, pychę narodową Francuzów oraz ich wiarę w „prawa Francuza” (a nie „prawa Człowieka”) – przebywał Słowacki w kraju, gdzie wystarczył kaprys woli artysty, by do końca nasycić się materialistycznym kultem rozumu i retoryką użycia. Francja – ta, jak ją złośliwie ze względu na Polaków określił Henryk Heine, „błogosławiona kraina, gdzie fabrykuje się najwytworniejsze maniery i pomady”²⁵ – stała się w końcu krainą desperackiej wolności, której hasłem mogłyby być słowa bohatera utworu Denisa Diderota: „Nędzą nasza sława i nasze trudy! Jak ograniczone jest nasze spojrzenie! Nic nam nie zostaje innego, tylko jeść, pić, żyć, kochać i spać...”²⁶

Żeby obraz nie był zbyt jednostronny, objaśnijmy: tuż obok notatek p r z e c i w Francji, znaleźć można takie, które odkrywają jej mistyczny los, przeznaczenie „kosmiczne”, nieodłącznie związane z Polską. Oto Francja wpisana w kosmiczną i historyczną Eucharystię genezyjską:

– Oto jest ciało moje (chleb –), a oto jest krew moja (wino), wyrzeczone przez Chrystusa, znaczy może globowe wylewanie krwi ofiarnej przez Francją (ducha winogrodu) i ofiarowanie się Polski (ducha zbożowego).

Po tej myśli o Ostatniej Wieczerzy narodów, zapisanej 4 listopada 1848 roku następuje już wkrótce kolejna:

9 [listop.] Pod republikanizmem francuskim jest imperatoryzm głębiej leżący w duchu ludu, bo to jest carlomanizm, czyli alfa narodu francuskiego.²⁷

Istnieją zatem w wyobraźni poety już nie dwie (jawno-republikańska i skrycie-despotyczna), lecz trzy Francje. Tą trzecią można by widzieć w uczestnicze Uczty Eucharystycznej, na której zasiada wespół z Polską.

W tym kompleksie wyobrażeń idiosynkratycznych frankofoba Słowackiego znamienna jest panoramiczność krytycyzmu, predylekcja do łączenia z Francją cielesności, pseudofilozofii materialistycznej, obrazów krwi oraz – seksualności. Poeta nie tyle jednak nienawidzi kraju Balzaka, ile ciągle wyraża swe rozczarowanie polowicznością francuskich dążeń: „Francja teraz wzięła serce ludów moralnością

²⁵ H. Heine, dz. cyt., s. 637.

²⁶ D. Diderot, *Sen D'Alemberta*, przeł. i wstępem opatrzył J. Kott, Warszawa 1962, s. 98. Jeżeli chodzi o filozoficzne podstawy tego typu sądów, por. J. S. Spink, *Libertyzm francuski od Gassendiego do Voltaire'a*, Warszawa 1974.

²⁷ DW, t. XV, s. 487.

– lud polski wyżej stanie – pokaże świętość²⁸. Ojczyzna Woltera, jak suponuje Słowacki, to duchowy karzeł, szalona rewolucjonistka nieudacznica, niemal jawno-grzesznica (*stripteaser* Francuz). Czy możliwe – zapytajmy – by ktoś bez solidnej znajomości nie samych tylko regionów Akademii Francuskiej, Sorbony mógł pisać z taką emfazą i odrazą? Słowacki musiał także sporo wiedzieć o obyczajowych realiach życia w Paryżu, choćby o tych pośród nich, które „zdradzał” w *Nocach paryskich* Restif de la Bretonne, przekonany wróg libertynizmu, opisujący swe nocne wizyty w domach rozpusty, autor *Anty-Justyny* (*L'Anti-Justine ou les Délices de l'Amour*) oraz słynnego traktatu-opowieści pod przydługim tytułem *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de reglement pour les prostituées, propres à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*. Przypomnijmy – to jego pisma czytawali młodzi filomaci, wśród których powstał projekt tłumaczenia dzieł tegoż właśnie Francuza na polski. Sam już Słowacki przecież nazwał stolicę Francji w wierszu *Paryż*, pisanym w apokaliptycznej tonacji – *Nową Sodomą*. Tego typu określenia, popularne w epoce, pojawiają się zarówno u Mickiewicza (Petersburg-Babilon), jak i u Krasińskiego, który pod wpływem wydarzeń 1848 roku nazwał Wiedeń tym razem „niemiecką Sodomą” w słynnym wierszu *Nad miastem chmury apokaliptyczne...* Miały one nie tylko wymiar symboliczny, historyczny, lecz także obyczajowy.

Genezyjski asceta wyartykułuje wreszcie swą niechęć do Francji w osobliwej wizji pośmiertnych losów uosabiającego libertyńską wolność Woltera. Znane są makabryczne, rewolucyjne (deifikujący pogrzeb świeckiego świętego) i porewolucyjne (profanacja szczątków) perypetie myśliciela z Ferney. Słowacki zaś – z właściwą sobie makabryczną „elegancją” – wyprawił mu pogrzeb duchowy. Jak gdyby dopisał pośmiertne dzieje ducha największego z liberalnych Francuzów w spirytualistycznej wersji fantazmatu, ujawniającego – co prawdziwie niezwykle – autokanibalistyczne i masochistyczne skłonności wyobraźni:

Duch opuściwszy jedną formę, a przeszedłszy do doskonalszej, najczęściej przeszłą formą się karmi – w duchowym świecie to samo: Wolter przyjdzie bić Woltera, i będzie najwścieklejszym na siebie²⁹.

²⁸ DW, t. XV, s. 483. Dostrzegamy raczej w postawie Słowackiego wobec Francji wiele żalu, świadczącego o niespełnieniu przez nią wyobrażeń poety, a nie o irracjonalnym urazie.

²⁹ Tamże, s. 462. O „losach pośmiertnych” Woltera por. G. L. Seidler, *Patos rewolucji jakobińskiej*, w: *W nurcie Oświecenia*, Lublin 1984, s. 57–96. Zob. J. Orieux, *Wolter czyli królestwo Ducha*, przeł. K. Arnstowicz, Warszawa 1986, s. 803:

„Spoczywał, jak wiadomo, w krypcie Panteonu. Otóż w 1814 r. paru radykałów zainteresowało się zwłokami Woltera. Uznali oni, że obecność szczątków bezbożnika w dawnym kościele jest zniewagą dla narodu. Postanowili w sekrecie, że te szczątki usunie się bez hałasu i rzuci na łaskę losu, czyli na śmietnisko. Stało się to pewnej majowej nocy w 1814 r. Trumny Woltera i Russa, które sąsiadowały ze sobą, zostały otwarte, opróżnione i starannie zamknięte. Nikt słowa nie pisnął. Czy coś zwierzono? Można by przysiąc, że nie. Prochy wywieziono w szczerze pole, na miejsce zwane La Gare w Bercy, służące za wysypisko śmieci i gruzu. Zagrzebano je w palonym wapnie i pokryto odpadkami. Spiskowcy udeptali ziemię dla zatarcia śladów swoich dokonań.”

Oto i los dziedziców wolnomyślicielskiej epoki: spektakl samobiczowania, prawie płacz i zgrzytanie zębów myśliciela w piekle palącej świadomości, że zwiódło się Ducha Francji na manowce. Uzupełnijmy: ten akt samoagresji, czytany w kontekście myśli genezyjskiej, będzie przecież zaczynem duchowej regeneracji autora *Kandyda*, tego „ducha”, który wprowadzie haniebnie pobłądził w „najlepszym z możliwych światów”, zarazem jednak przeżyje jeszcze, jak wszyscy ludzie Słowackiego, spirytualistyczne *auto da fé*.

Część II.

Żądza, wstyd i „umizg”

Człowiek genezyjski Słowackiego – doprawdy Janusowe posiadający oblicze – zanurzony jest zarówno w esencjonalnej sferze Ducha, jak też trwa, egzystuje w widzialnej powłoce ciała-formy. Podąża wzwyż po szczeblach procesu ewolucji, by w pewnym momencie już jako wydoskonalona, od-„formalizowana” duchowość zainaugurować proces inwolucji, powrotu ku Pełni, Boskości, Bogu, ku Sobie-w-sobie. A jednak ewolucja, a nawet inwolucja wymagają bolesnych przepraw przez królestwo materii, przez owo ziemskie purgatorium, wymagają zanurzenia w zielonych wodach Lety, jak w wędrówce Dantego do raju w *Boskiej komedii*. Nie-dopełniony, niedokonany anioł-duch-człowiek odczuwa więc ambiwalencję człowieczego kształtu, słabość i nieporadność kondycji hominidów: „A wytrzymaszli – pyta Słowacki w jednym z kazań męczennicę – płomień ducha, który wilgotnością ciała i pożarciem kości twoich palić się ma na ziemi?”³⁰. Odpowiedź brzmi: „Wytrzymam...”. Zatem duch spala się w tej mistycznej heroinie płomieniem wilgotnego ciała i kości pożarciem, lecz – tak wznosząc się w pneumatycznej hierarchii, nie przestaje dotykać „wilgotnej” materii. „I tak oto człowiek – powiada Edgar Morin – odgrywając rolę nieśmiertelnego anioła nie może odgrywać roli zwierzęcia; udaje anioła, by nie udawać zwierzęcia”³¹.

A romantycy? Jak Byron, nierzadko pielęgnują manichejską, gnostycką awersję do materii: „Materialne zmartwychwstanie wydaje się dziwne, a nawet absurdalne. Chyba że ma ono na celu karę”. Czy też ujmuje to autor *Kaina* z innej strony – „Człowiek urodził się z pełnym namiętności ciałem, ale z wrodzoną, chociaż ukrytą skłonnością do miłowania Dobra, jako główną sprężyną umysłu. [...] W tej

³⁰ DW, t. XV, s. 270.

³¹ E. Morin, *Antropologia śmierci*, przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, dz. cyt., s. 112.

chwili ciało jest tylko marnym dysonansem atomów³². Późnoromantyczna myśl Słowackiego zatoczyła koło, kierując ostrze przeciw ciału, zmysłowości, furię wyobraźni zwracając, niczym u Byrona, przeciw materialnym substratom egzystencji. Oto niektóre, obracające się wokół tematu zmysłowości, refleksje i noty Słowackiego:

1. W *Raptularzu* dokonał poeta wypisów z dzieła angielskiego filozofa, twórcy nowoczesnej koncepcji nauki (między innymi *Novum Organum*) Francisca Bacona (1561–1626). Ściślej, były to noty z dzieła *Silva silvarum*, będącego „eseistycznym” zapisem pomysłów naukowych. Cóż zaintrygowało mistyka? Choćby takie myśli:

Bakon powiada, że Kupidyn jest tożsamy z materią i że nic tak radykalnie nie skaziło filozofii, jak poszukiwania przodków Kupidyna. Demokryt i Epikurus nazwali atom ślepy, Bakon głuchym. – Dante dlatego odpowiada – materia jest głucha.

Na kolejnej stronie raptularzowych notatek odnajdujemy taki oto zapisany po angielsku rejestr problemów:

Sylva Sylvarum Bakona. Wielkość natury. Przedłużanie życia – przywracanie młodości, w pewnym stopniu opóźnianie starzenia się; leczenie chorób nieuleczalnych; uśmierzenie bólu; łatwiejsze i mniej obrzydliwe przeczyszczanie; zwiększanie umiętności znoszenia tortur lub bólu; poprawianie wzrostu; poprawianie właściwości; zwiększanie i potęgowanie zdolności intelektualnych; przemiana ciał w inne ciała; tworzenie nowych gatunków; panowanie wyobraźni nad innym ciałem albo nad własnym ciałem. Przyspieszanie czasu w procesie dojrzewania; przekształcanie substancji surowych i wodnistych w substancje oleiste i tłuste; sporządzanie nowych pokarmów z substancji obecnie nie używanych; naturalne wróżby. Większe przyjemności zmysłowe...³³

Bez wątplenia ten indeks zagadnień badawczych Bacona to także lista tworzących imaginację Słowackiego-mistyka kompleksów i urazów: martwota materii, krótkotrwałość życia, symptomy starzenia się, cierpienie, odraza do niektórych aspektów fizjologii, ograniczenia osobnicze (wzrost), nękażąca zmysłowość. Dodajmy: na kolejnej stronie *Raptularza* – tropiąc tajemnice natury – w oryginalny sposób przywołuje poeta już Hegla.

2. Dziwna, naznaczona iście sekciarską lub purytańską powściągliwością refleksja o prokreacji: „– Nigdy naturalny syn – nie odznaczył się stałością charakteru, łamiącą żądzę – albowiem ze złamania żądzami wstydu powstał³⁴. Samo

³² Fragment dziennika Byrona z 1821 r., przeł. H. Krzeczkowski (cyt. za: J. Żuławski, dz. cyt., s. 53).

³³ Cyt. za: J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu. Opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, przekłady: J. Łukasiewicz (z francuskiego), A. Sozyczna (z angielskiego), Warszawa 1996, s. 43v.

³⁴ DW, t. XV, s. 464.

istnienie okazuje się już wynikiem, sugeruje pisarz, grzesznego aktu zła a nia naturalnego wstydu. Ułomność, słabość ulegających żądom synów to dziedzictwo determinującego ich zachowania (jak grzech pierworodny) występku ojców. Gdzież miejsce na „radość ojcostwa”? – zapytajmy sceptycznie.

3. Jeden z ostatnich, przedśmiertnych zapisków poety znów koncentruje się na walce wewnętrznej ze zmysłowością. „Wyrzucenie z siebie pierwiastku miesięcznego – a pokonanie ognia światłością jest pracą celową – czyni się to już w modlitwie przez łzy – i uspokojenie żądz cielesnych”³⁵. Nie brzmi to, jeśli posłużyć się dość odległymi skojarzeniami, jak hasło św. Benedykta: *ora et labora*, lecz – zdaje się – Słowacki w istocie żarliwością dorównuje zakonnej formacji św. Ignacego Loyoli, zalecającego pokuty zewnętrzne, cielesne „dla przewyciężenia samego siebie, aby zmysłowość nasza była posłuszna rozumowi, a wszystkie niższe części natury były poddane wyższym”³⁶.

4. Na innym biegunie mieści się refleksja, ukazująca proces sublimacji potrzeb zmysłowych w estetycznej kreacji, w artefaktach: „Kiedy poeta Apollo ściga za miłością, to ona, bliska pochwylenia, jak Dafne w laur się przemienia i staje się sławą”³⁷. Motyw mitologicznej Dafne – obecny w Lambrze i pośrednio w *Balladynie* – to przecież chyba wyraz stłumionych pragnień (*libido*), zamieniających się w spektakl *Animy*, w akt kreacji poetyckiej. Erotyka sublimacyjnie wyrażałaby się w estetyce... (?). Trudno wykluczyć i tak ujętą sugestię.

5. Akcenty *quasi*-mizogyniczne pojawiają się w nieomal historiozoficznej uwadze: „Z powodu kobiety wojny zaczęte były najstraszliwsze i przez Jadwigę zyskany lud wiecznie się złał”³⁸. Kobieta urasta do niechlubnej rangi pierwiastka dziejowego zamętu, staje się – jak Helena w trojańskiej epopei – narzędziem niechybnej zguby, wszelako także chyba posłannikiem, wybrańcem Opatrzności, która oto posłużyła się nią do zjednoczenia Polski i Litwy. Wojna nie jest u Słowackiego genezyjskiego czymś złym tylko: to żywioł postępu! Mistyczna dialektyka każe więc również dostrzegać w tym, co wywołuje zamęt, machinę progresji ducha.

6. Symboliczna, odwołująca się do ptolemejskich (?) wyobrażeń o strukturze kosmosu, myśl o kobiecie jako saturnijskim tworze, obrazie mocy materii, uosobieniu chorób i melancholii. „Człowiek kiedyś powinien rzec kobiecie: Zasłuchaj się w niebiosa, dziś Saturn wschodzi na niebie – powiedz mi, jaki dźwięk czynią jego pierścienie?”³⁹ Myśl to niejasna. Optowalibyśmy za jej idiosynkratycznym odczytaniem, choć przecież rzymski Saturn, utożsamiany z greckim Kronosem, to patron

³⁵ Tamże, s. 489.

³⁶ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, przeł. ks. M. Bednarz, Kraków 1991, s. 47. Zob. także: P. Semenenko, *Mistyka...*, dz. cyt., *Rodzaje pokus*, s. 116–121.

³⁷ DW, t. XV, s. 467

³⁸ Tamże, s. 480.

³⁹ Tamże. Por. w tym kontekście esej: M. Lipiec, *Świętość a kobiecość w świetle opowiadań i dzienników Karola Ludwika Konińskiego*, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 321–346.

„złotego wieku” ludzkości. Intrygująca okazuje się tu naszym zdaniem językowa dystynkcja – mądry, wiedzący „człowiek” pyta nieświadomą „kobietę”.

7. Słowacki – zgodnie z gustem epoki – przejawiał zainteresowanie miłością transgresyjną, „zakazaną”, obwarowaną kulturowo zakazem incestu bądź ze-pchniętą w sferę tabu. Tytułowy *Lambro* zabija w opiumicznym szale kochającą go kobietę, przebraną za sługę-chłopca (czyżby był to – podejrzewano – kod wyobrażeń homoerotycznych?). Szczęsny w *Horsztyńskim* platonicznie kocha siostrę, natomiast kobiety – jak *Balladyna*, *Gwinona* – upodabniają się w swym okrucieństwie do mężczyzn. Wynotował poeta także tę historię miłosną:

Sławni kochankowie w Polsce, Stanisław i Anna z Kunowy Oświęcimowie,
z jednego ojca a nie z jednej matki. – Stanisław otrzymał od papieża dyspensę
i przyjechał z nią do siostry, która słysząc o tem z radości umarła on zaś po niej⁴⁰...
Starożytności polskie za Władysława IV.

To nie historia *Romea i Julii*, to nie *Intryga i miłość* Schillera, lecz raczej Chateaubriandowski dramat z *Renégo* lub *Atali*; tu jednakowoż pisany życiem, ironicznie zwieńczony makabrycznym *happyendem*, zaślubinami nie ludzi, ale niszczyielskich żywiołów, instynktów; komunią miłości ze śmiercią. Słabość Anny ujawniająca się w, co szczególnie paradoksalne, momencie największego szczęścia – prowadzi ją samą do śmierci, a w konsekwencji do całkowitej katastrofy: śmierci Stanisława.

Niechęć do kobiet nie była w literaturze XIX wieku – z pozoru tylko wyanielającej panie do przesady – dalekim regionem wyobraźni, jakąś *terra incognita* imaginacji. Stendhal wprawdzie trafił się w trakcie *O miłości* stanem kształcenia „słodkich istot”, jednakże już Byron – niepoohamowany wielbiciel obu płci – dostrzegał w talencie i erudycji Germaine de Staël „lawinę śniegu i sofistyki zasypującą błyskotliwą bzdurę”⁴¹. Od kobiety-diabła, Matyldy z *Mnicha* Lewisa, przez diaboliczną *Carmen* Merimée, aż po przedmodernistyczne lęki wobec chorobliwej seksualności w *Karmazynowej zasłonie* Barbey d’Aureville’ego – ciągnie się galeria „nieprozaicznych”, oryginalnych typów kobiecych, wyrażających lęki i pragnienia ich twórców⁴². Słowacki, przedziwny romantyczny amant, uciekający czasem przed kobietami (jak przed Eglantyną Pattey w Szwajcarii w 1835 r.) nie poskąpił przecież aforystycznego konterfektu kobiet-Polek. Zawarł go w zdaniu, tchnącym niechęcią do tej samej słodkiej, przymilnej bezmyślności, której nie cenił u ówczesnych dam i sawantek Stendhal, a która, miast duchowej jedni kochanków, tworzyła co najwyżej dwuznaczną przestrzeń nieustającego flirtu. Oto i szczyty idiosynkratycznej lapidarności: „U m i z g szatan Polek”²⁴³.

⁴⁰ Tamże, s. 474.

⁴¹ Fragment dziennika Byrona z 1814 r., przeł. H. Krzeczkowski (cyt. za: J. Żuławski, dz. cyt., s. 133).

⁴² Należy przywołać nadto w tym kontekście utwory Balzaka (*Serafita*) i Gautiera (*Panna de Maupin*).

⁴³ DW, t. XV, s. 491. Zob. intrygujące szczegóły o życiu emigracyjnym: A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997, rozdział *Kultura samotnych mężczyzn*, s. 31–94.

Część III.

Okrucieństwo – sadyczne fantazmaty

Francja – uosabiająca pokusy cielesnej natury człowieka i cywilizacji – to także kraj rewolucji, zmysłu innowacji doktora J. I. Guillotina (gilotyna), widowisk dekapitacji; kraj, który zrodził dla romantycznej wyobraźni fantazmaty ściętej głowy oraz wizję rewolucji jako makabryczno-orgiastycznych saturnaliów⁴⁴. Okrucieństwo obecne jest u Słowackiego od początków twórczości. Paradoksalnie: w okresie byronicznym oraz ironiczno-tragicznym – jak w analizowanej *Balladynie* – poeta estetyzuje, eufemizuje okrucieństwo, choć i tak w *Arabie* zasłużyło ono sobie na miano „sadycznego”⁴⁵. Odnalezienie genezyjskiej wiary to – z pozoru niespodziewana inwersja w świat niczym już nie poskramianych okrucieństw... A jednak Słowacki – adept mistycznej drogi objaśniania praw bytu – także wtedy pisał z głębi zagarniającego jego myśli przerażenia:

O straszny świecie! gdzie upiorne twarze pokazują się podług myśli ducha, który na nie patrzy. Gdzie przerażony i strachem zdjęty duch ściska się w ziarno – otoczony okropnościami, których wyobrażeniem i echem słabym są w formie, burze oceanów – i pioruny w skałach alpejskich bijące. Gdzie duch zbójcy – spod miecza gilotyny wylatuje słońcem krwi i rozbryzgiwa się na głowie człowieka już myślącego o zbrodni. – O świecie..., któremu strzaskanie ciał nic nie szkodzi – świecie idący ciągle podług sprawiedliwości, – gdzie wszystkie nici jak w paśmie tkacza różne swoje kolory łączą... w jeden obraz cudownie rozumny – i mądry⁴⁶.

Fantazmatyczne „słońce krwi” to już znak nowej poetyki, wieszczącej pochwałę „sprawiedliwej” przemiany form w okrutnym widowisku historii, będącej finalnie (ledwie i aż) pełną rozmachu przygodą Ducha, pneumo-epopeą. Im więcej krwi, tym większa świetlistość bytu, tym bliższe królestwo czystej duchowości. Kiedy myślimy o tym splamionym krwią zbrodniarza człowieku, zamyślającym wszelako nową zbrodnię – pisze o tym Słowacki z egzaltacją! – wyobraźnia podsuwa obrazy, hipotezy tłumaczące tę cechę obrazowania genezyjskiego. Opisy śmierci u Słowackiego są poetyką przypominającą średniowieczne eposy rycerskie, znakomicie odpowiadają – pisali o tym badacze baroku⁴⁷ – barokowym przedsta-

⁴⁴ Por. M. Janion, R. Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość” 1989, z. 7.

⁴⁵ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 74: „U Sade’a zadawanie bólu ma jakiś sens, daje perwersyjną przyjemność; Arab Słowackiego poddaje się jednemu tylko uczuciu: wysublimowanej nienawiści”.

⁴⁶ DW, t. XV, *Do Ludwika Norwida*, redakcja prozaiczna, s. 206.

⁴⁷ A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieniczyk, Warszawa 1995.

wieniom, kuszą porównaniami z *Gargantuą i Pantagruellem* Rabelais’ego. Dalej przypomnijmy: znał pisarz nazwiska Demokryta i Epikura (a może też dotarły doń echa epikureizmu księdza Pierre’a Gassendiego?).

Jeśli tak, to warto może przywołać koncepcję Tadeusza Sinki, jakoby *Genezis* z *Ducha* oparta była na kosmogonicznym modelu *De rerum natura* Lukrecjusza, tak realistycznie piszącego o sensualności i seksualizmie człowieka, tak namiętnie opisującego – ukochane przez Słowackiego – pioruny... Zastąpić martwą materię wszechobecnym i witalnym Duchem, zachowując ten sam model wyobraźni – zdawać by się mogło, że niewielki to wysiłek!⁴⁸ Dodajmy do możliwych koneksji imaginacyjnych: okrucieństwa dzieł Byrona, tanatyczną fascynację Malczewskiego w *Marii*, perwersje powieści gotyckiej, łączącej paroksyzmy miłości i śmierci.

Wreszcie powiedzmy „to najgorsze”: Słowacki-erudyta mógł czytać powieści prawodawcy gotycyzmu, arcylibertyna Markiza de Sade, o którym poraz ostatni dyskutowano publicznie we Francji w latach trzydziestych. To mocna wersja hipotezy, której do końca nigdy chyba nie da się dowieść. Do „wstydlivych” lektur nie przyznawał się nawet Rousseau w *Wyznaniach*, ale przecież w dziewiętnastowiecznym Paryżu Słowackiego książki Sade’a można było bez trudu kupić spod lady w księgarniach, do których często peregrynował poeta, nad których upadkiem ubolewał. Hipoteza ta w wersji słabszej brzmiałaby jednak także szokująco: między okrutną wyobraźnią de Sade’a a bestialskimi ekscesami imaginacji Słowackiego w *Śnie srebrnym Salomei* czy *Beniowskim* istnieje podobieństwo fantazmatyczne. Autor *Justyny* wyznaje: „jeśli więc niszczenie jest jej nieodzowne, śmierć staje się słowem pozbawionym sensu: istnieją tylko przekształcenia, nie ma zaś w ogóle zaniku”⁴⁹. A przecież Słowacki także „uśmierca śmierć” w tyglu progresywnych przemian. Stąd jego herosi, jak Popiel z I rapsodu *Króla-Ducha*, mogą oddać się makabresce wyrafinowanych uśmierceń, tortur, by, jak u „boskiego” Markiza, poddać próbie wytrzymałości milczącego, „pysznego” Boga.

⁴⁸ T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Kraków 1909.

⁴⁹ D. A. F. de Sade, *Noty Autora do poematu „Prawda”*, w: *Powiedzieć wszystko*, wyb. i przeł. B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Łódź 1991, s. 305. Przed gorszącymi a powszechnie czytanyimi dziełami Markiza ostrzegał w 1834 r. w *Revue de Paris* Jules Janin: „Nie oszukujcie się, markiz de Sade jest wszędzie! Znaleźć go można we wszystkich bibliotekach, w ukryciu na półkach pełnych tajemnic; to jedna z tych książek, które stawia się zazwyczaj za świętym Janem Chryzostomem, Nicolé’a *Traktatem o moralności* albo *Mysłami* Pascala. Zapytajcie kóregokolwiek z notariuszy, w ilu to inwentarzach, sporządzonych po śmierci testatorów, umieszczali dzieła markiza de Sade!” – cyt. za J. Łojek, *Wiek Markiza de Sade* (Lublin 1975, s. 413–414), który odnotowuje również interesujący sposób obiegu czytelniczego tych dzieł: „W świetle badań nad twórczością takich autorów, jak Lamartine, Villiers de L’Isle-Adam, Rimbaud, Lautreamont (I. L. Ducasse), Prosper Merimée, Flaubert, Nietzsche, Alfred Jarry – okazuje się, że znali oni dobrze przynajmniej niektóre dzieła Sade’a i że wizje markiza inspirowały ich w niemalym stopniu. Była to oczywiście inspiracja „tajemna”, gdyż w XIX wieku przyznanie się do lektury osławionego pisarza uchodziło za wyznanie kompromitujące” (s. 414).

Obaj pisarze eksploatują rekwizyty gotyckiej wyobraźni, chłoszczą bohaterów ironią; zakończenie *Balladyny* zadziwiająco przypomina nie tylko „piorunową” śmierć Doktora z III cz. *Dziadów* (uraz osobisty poety)⁵⁰, lecz także finał *Justyny*, czyli *nieszczęść cnoty* de Sade’a, gdy Natura zmęczona absurdalną wiernością dobru i cnotcie niszczy piorunem swój własny, chybiony, bo nie ulegający instyngtom, twór – ową „hipercnotliwą” Justynę. Jak w *Balladynie* zbrodniarkę zastąpi na tronie ktoś inny, tak w *Justynie* bohaterka ustąpi miejsca innej, żyjącej zgodnie ze swą przyrodzoną naturą formie organizacji materii. Ów piorunowy, burzowy finał – gdyby porównać obrazowanie obu dzieł – wydaje się bardzo podobny. U de Sade’a ma może cechy stoickiego *ekpyrosis* – pożaru wszechświata, odradzającego jednak cyklicznie kosmos... Obaj twórcy wykorzystali zresztą osiemnastowieczny motyw „dwu siostr” – Słowacki poddał go *quasi*-moralizatorskiemu, pseudoludowemu, ironicznemu ubaśniowieniu; de Sade uczynił z niego sarkastyczną niby-powiastkę pisaną „ku przestrodze”. Bohaterowie Markiza – ale nie on sam – bluźnią przeciw Bogu, urągając jego niemej bezsilności, sięgają śmierć, wygłaszają przydługie tyrady pochwalające zabójstwo jako ożywczy czyn, który słusznie gubi słabe formy, dający Naturze budulec do kreowania bytów nowych. W *Królu-Duchu* Słowackiego okrutnik Popiel, powziąwszy myśl o zbrodni, przeżywa takie oto argumentacyjne kuszenie:

LXVII

Pamiętam... biła północna godzina,
I konstellacja Łabędź jak krzyż złoty
Nad wieżą, gdzie był, leciała... jedyna
Sufitów próżnych lampa wśród ciemnoty:
Wtém myśl ohydna o śmierci Swityna
W serdeczne moje wstąpiła zgryzoty
Z taką potęgą!... zem wnet ku niej dłoni
Podał, jak dziecko uśmiechnął się do niej...

LXVIII

Potém ją chciałem zmazać, ale ona
Już jako pani mego serca była...
„Sprobu” – woła – „jeżeli ten skona...
A żadna zorza - by nie zaświeciła?
A żadna gwiazda z tych gwiazd przerażona
Nie przyleciała? krwi się nie napila?...
To wtenczas będziesz spokojny o ducha:
Ziemia proch! – człek z niej jak wulkan wybucha.

⁵⁰ Oczywiście piorun jako narzędzie kary, pomsty, odpłaty miał Słowacki w pamięci ze względu na scenę śmierci swego ojczyzna Augusta Bécu w *Dziadach*. Niemniej warto pamiętać, że to *Kordian*, a nie wydana aż w 1839 roku *Balladyna* jest odpowiedzią na ten towarzysko-literacki skandal.

LXIX

Płomieniom wolno chodzić po dolinach,
I błyskawicom wolno bić w cnotliwe.
Za myślą twoją idź – nie myśl o czynach!
Probuje, czy niebo martwe jest, czy żywe?”
Tak mi ktoś szeptał. – Gdyby w stu Switynach
Stu ojców moich własnych głowy siwe
Patrzyły na mnie z grobu jego wzrokiem –
Nie byłbym cofnął się przed krwi potokiem.⁵¹

Prowokacyjne pokusy myśli Popiel błyskawicznie zamienia na czyny, śląc „katy”, by „dwór – żonę – i dzieci” ofiary „wyciąć”. Niemniej w zapiskach poety znajdujemy jeszcze inną myśl, świadczącą o wewnętrznej akceptacji („usensownieniu”) realnego, historycznego bestialstwa, gdy 4 listopada 1848 roku pisze on, iż: „Spod rzezi humańskiej wyszło więcej znakomitych Polaków, którzy teraz działają – niż z liceum krzemienieckiego –”(!)⁵².

I na koniec refleksja z roku 1848, stanowiąca wcale dobry kontekst dla rozważań o apologii zbrodni de Sade’a, choć Słowacki – podejmując ten sam temat jako „przedmiot” namysłu – zmienia wektor akceptacji na wektor tym razem zaprzeczenia, co jednak mimo wszystko, wciąż dotyczy nurtującego tematu zabójstwa, zbrodni, okrucieństwa:

Zabójstwo więc czy partykularne czy narodowe na nic nie pomaga duchowi – duchy bowiem, którym ty formy kruszysz, obciążą ciebie – a w ciałach staną i będą walczyć przeciwko tobie, zajmą stanowisko lepsze – bo w tym pojedynku i boju ty będziesz przeciw sprawiedliwości... i niby bojownik słońce Boże w oczach bijące tobie będzie szkodziło.⁵³

Porównajmy, teraz myśl Słowackiego z „symetryczną” tematycznie, choć o zmienionym znaku wartości, myślą autora *Justyny*:

Jeśli więc niszczenie jest [naturze] nieodzowne, śmierć staje się słowem pozbawionym sensu: wykazane zostało, że zbrodnia jej się podoba, bez wątpienia najlepiej jej służyć będzie człowiek, który zbrodniom swym nada największy zasięg lub ciężar...⁵⁴.

⁵¹ DW, t. VII, s. 174–175, w. 529–552 [podkr. – J. Ł.]. „Boski Markiz” jest równie radykalny w swej antyboskiej prowokacji w poemacie *Prawda*, wołając do Boga (dz. cyt., s. 301):

Wymykasz się, gdy tylko wyciągam me dłonie.
Nie mogąc ciebie zniszczyć, jednak się odważę
Zburzyć pośród żyjących ku twej czci ołtarze
I wykazać tym wszystkim, których Bóg wciąż nęka,
Że ten plód poroniony, nikczemnych poręka,
Nie zdoła nigdy wstrzymać ludzkich namiętności.

⁵² DW, t. XV, s. 487.

⁵³ DW, t. XV, s. 486.

⁵⁴ D. A. F. de Sade, dz. cyt., s. 305–306. Tamże czytamy: „Ten jednak, kto wywoła we wszechświecie największy zamęt, zawsze będzie się jej [naturze] bardziej podobał niż ten, kto zatrzyma się, zrobiwszy pierwszy krok”.

Jak pamiętamy przywoływane już widowisko „kruszenia form” na gilotynie... nie zawsze budziło u polskiego poety skrupuły. Raczej trzeba by wyznać: budziło ono w nim nadzieję, bowiem... uwalniało nieśmiertelnego ducha, spletanego w liczej i kruchej budowli doczesnego ciała.

Część IV.

Frenetyczne dziecko, lękliwy kochanek, przerazający mistyk?

Czterdzieści lat.

*Mało znam moje życie. Nie widziałem nigdy
Jego blasku w oczach dziecka zrodzonego ze mnie.*

Oskar Miłosz⁵⁵

Co przeto spaja te ciemne refleksy myśli, wyobraźni poety rzucającego duchową anatemę na zmaterializowaną Francję, a równocześnie piszącego językiem niepokojąco przypominającym świat epikurejczyków? Poety chłuszczącego napastliwość cielesnych pożądań, ale też tworzącego kreacje sentymentalnych, nieco bezrozumnych kokietek (Laura z *Kordiana*...), prowokujących „zakochania”, a więc także nieszczęścia „amantów”. To rozchwianie, skrajność kreacji kobiecych, popadanie z okrucieństwa w czułośćkowość, z akceptacji w awersję, ta spazmatyczność sądów, brak wypośrodkowania wydają się cechą osobowości Słowackiego – jak pamiętamy, dostrzeżoną przez Krasińskiego – którą wpisywał on w ujawniającą się w jego dziełach wizję antropologiczną. Raz bowiem pisał o człowieku jako istocie obdarzonej „białymi sumnieniami owieczkami”, to znów, określając jego zapędy poznawcze, przyznawał mu... „ciekawość insektów”⁵⁶. Słowacki niepokoi. Dlaczego? Cóż – to, co jest idiosynkratycznym wyobrażeniem według poety (Francja, wizje kobiecości), dzisiejszy czytelnik wydaje się obdarzać „ciepłym” walorem emocjonalnym. I odwrotnie: nie akceptujemy fascynujących poetę konwulsji kruszenia form. Bo przecież świat od czasów romantycznych wzlotów nie

⁵⁵ O. Miłosz, *Nihumim*, w: tegoż, *Storge*, przekł. i wstęp C. Miłosz, Kraków 1993, s. 77.

⁵⁶ Tamże, *Do Ludwika Norwida*, redakcja prozaiczna, s. 207 oraz *Kazanie na dzień Wniebowstąpienia Boskiego*, s. 267. Por. taki obraz z listu *Do Ludwika Norwida*, s. 207: „Jak długo jeszcze muzyka zgrzytających czaszek będzie prowadzić w tańcu zwierzęce popędy ludzkości – jak długo jeszcze krwią umyte aktry będą się pokazywać na scenie świata... wywołane potrójnym oklaskiem?...” [podkr. – J. Ł.].

stał się ani odrobinę bardziej mistyczny czy mniej zapamiętały w okrucieństwie. Dynamikę genezyjskich niechęci i sympatii eksplikacyjnie ujęlibyśmy zatem tak:

1. Myślenie genezyjskie wsparte jest na neoplatonickim modelu emanacjonistycznym, skontaminowanym z ewolucjonizmem przeddarwinowskim i metempsychozą. Swoisty retusz śmierci jako „przebrania cielesnej formy-szaty” dokonuje się tu samoistnie – co powtórzmy – w wyobrażeniowym porządku archesymbolu: Boga – Słońca, wyemanowującego promienie, te hierarchiczne, oddalające się najpierw, a potem przybliżające stopnie bytu: materię, rośliny, faunę, ludzi, przemieniającą się ludzkość... I tak „Wszystko” przez świat zmierza z Boga ku Bogu, z Pełni w Pełnię, ze Światłości w Światłość. Jednakowoż siła lęku sprawia, iż obsesyjnie nawiedzające umysł poety wizje śmierci nie mogą być, jak powiedziałby Zygmunt Freud, wyparte, zagnane do sfery Nieświadomego:

Stale kładziemy nacisk na przypadkowy charakter śmierci: wypadki, choroby, infekcje, późna starość ujawniają wyraźnie naszą skłonność do odzierania śmierci z jej konieczności, do przekształcania jej w przypadkowe wydarzenie⁵⁷.

To, co przeciętna świadomość obłaskawia iluzją incydentalnego, uwarunkowanego przyczynowo charakteru śmierci, u Słowackiego staje się natręctwem, manią rozkładu, *delectatio morosa*, przeradzającą się w mistycznym okresie nie w oszukańcze retusze typu „umarł, bo chorował”, lecz w niesamowity „retusz *à rebours*”. Taki, który polega na maksymalizacji imaginacyjnego doznania śmierci w obrazach „kruszonych”, łamanych form. Im więcej form ulega de-konstrukcji, de-kompozycji, de-komplikacji, tym szybszy „postęp Ducha”. Píše Słowacki w pierwszej redakcji wierszowanej utworu pod tytułem *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list*:

A ty rozrzuc swoją glinę
Nieszczęsna formo człowieka
Już zamieniasz się w ruinę...
Próżno cię piękności twoje
Jak pasożytne powoje
Próżno cię czas cudowną szatą przyobleka,
Próżno cię ręka przychylna
Wspiera. – Gwiazda ty nam drobna
Stoisz smętna – z a m o g i l n a...⁵⁸

U markiza de Sade – zapożyczającego znaczną część wyobrażeń od Lukrecjusza – brak tylko w tym schemacie idei „postępu” przez kolejne metamorfozy. Myśl jest funkcją zorganizowanej materii; umierając, niszcząc, zabijając przyspie-

⁵⁷ Z. Freud, *Essais de psychoanalyse*, Paris 1927, cyt. za: E. Morin, dz. cyt., s. 111–112.

⁵⁸ DW, t. XV, s. 210.

szamy więc „naturalny” obieg materii w Naturze, zaznając przy tym maksymalnie spotęgowanej rozkoszy zmysłowej, tej jedynej niezwodniczej i pewnej z rozkoszy tego świata, nie znającego tak naprawdę „moralności” – twierdzi Markiz. Genezyjska „neomoralność” Słowackiego akceptuje okrucieństwo w stopniu, jakiego nie dopuszcza w żadnym wymiarze cywilizacja judeochrześcijańska, a równocześnie „wściekle” atakuje wszelkie przejawy zmysłowości. Inaczej niż w *Balladynie* – okrucieństwa już się tutaj nie retuszuje, a śmierci nie estetyzuje.

Występujące w twórczości przedgenezyjskiej modele śmierci literacko skonwencjonalizowanej (samobójca, mściciel, morderca) zastąpią po roku 1841 modele odmienne: 1) śmierci jako profanacji i prowokacji (*Król-Duch*); 2) śmierci-fantazmatu przemiany form; 3) śmierci jako widowiska, odsłaniającego piękno i marność wewnętrznej architektury ciała; na przykład w obrazach ścinanych głów, ukazywanych w zwolnionym tempie oktaw *Króla-Ducha*, umożliwiającym ich poznać „kontemplację”.

2. Po wtóre zapytajmy, jak okrucieństwo to zostaje zaadaptowane przez wyobraźnię? Sądzymy, iż odpowiedzią imaginacji na osobiste doświadczenia ciała, lekturowe i dziejowe wybrki okrucieństwa, stał się w końcu proces upierwszorzędzenia piękna, jego utożsamienia z Duchem, jego esencjalizacji. Piękno to nie subiektywny akt, osąd, wrażenie podmiotu, lecz *materia prima* kosmosu, budulec, którego przybywa w miarę pokonywania dominium form materii. Nawet krew – a ileż jej przedstawić w *Królu-Duchu* – zyskuje substancjalny ekwiwalent rubinu. To już nie czerwień, lecz blask szlachetnych kamieni, pełen głębi i tajemnicy. W złamanym, skruszonym królestwie biologii, żywiołów – jak woda i ziemia, powietrze i ogień – tkwi Duch, który, inaczej niż u Platona, okazał się przede wszystkim światłem-barwą-pięknem. Spadają głowy ofiar – wszakże sens został odkryty! Tyle tylko, że racje Estetyki stały się u poety ważniejsze niż racje Etyki. Czy jednak odwracamy głowy, gdy w procesie odwrotnym (?) autorzy Starego Testamentu raz po raz uruchamiają mechanizm przedchrystusowych, „świętych okrucieństw”? „Piękność jest to wszystko – pisał Słowacki – co wyanie-la materię”⁵⁹.

3. Autor *Księża Marka* jawi nam się jako skądinąd osobowość także w pewien sposób wewnętrznie skonfliktowana. Bywa kapryśny, czuły na zranienie i bezlitośnie ironiczny, to hipochondryk i dandys, wcielający się raz w rolę romantycznego kochanka, raz będący wobec kobiet zjadliwym. To symptomy, jak rzekłby psychoanalityk o jungowskiej orientacji, zaburzeń związanych z nieprzyswojeniem przez

⁵⁹ DW, t. XV, s. 427. Warto przypomnieć znowu, iż związek Słowackiego z neoplatonizmem w kontekście polemicznym do ówczesnej historii literatury trafnie ujął autor *Legendy Młodej Polski*; zob.: S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, w: *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 526: „Słowacki! Kim jest Słowacki? Skąd i jakimi drogami mógł powstać u nas twórca tak na wskroś duchowy, posiadający już nie Plotynową wzdarcie ciała, lecz cudowny dar przeduchawiania wszystkiego. [...] Ciało podlega śmierci? – Bo duch nie znosi spoczynku, dlatego umiera, że duch żyje. Słowacki jest poetą nieśmiertelnego płomienia”.

Psyche treści związanych z *Animą*, z tym, co w mężczyźnie „kobiecy”. „Męczyzna taki często miota się pomiędzy głęboką beznadziejnością a dzikimi eskapistycznymi fantazjami”⁶⁰. Zachowując dystans do metody badawczej, skonstatujmy podobieństwa:

Negatywny aspekt *Animy* prowadzi u mężczyzn do hipochondrii, sentymentalizmu, popadania w nastroje oraz czułościowości. Kobieta czuje często, że mężczyzna owładnięty *Animą* bardziej kocha nastrój wywołany przez płonące świece, muzykę Mozarta, czerwone wino, różę i jej czarujący wygląd, niż ją samą jako osobę. Wydaje się zakochany bardziej w zakochaniu niż w kobiecie⁶¹.

Jak czyni to – dodalibyśmy – na przykład Słowacki w miłosnym poemacie *W Szwajcarii*. Zauważył owo zjawisko – z rozbijającą wyrażając szczerością – historyk literatury, pozytywista, Piotr Chmielowski:

Poeta nie zachwyca się ani pięknnością ciała, ani szlachetnością duszy kobiety, ubóstwionej i oplakiwanej; on widzi w niej tylko główną przyczynę błęgiego lub melancholijnego nastroju, w jaki zapada. Są tu wprawdzie wzmianki o pocałunkach, ale pocałunki te – takie jakieś eteryczne, jakby się tylko w świecie wyobraźni całowano⁶².

Toteż cechą genezyjskiej wrażliwości staje się upodobanie do androgynicznych aniołów i kobiet, nie znających ograniczeń cielesności, płci, do madonn malarstwa, wizerunków Maryi, nie zbrukanej przecież do końca cielesnością, fizjologią. Maryję utożsamia jeszcze Słowacki ze swą matką – Salomeą Bécu. Brak tu miejsca na kobiety „żywe”? Tak. To życie odbywa się bowiem w sferze głębinnego, esencjalnego „Poza”, w krainie Ducha, nie znającej ograniczeń płci, ciała, utra-pień i wzlotów, łączących się z sensualnością. Słowacki „kocha kochanie”, nie kochając oczekujących miłości cielesnych kochanek. Żyje życiem Ducha, w anielskim „Poza” – nigdy zaś w paryskiej stajni Augiasza, w libertyńskim Babilonie, wśród „umizgujących” się kokietek. Androgynizm Słowackiego ma więc cechy metafizyczne, nie podlega jeszcze redukcji do samej seksualności, jak stanie się to u wielu modernistów⁶³.

⁶⁰ O. Vedfelt, *Kobiecość w mężczyźnie*, przeł. P. Billig, Warszawa 1995, s. 27.

⁶¹ Tamże, s. 29.

⁶² P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, z przedmową B. Chlebowskiego, t. 4, Warszawa 1900, s. 165. Por. sąd M. Piwińskiej o poemacie w jej pracy *Miłość romantyczna*, Kraków–Wrocław 1984, s. 589: „Czy kunszt nie zdradza braku zaufania do tematu, który nie niósł „sam «? Można tę myśl wyrazić prościej: w poemacie Słowackiego opisowość zastępuje ekspresję uczuć, których nie ma. Jakaś emocjonalna pustka wieje z tej wirtuozerii”.

⁶³ Por. rozważania L. Libery, *Anioły w krajobrazie utraconym*, w: tegoż, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994, s. 118–129.

Nazwaliśmy poetę okrutnym, frenetycznym dzieckiem, które – niczym ta Mickiewiczowska Zosia z II cz. *Dziadów* – zapragnęło u kresu życia powrócić z podróży w świat materii do domu, *ad fontes*, do *Logosu*, nie pobrudziwszy się wcześniej światem. A przy okazji piętnowało dziedzinę materii we wszystkich obszarach – kultury, przypominającej piramidę-grobowiec; zmysłowości jako dziedziny występku; śmierci jako przejścia, które nie powinno lękać człowieka. Uśmiercił Słowacki w końcu śmierć, doprowadzając jej obecność na kartach *Króla-Ducha* niemal *ad absurdum*. Tę śmierć, tę czyhającą na Ducha pułapkę materii i formy widział dokoła i wszędzie wiernie wyklinał. W wizji Francji, w obrazach ciała i kobiet, w okrutnych mortalnych fantazmatach. Łączył, syntetyzował te z pozoru niewiele mające ze sobą wspólne wyobrażenia w swej gezyzyjskiej wyobraźni, której spójność i koherencję gwarantowała neoplatońska struktura archeobrazu Boga.

Natrętna obecność tanatycznych motywów, obrazowych idiosynkrazji, skonceptualizowana w obrazie obcego kraju, otoczenia, w którym poeta mieszkał – świadczy o pewnym egzystencjalnym spięciu. Jakby Słowacki żył ze smagającą jego wyobraźnię wiedzą, że my, ludzie jeszcze nie rozstaliśmy się ze światem, a już nadchodzi noc, jeszcze nie zapomnieliśmy o dzieciństwie, a już nadciąga starość. Dlatego pozostał wiecznym, choć... okrutnym dzieckiem! Dlatego zaferował – sobie niestraszny, a czytelnikowi przerażający – wieczny świt, wspinaczkę Ducha wznoszącego się tym wyżej, im więcej i mocniej śmierci dostąpił⁶⁴.

Z nocy, z mroku śmierci i starości rodzimy się więc ku dniowi, ku kolejnym świtom także dzięki mechanizmowi reinkarnacji. Z choroby i starczej niemocy, z tych „niewygód materii” dorastamy, wciąż lżejsi o miarę pozostawionej za sobą formy, do wiecznej młodości i dzieciństwa. I tak aż do chwili, gdy ostatnia śmierć będzie już tylko wspomnieniem, a duch – wyzuty z ograniczeń formy – narodzi się ku Pełni, zapominając o Francji, urazach i bólu czterdziestoletniej samotności, gdy Słowacki, jak rzekłby inny mistyk-heretjolog, nie zobaczył blasku własnej egzystencji w oczach swego dziecka. Ten blask widział, usuwając w cień radości i lęki zmysłowości, a także seksualizmu, w słonecznej wizji Boga „świtającego” za granicą – jakże złudną! – śmierci... Nie w Paryżu, w apokaliptycznej „Nowej Sodomie”, lecz w Janowym mieście zbawionych, kontemplujących boską światłość, w Nowym Jerozolimie, gdzie:

Bram jego nie zamyka się za dnia, a nocy tam już nie ma. Wniosą do niego wspaniałość i skarby narodów. Nic nieczystego nie wejdzie do niego, żaden zło-czyńca ani kłamca, jedynie ci, którzy są zapisani w księdze żywota Baranka⁶⁵.

Tak brzmiałaby pierwsza – autoironicznie rzekłbym: „prostoduszna” – interpretacja lęków i wyobrażeń Słowackiego.

⁶⁴ Marzenie o odwróceniu porządku czasu wydaje się uniwersalne. W jednym z wywiadów Eugene Ionesco pytał przed śmiercią, dlaczego nie rodzimy się jako starcy, a nie umieramy stając się dziećmi (?).

⁶⁵ *Apokalipsa, czyli objawienie św. Jana Apostoła*, w: *Pismo Święte Nowego Testamentu*, przeł. ks. S. Kowalski, Warszawa 1979, s. 468.

Jest także inna – złożona. Bowiem w myśleniu genezyjskim tkwi immanentnie pewna sprzeczność – okazuje się ono pełną optymizmu wizją, ujawniając zarazem sferę budzącej lęk Tajemnicy. Misterium fascynacji niepostrzeżenie przeradza się co chwila w misterium lęku. Słowacki oferuje zbawienie wszystkim i wszystkiemu. Jego Wielka Pełnia okazuje się w każdym wymiarze owym dominium Ducha, nieskończenie się rozwijającego, porywającego za sobą całą nieogarnioną rozmaitość bytów. Także – dzięki dialektycznemu ujęciu – zagarnia ze sobą sferę zła, wszelkich jego hipostaz. U Słowackiego zło to Lucyfer (niosący światło), a nie diabeł (*diabolos* – rozdzielający, separujący).

Zarzucono poecie rojenia, opiumizm, chorobę psychiczną i pychę, konceptyzm i eklektyzm imaginyjny, a także metafizyczną swobodę. Wolno jednak sądzić, że są to ujęcia powierzchowne, dotykające tylko zewnętrznej sfery obrazowo-symboliczno-mitologicznej. Albowiem siła idiosynkrazji oraz lęków, rozmiar okrucieństwa, które Słowacki odtwarza, świadczą o czymś jeszcze głęboko zakrytym: o tym, że poeta, jakkolwiek radosną i szaloną stworzyłby wizję świata, wie także, iż jego Absolut, Bóg, Boskość ma także groźną twarz. Że tkwi w Nim ciemny rdzeń, czarna, mroczna, niepojmowalna Otchłań. Której nie zna myśl, której nie potrafi przeniknąć wyobraźnia, do której wnikać już nie może genezyjska pamięć, odpamiętująca kolejne wcielenia Ducha, szczeble bytu aż do... granicy (*limes inferior?*) nieprzeniknionej dla nikogo i niczego.

Im bogatszą staje się myśl poety w swym poetyckim kształcie, tym większa pewność, że owej „sfery zero” (Niepojmowalnego) nie sposób ująć, uchwycić, dotknąć pojęciowo. Umyka ona wszelkim antropomorfizacjom. Być może dlatego twierdził Słowacki, iż dni słownej komunikacji zostały już policzone, że zastąpi ją ponadweralna komunია dusz. W ujęciu historycznym tego typu koncepcja nosiłaby znamiona konstrukcji neognostycznej (Bóg-Otchłań), Böhmskiej (*Urgrund-Ungrund*), Schellingiańskiej (dwie zasady w Bogu), zbliżałaby się do refleksji Carla Gustawa Junga z *Odpowiedzi Hiobowi*, a także późnych rozważań o Bogu i złu Leszka Kołakowskiego.

W wymiarze epistemologicznym bliska byłaby orzeczeniom teologii negatywnej (apofatycznej), lecz całkowicie sprzeciwiałaby się chrześcijańskim twierdzeniom, że Bóg to *summum bonum*, czyli finalnie pełna, nieskończona miłość. Absolut – w ujęciu poety – to świętość-piękność, ale także budząca groźbę wiedza, że sama piękność ma w sobie cień zniszczenia, impuls okrucieństwa. Znaczyłoby to także, iż sztuka zawiera w sobie z konieczności pierwiastek demonizmu, że jest niejako koncertem stworzenia nieodzownie złączonym z koncertem zniszczenia.

W partyturze świata jasne i ciemne nuty nie brzmią dysharmonicznie.

Rozdział ósmy

BLUSZCZE I MARGERITKI (III). CZY MOŻLIWE SĄ KONKLUZJE?

Druga oznaka [poetów] to ta, że nawiedzeni szałem [furentes] układają wiele i to cudownych pieśni, których wkrótce potem, gdy szaleństwo ustąpi [post furorem], sami nie bardzo rozumieją, jakby nie oni sami deklamowali, ale jakby to Bóg wołał, posługując się nimi jak dźwięczącymi instrumentami.

Marsiglio Ficino¹

Czy możliwe są ostateczne konkluzje, gdy piszemy o poecie, który odbył drogę od ironiczno-sarkastycznych metamorfoz Biblii do pisania jej części na nowo, w współczesniającej i zarazem całkowicie osobistej, „intymnej” wersji? Na szczęście – nie. Słowacki-ironista przemienił się jednak w mistyka genezyjskiego nieprzypadkowo. Podług tezy, którą tu usiłowaliśmy uprawdopodobnić, w najradykałniej zironizowanym, hiatycznym świecie *Horsztyńskiego*, a nawet już w *Kordianie*², dokonuje się dotknięcie sfer najgłębszej podmiotowości, które potem otworzą się najpierw na religijną, chrześcijańską inspirację (podróż na Wschód), potem na towianistyczne idee, niezwykle ważne dla wyobraźni poety, wreszcie na własną, genezyjską teo- i antropologię.

Ironia nie spełnia w twórczości Słowackiego ani tylko jednej roli, nie sposób jej pojmować w prostych dystynkcjach (jako trop, jako światopogląd). Raczej należałoby ją określić jako typ podmiotowej, imaginacyjnej wrażliwości, umożliwiający poecie rozbijanie skorupy rzeczywistości, zastygłej w kształcie przyzwyczajenia, odwiecznego rytuału kultury, ale i na przykład sztuki czy obrazu Kościo-

¹ M. Ficino, *Theologia Platonica de immortalitate animorum (Teologia Platonańska o nieśmiertelności dusz)*, przeł. B. Milewska-Ważbińska, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wybór i opr. M. Cytowska i T. Michałowska, Warszawa 1999, s. 209.

² Zob. J. Tomkowski, „*Kordian*” jako dramat mistyczny i gnostycki, w: *Lustra historii...*, dz. cyt., s. 96: „Na obecnym etapie dziejów ukazuje się on jako Bóg ukryty, zagadkowy, budzący lęk i niepewność. Taki obraz Boga poprzedza i zapowiada, zdaniem niektórych pisarzy mistycznych, nadejście właściwej fazy doświadczenia mistycznego. Kto wie, czy tej właśnie drogi nie wybrałby Słowacki w dalszych częściach planowanej trylogii”.

ła. Ironia ta nie rodzi się na gruncie statycznej wizji świata, także nie na podstawie obrazu bytu, który żyje rytmem kosmiczno-boskiej harmonii. Kształtuje się ona na podstawie dynamicznej, nawet skrajnie dynamicznej wizji świata i natury. Wreszcie formuje się w żywym – pełnym furii – stosunku do pytania o Pierwszą Zasadę. To prawda, jak dostrzegł Krasiński, że Słowacki bywa w swoich odruchach, jako poeta, jako „myśliciel” – skrajny, spazmatyczny. Lecz taki właśnie jest impuls jego imaginacji.

Dwóch demiurgów, kreatorów – Bóg i Poeta – staje tu naprzeciw siebie już w powieściach poetyckich, we wczesnych dramatach. To rozszczepienie kreacyjnej Pierwszej Zasady na Stwórcę i Poetę wyzwala ironię, która – jak się początkowo wydaje – unicestwić ma jeden z biegunów opozycji: Boga. W istocie ironia owa zapoczątkowuje proces oczyszczenia obrazu świata z oczywistości, a także otwiera płodny dialog, coraz bardziej się pogłębiający, między obiema zasadami twórczości. Aż w końcu – w okresie towianistyczno-genezyjskim – następuje ich zupełnie nieironiczna synteza, *communio* dwóch biegunów sporu: Boskości i ethosu poety, ulegającego teraz matamorfozie w ethos rapsoda, powołanego przez Boga, a nawet więcej: będącego Nim samym, stającego się wiodącym duchem pośród „milionów Chrystusów”³, którzy już zdobywają Królestwo Niebieskie.

Pewność, jakiej doświadcza poeta w obliczu śmierci, nieugięte trwanie przy rewelatorstwie Ducha, także przeciw towiańczykom, także przeciw matce i emigracyjnej opinii, mogły się wykształcić tylko w procesie ironicznej, długiej gry z Bogiem, ludźmi i światem. Był to zarazem proces uświadamiania sobie natury swej wyobraźni (także autoironicznej) i natury wyobrażenia bytu, na jakim ta imaginacja została osadzona. Było to powolne ujawnienie skłonności neoplatonickich z jednej strony, a zarazem uwidacznianie się predylekcji do całkowitej, pełnej wolności imaginatywnej⁴. Stąd trwając ze swą wyobraźnią jako neoplatonik – Słowacki zarazem okazywał się niezdolny do akceptacji także jakiegokolwiek „czyste” formy myśli filozoficznej: ani platonizmu, ani neoplatonizmu czy wyrosłych w romantycznym gruncie ontologii Schellinga, czy – gdyby był ją poznał – refleksji Schopenhauera. Mógł się inspirować echem myśli Hegla, bo i tam, i u niego królowało słowo „duch”, lecz heglistą być nie mógł. Wyobraźnia zachęcała, by samodzielnie lub pośrednio (przez pisma filozofów) zagłębiać się w myśl Swedenborga, Böhme’go, Silesiusa, Saint-Martina, ale wyznawcą wizji Boga (na przykład jako *Ungrund* Böhme’go) owych myślicieli i teozofów nie potrafiły zostać.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. IV, *Poeta mistyk*, wyd. cyt., s. 482: „»Milion Chrystusów« wkroczy zwycięsko do miasta apokaliptycznego”

⁴ Dlatego lektura na przykład *Króla-Ducha* wymaga erudycyjnego przygotowania. Edytor dzieła sceptycznie podchodził do możliwości jego popularyzacji, tłumacząc oszczędność przypisów i objaśnień: J. G. Pawlikowski, *Przedmowa wydawcy*, w: J. Słowacki, *Król-Duch*, wyd. zupełne, komentowane, ułożył i komentarem opatrzył J. G. Pawlikowski, brzmienie tekstów z rękopisów ustalił M. Pawlikowski, t. I, *Teksty*, Lwów 1924, s. XI–XII: „– Co do zakresu objaśnień, to są one obliczone na czytelnika o wyższym poziomie intelektualnym; – popularyzacja Króla-Ducha w znaczeniu uprzystępnienia go masom szerokim byłaby mozołem straconym” [podkr. – J. Ł.]

Uniemożliwiało to „duch niezgody”: ironia. A ponadto nie dozwalała na to wyobraźnia: twórczo otwarta na wciąż nowe inspiracje: lekturowe i obrazowe, życiowe i historyczne. Wreszcie – oczekująca na teofaniczne spełnienie, na *ekstasis*, *visio*. Kiedy ono się wypełniło, przypieczętowany został los ironii. Musiała ścichnąć, wreszcie niemal zupełnie zamilknąć. Tak dopełniła się jej rola: negując wszystko, odkryła zasadę negującą ją samą. Lecz nie zniknął ironista, który choć w szaty mistyka przyobleczony, nie tylko zachował „kontrolę logiczną rozumowania”⁵, ale i ironiczne predyspozycje, techniki, skłonności. Dlatego czasami – i wcale nie w jednym wierszu – uruchamiał techniki języka ironicznego w służbie nowej idei.

Obserwując metamorfozy Słowackiego, dostrzec można, że przeplatały się u niego od początku najbardziej sprzeczne tendencje. Także ironia, jak przekonaliśmy się, zyskała w jego dziele najbardziej sprzeczne realizacje. Liniją zasadniczą kreuje tu *Balladyna*. To linia ironii jako „pozytywnego”, choć „gorzkiego” obrazu świata, wyrażonego w sztukmistrzowskim, ironicznym i autoironicznym dziele. To ironia podmiotu, który zawłaszcza dzieło poprzez struktury podmiotowe, panuje nad nim, ukazuje się w nim i ponad nim, kąsa ironią świat własnego dzieła w *Epilogu*, lecz przy tym bywa i czule-melancholijny, gdy zwraca się do „Kochanego Poety Ruin”, a nawet uszczypliwie autoironiczny. Ta droga ironizowania wiedzie do *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* i *Beniowskiego*, do *Fantazego*, lecz... wewnątrz tych dzieł popada zarazem w kryzys, urywa się, jak w V akcie „komedii” i w kolejnych (od VI) pieśniach poematu dygresyjnego o *Beniowskim*⁶.

Drugi nurt tworzy, nazwijmy ją tak, ironia autonegacji. To oczywiście linia biorąca początek w powieściach poetyckich (*Arab*, *Jan Bielecki*), w pełni ukonstytuowana w *Horsztyńskim*, jak sądzimy rozwijana także w *Wacławie*; i ona, co oczywiste, dąży do wyczerpania, choć posiada niezwykle rangę poznawczą. Kreują ją dzieła, które wolno nazwać w całości pośrednimi strukturami podmiotowymi. Tam, gdzie wyobraźnia identyfikuje się ze światem przedstawionym i z rozwinięciem w nim narracją, tam nie ma też miejsca na „dodatkowe” struktury podmiotowe. Nad czym miałyby się nadbudowywać, gdy cały świat dzieła to mniej lub bardziej „szczerze” *ego* kreatora? Gdy jeszcze – jak w *Horsztyńskim* – ironizowanie zostaje spotęgowane w niespotykanej nigdzie skali; gdy tworzy się dzieło bez uśmiechu, bez dystansu, gdy kreuje się świat całkowitego rozdźwięku bądź zahamowania komunikacyjnego, wtedy właśnie powstaje sytuacja poznawczo odkrywczą, ale zarazem niebezpieczną dla dzieła. Pozostaje ono w szufladzie. Ironia ironii, negacje „negacji

⁵ T. Newlin-Wagner, *Słowacki wobec zagadnienia predestynacji*, dz. cyt., s. 9: „Słowacki ze swą wiarą widzącą kontroli takiej nie odrzucał”.

⁶ E. Lubieniewska, „*Fantazy*” *Juliusza Słowackiego...*, dz. cyt., s. 183: „Ruch, główna zasada ironii romantycznej, stała wymienna gra wzajemnie negujących się elementów jest i tutaj podstawową zasadą konstrukcyjną, wedle której działa literacki kalejdoskop. Gdy w finale ruch ten nagle się urywa, zakończony dobitnym akcentem, następuje wyraźny wybór nowej zasady tworzenia, odmiennej niż patronująca dotąd utworowi ironia.” Podobnie sądzi: W. Szturc, „*Fantazy*” *Słowackiego. Ironia jako sztuka rozdawania ról nie zawsze ironicznym*, w: tegoż, *Osiem szkiców o ironii*, dz. cyt., s. 29–40.

negacji”, ironiczne echa i ironiczne szумы, w których już nie sposób rozpoznać żadnych znaczeń, są znakiem tendencji do transgresji ironicznego języka i światobrazu. Tak wyłuskana zostaje w dramacie o Szczęsnym podmiotowość, której dojrzwanie, „opracowywanie” potrwa jeszcze pięć lat.

Między obiema liniami ironizowania nie ma jednak u poety ostrego przedziału. Przeciwnie: zarysowuje się jakby trzecia, pośrednia, w której język ironiczny wchodzi w nieustanne alianse lub dysonanse z misteryjnymi strukturami dramatu, z nieironiczną tematyką, symboliką, z problematyką religijną⁷. Tłumaczyłoby to uznanie Juliusza Kleinera dla *Lilli Wenedy*, którą uznał za szczyt twórczości⁸, a która przecież właśnie i formę misteryjną, i ironicznego św. Gwalberta, i obraz Wenedów, i „okropną” Gwinonę łączy w jednej przestrzeni dzieła, zaś wieńczy wszystko mariofanią, objawieniem Matki Bożej. Do tych dzieł z pogranicza zaliczylibyśmy także *Mazepę*⁹. Wydaje się, iż można także mówić o drodze Słowackiego, „kochanka Danta i Szekspira” od heterogonicznych struktur gatunkowych dramatu ironicznego do „czystych” (lecz tej jednorodności nigdy w pełni nie osiągniętych) struktur dramatu paramisteryjnego (tu: *Ksiądz Marek*). Lecz – podkreślmy – to tylko grubą kreską szkicowane linie. Przygoda ze Słowackim obliczona jest na szczęście na interpretacyjną nieskończoność.

Jak sugerowaliśmy, proces, który dokonał się w okresie genezyjskim, owego stopienia się podmiotu kreacyjnego i Boskości („Podmiotu Stwórczego”) uznać wolno za konsekwencję tendencji zarysowujących się już w młodości poety. Ironiczne – ale jakże ostre, pełne energii – różnicowanie się tych dwóch symbolicznych wyobrażeń kreacji zapowiadało w końcu ich zbliżenie, po tym, gdy między twórcą a Stwórcą ironicznie zdestruowane zostały pewniki dziecięcej wiary, tabu kulturowe (tu: wszystko jest w *Horsztyńskim*), a nawet utrwalone w kulturze wyobrażenie o roli i zadaniach poety. Wywracając ironicznie to wszystko na nice, poeta przygotowywał grunt, pole dla Objawienia, dla uznania siebie samego w nowej roli sługi Ducha, wreszcie jego wiodącej emanacji.

Trzeba uznać, za wymowny fakt, że gdy już powoli wypełni się tą „wiedzą objawioną”, gdy w wizji, w śnie oba bieguny się połączą: podmiot i Stwórca, gdy się spotkają w głębokim sensie, odkrywając swą ontologiczną tożsamość – otóż wtedy Słowacki sięgnie po misteryjne formy dramatyczne (zresztą także je rozsądzi od

⁷ Zob. M. Kalinowska, *Antymisteryjność Kordiana* (w kręgu romantycznej ironiczności), w: *Los. Miłość. Sacrum ...*, dz. cyt., s. 34: „Tu czas dramatyczny zmierza do czasu sądu, ale bardziej jako niepewnego końca czasu, niż odsłonięcia Boskiego oblicza.”

⁸ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. II, *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, r. IX: *Na szczytach twórczości: „Lilla Weneda”*. Zob. M. Piwińska, *Nakrochmaleni („Fantazy” dziś czytany)*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część I: Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i postłowie D. Rajczakowa, Gdańsk 2001, s. 255 – 277.

⁹ Por. H. F. Babiński, *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2: B. Sawicka-Lewczuk, *Bohater w pułapce – o „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 59 – 68.

wewnątrz), a nade wszystko zacznie się wypowiadać w mistycznych okrucinach¹⁰, drobinach o tradycji liczącej wówczas bez mała dwa tysiące lat. Jak *credo*, jak przypowieść, kazanie, projekt kalendarza świąt, listy (przypominające w istocie listy apostołskie), jak modlitwy. Pycha „biednego Juliusza”? Nie. Finalna konsekwencja procesu, który uruchomiła ironia. Ethosu ironisty¹¹ nie sposób było zapełnić religijnością, na przykład, w typie Stefana Witwickiego czy Piotra Semenki¹². Ethos rapsoda – realizując ten sam archetyp poety, kreatora – powoływał Słowackiego do innej roli: rewelatora i renowatora (*renovatio fidei*) prawd wiary i „tekstów wiary”. Przypomnijmy słynne pytanie Friedricha Schlegla, przestrzegającego przed ironią:

Jacyż bogowie ocalą nas przed tymi ironiami? Jedyнным sposobem byłoby znaleźć ironię zdolną pochłaniać wszelkie inne, małe i wielkie, tak by z nich śladu nie zostało – i przyznać muszę, iż właśnie w mojej ironii odczuwam znaczną po temu dyspozycję. Ale i to pomogłoby jedynie na krótko.¹³

Nie bogowie, powiedziałby Słowacki, lecz Bóg ocali nas przed ironią i ironiami ironii, małymi i wielkimi. To On wypełni przestrzeń wypracowaną przez ironię, zarówno wynurzając się z głębi podmiotu, spod kłębowiska „wahającej się myśli” Szczęsnego, jak i objawiając się świetlistą, gorejącą kopułą ognia nad Słowackim. To „szaleństwo” poety było dlań zbawienne: dla kultury, w której się zrodziło, stanowi odtąd proberz inności, nieoczywistości. Jakby uczeń Arystotelesa i św. Tomasza patrzył na adepta nauk Platona i Plotyna, Schellinga i Böhme. Tak oglądamy Słowackiego. Z palącą bezradnością. Sformułujmy finalne dopowiedzenia i sugestie:

■ Myślenie geazyjskie, to prawda, posiada liczne analogie z niemiecką filozofią idealistyczną, z koncepcjami protestanckich mistyków heterodoksyjnych. Nie wiemy wprawdzie, czym miał się tak zaczytywać Słowacki w Szwajcarii: Fichtem? Heglem? Schellingiem? A może, co pewniejsze, Fryderykiem Schillerem? W tym samym czasie czytał Jana Kochanowskiego, ale i powieści George Sand (*Indiana*, *Leila*, *Valentine*). Poeta czytając, jak sam pisał, „karmił wyobraźnię”; była to więc zawsze osobliwa lektura, nawet dzieł filozoficznych, przez obrazy, przez symbole i wizyjne skróty. Pragniemy przez to powiedzieć, iż kopernikański przewrót wyobraźni, jakiego w końcu dokonał, był owocem jego własnych poszukiwań egzystencjalnych i naturalnych predylekcji wyobraźni do dynamicznego postrzega-

¹⁰ Z innej strony patrząc, pisał zarazem dzieło na miarę Dantego: S. Pigoń, *Symbol Pani Słonecznej w „Królu-Duchu”*, w: tegoż, *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*, Lwów 1922, s. 399: „Po równoważnik wśród zagranicznych twórców piękna sięgnąć można do jednego tylko – Dantego; [...] Tą bowiem drogą niewątpliwie doszły do poety platońskie koncepcje erotyzmu” [podkr. – J. Ł.].

¹¹ M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, dz. cyt., s. 207: „W listach zaś z tych lat Słowacki przeszedł już całkowite na stanowisko swych adwersarzy. Pojmować zaczął ironię – *tout court* – jak oni i jak oni upatrywał w niej swój grzech »przeciw Bogu, Polsce« – i przeciw poezji”.

¹² Patrz: P. Semenka, *Mistyka ułożona podług nauk konferencyjnych*, dz. cyt., rozdział; *O naturze człowieka* (s. 11–12), *O nadnaturze w człowieku* (s. 14–23).

¹³ K. W. F. von Schlegel, *O niezrozumiałości*, dz. cyt., s. 201.

nia natury i podmiotowości, czemu elementy neoplatonizmu, idealizmu świetnie odpowiadały. W tym samym czasie – jakby zawczasu, *avant la lettre* ośmieszając przyszły genetyjski obraz człowieka – Jan Śniadecki wyrokował:

Trzymają oni [„idealiści”], że są w rozumie jakieś prawdy, jakieś początki wrodzone, których on za pomocą zmysłów nie nabył. Na tym fundamencie zaczynają od uchwalenia egzystencji indywidualnej, sadzają i ustanawiają to, co się nazywa Ja, dzieląc je na *Ja transcendentalne* i na *Ja empiryczne*; tak osadzone *Ja* na nomenklaturze i na twierdzeniach transcendentalnych jako na stolicy pewności samym czystym rozumem stwarza w sobie Boga, świat i rzeczy zewnętrzne. – Taką filozofia niewiele zdaje mi się być daleką od owego chorego w szpitalu wiedeńskim, który wbiwszy sobie w głowę, że jest trójcą świętą, robił z swego łóżka i pościeli majestat i stwarzał niebo i ziemię.¹⁴

Filozofa ożywia! szlachetny duch: idealizm groził bowiem, podobnie jak cała romantyka w jego mniemaniu, zatrącając wspólnego wszystkim Polakom obiektywnego narzędzia komunikacji: klarownego języka, którego potrzebowała wspólnota w historycznej opresji. Podobne były lęki Kazimierza Brodzińskiego. Słowacki od początku wybrał drogę przeciwną: nowe formy, nowy język romantyki doprowadzić do krańców, awangardowe gatunki wyekspluować do szczytu, ironię romantyczną „zgåłdzić” ironią romantyczną. W ten sposób bez teoretycznej pomocy braci Schległów¹⁵, osiągnął jakość wyobraźni, jej typ, jakiego kultura polska nie znała do tej pory (może prócz barokowych mistyków, nielicznych...).

■ W całej twórczości Słowackiego stała pozostaje skłonność wyobraźni do posługiwania się cudzym motywem, fabułą, obrazem, symbolem. Można powiedzieć, że „bluszczowatość” jest niezmiennikiem imaginatywnym u poety. Należałoby w przyszłości zastanowić się nad typami i funkcją tych elementów jego dzieł, które w tej pracy nazywaliśmy „figurami erudycji”: jawnymi bądź zamaskowanymi przywołaniami cudzych tekstów, z tym, że należałoby to uczynić w kontekście szerszym, niż sygnalizowane do tej pory „gry intertekstualne”. Trzeba bowiem przyrzeć się całej dziedzinie metamorfoz owych figur erudycji w kolejnych dziełach Słowackiego („autointekstualizm”) oraz zjawisku, które nazywamy na po-

¹⁴ J. Śniadecki, *O metafizyce*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, wyd. cyt., t. II, s. 160, przypis. Por. J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 142, list z 3 I 1834 r.: „Pracuję teraz ciągle – czytam bardzo wiele, rzuciłem się cały w filozofiją niemiecką – pomimo wielu czczych marzeń idealizmu karmi ona moją imaginacją” [podkr. – J. Ł.]. Słowacki – w niewielkim, ale jednak stopniu – podzielał intelektualny dystans wobec tej filozofii. Ale pobudzała ona wyobraźnię.

¹⁵ O być może F. Schleglu wspomniał potem Słowacki... z ironią w *Beniowskim*. Por. *Pieśń VII*, wyd. cyt., s. 191–192, w. 329–336:

To o poetach ruskich... Car jest współnik
Poetów... jest Minosem, Estetyką,
Schleglem.... na niego patrzy pan Kukolnik,
Tragedią jaką zamysłając dziką...
Za sceną bowiem stoi karaulnik...
Z ogromną pałką, szablą lub motyką...
Z kibitką... z wielkim budników ogonem,
Jak *Débats* i Jules Janin z felietonem.

trzeby tego wywodu poetycką konwergencją, czyli podobieństwem dzieł, które wytworzone zostały niezależnie od siebie, nawet w różnych epokach i tradycjach kulturowych czy językowych, natomiast – wbrew tym różnicom – wykazują na różnych poziomach swej organizacji (gatunkowym czy symboliczno-obrazowym) podobieństwa do siebie, zbieżności. I to mimo tego, że brak świadectw, iż te dwa różne światy estetyczne zetknęły się ze sobą. Byłoby to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego w *Balladynie* dopatrzeć się można ech barokowej poetyki Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, ale też podobieństw do „komedii” *Rozbity dzban* von Kleista czy *Justyny* de Sade’a? Dlaczego w *Królu-Duchu* widzi się elementy „filozofii indyjskiej”?

Jak to możliwe, że każde dzieło Słowackiego odsłania wprost napastliwą kompletność z dziesiątkiem cudzych dzieł, pomimo że czasem z ostentacją stanowi metamorfozę jakiegoś prototekstu (Byrona, Szekspira)? Można zauważyć, iż Słowacki w okresie po 1840 roku stara się ograniczać erudycyjne popisy. A mimo wszystko pozostaje – jakby na zgubę interpretatorów – mistrzem w żonglerce owymi figurami erudycji, wyzwalającej nie tylko intertekstualne napięcia, ale i związane ze zjawiskiem konwergencji niepoliczone powinowactwa z cudzymi pracami.

■ Wydaje się mało dotychczas docenianym faktem to, że w okresie, kiedy Słowacki osiąga ironiczne apogeum swej twórczości, zapoczątkowana zostaje jego własna, jak wszystko, co czynił, oryginalna lektura Biblii¹⁶. Więcej: zapoczątkowane zostaje głębokie – racjonalne i irracjonalne – przeżywanie świata Starego, a nade wszystko Nowego Testamentu. Sam poeta, jakby dziwi się temu, pisząc matce 27 X 1833 roku:

Pan Wolf, minister protestancki, wysłany z Anglii, aby nawracał ludzi, wyjechał już z żoną. Przez cały ciąg pobytu wszystkie osoby zaniedbał, a do mnie się przyczepił z wszelkimi argumentami, podobnymi do katechizmu szkół nowych u Was... Chciałbym wam pokazać próbkę takiego rodzaju ludzi, bo prawdziwie, że ich jeszcze nie widzieliście. Ten pan Wolf wyjeżdżając zostawił mi na pamiątkę *Stary* i *Nowy Testament*, za co jemu bardzo wdzięczny jestem, bo ta księga każdemu człowiekowi w życiu towarzyszyć powinna. Darował mi także dwie inne książki, których nie czytam i nawet czytać nie będę. Jedną z nich jest kazanie, które miał w kościele protestanckim w Rzymie.¹⁷

¹⁶ Jeszcze raz podkreśliśmy, iż odtąd Biblię poeta czytać będzie równoległe z Platonem, odnajdując i tu, i tu rozwiązanie głównego problemu-tematu: śmierci. Zob. I. Dąmbska, *Zagadnienie śmierci w greckiej filozofii starożytnej*, w: tejsze, *Znaki i myśli...*, dz. cyt., s. 121: „Tą koncepcją, do której ustawicznie Platon powraca, jest centralna w jego filozofii teza o nieśmiertelności i odpowiedzialności duszy ludzkiej po śmierci. Widzimy więc, że w zasadniczych zrębach filozofii Platona, to jest w nauce o ideach, w nauce o duszy, w epistemologii i w etyce, poglądy jego uważać można za wyraz przewyciężenia lęku przed śmiercią, skoro wedle nich: 1) Śmierć istnieje tylko w sferze złudnych przedmiotów zmysłowych, a nie podlega jej byt rzeczywisty. 2) Śmierć otwiera człowiekowi dostęp do poznania prawd najistotniejszych. 3) Śmierć jest warunkiem utrzymania w świecie porządku i równowagi moralnej.” [podkr. – J. Ł.].

¹⁷ J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 133 [podkr. – J. Ł.].

Jak widać, przyszły misjonarz genezyjski stał się najpierw sam obiektem misji. Owa lekka ironia i dezynwoltura ledwie kamuflują fakt, iż musiał Słowacki z owym pastorem Wolffem – któremu wszyscy wiele zawdzięczamy – prowadzić gorące dysputy o Bogu i religii. Bez wątplenia Słowacki przeżył to spotkanie, a Biblia, choć w obcym języku, stała się przedmiotem lektury. Wkrótce zresztą poeta otrzymał od Emeryka Staniewicza (w lutym 1834 roku) „*Biblię Nowego Testamentu – Nowy Pana Naszego Jezusa Chrystusa Testament* – przez ks. Jakuba Wujka Societatis Jesu na język polski przełożony, za pozwoleniem zwierzchności przedrukowany – w Lipsku głoskami drukarni Tauschnitza 1831”¹⁸. Poeta będzie ją woził ze sobą, czytał, komentował na marginesach i w listach – aż do końca życia. Podkreśłmy, że dzieje się to wszystko przed pisaniem *Horsztyńskiego*, a po napisaniu *Kordiana*, gdzie także uderza mnogość aluzji i parafraz biblijnych¹⁹. Zanim zacznie poeta parafrazować biblijne imię Boga w dramacie o Szczęsnym – z jakąż czynił to zapamiętałością ironisty! – głęboko i poważnie uwewnętrznia, imaginacyjnie przeżywa pasję Chrystusa. Donosi matce 8 marca 1835 roku:

Mało teraz czytam – i często wieczorem przed zaśnięciem czytam głośno rozdział Biblii. Mam ją po polsku... Przedwczoraj tak mocno wraziła mi się w imaginację męka Chrystusa, że we śnie umęczenie całe widziałem. Obudziłem się okropnie przerażony. – Czy Ty, Mamo, widzisz mię kiedy przez sen?²⁰

A zatem – w tym kontekście – nie sposób traktować całej wywiedzionej z Biblii i ironicznie przetworzonej tkanki obrazowo-symbolicznej dramatów (i nie tylko) Słowackiego jako ironicznej igraszki. Ironiczne gry z Biblią mają, jakkolwiek głęboko nie podkopywałyby przesłania chrystianizmu, głęboki i poważny sens, są wyrazem tego dążenia, o którym tu wciąż piszemy: do pogodzenia obu sił kreacyjnych – Boskiej i ludzkiej, tej Słowackiego, która póki nie pozna Objawienia zarządzać może z furią ironisty przez struktury podmiotowe jedynie estetycznymi światami, wydobytymi z wyobraźni. Poeta chce czegoś więcej²¹.

¹⁸ Cyt. za: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 211. Tamże: „Obecnie Biblia znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie”.

¹⁹ Por. K. Biliński, *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Słowackiego*, Wrocław 1998, s. 18 – 19. Badacz twierdzi, że Wolff podarował Słowackiemu polski, protestancki przekład Pisma Świętego. Trudno przyjąć tę tezę. Dlaczego więc poeta podkreślałby w liście z 8 marca 1834 roku, że „ma ją [Biblię] po polsku”? Napisał tak po otrzymaniu Biblii od Staniewicza w lutym. Do tego czasu miał angielski lub raczej francuski tekst.

²⁰ J. Słowacki, *Listy do matki*, dz. cyt., s. 196.

²¹ I. Dąbska, *Zagadnienie śmierci w greckiej filozofii starożytnej*, dz. cyt., s. 128: [śmierć u Plotyna] „Dusze wcielone nie zrywają całkowicie łączności ze swoim źródłem i podstawą, którymi są boski rozum, wyłoniony z Prajedni, a z kolei emanujący z siebie Duszę wszechświata. Znużone pobytem w zmysłowym świecie, przez śmierć wracają dusze na odpoczynek do świata nadzmysłowego (platoński świat idei), aby po jakimś czasie znów przybrać kształt zmysłowy. Podobnie jak aktor, który schodzi na chwilę ze sceny, aby na nią wrócić w nowej roli. Gdy się ta ich wędrówka skończy, znowu śmierć wyzwoli je – tym razem ostatecznie – i umożliwi im zespolenie się z Bogiem. W *IV Enneadzie*, poświęconej zagadnieniu duszy, rozwija Plotyn obszernie swoją apologię śmierci. Podejmą ją jego uczniowie w szkołach neoplatonizmu, powróci, choć w zmienionej formie, w filozofii chrześcijańskiej.”

■ Twierdząc, że Słowacki w naturalny sposób – dzięki ironii – przeszedł na pozycje ponad-ironiczne, nie zapominamy zarazem, iż pozostaje on wciąż człowiekiem o olbrzymich możliwościach ironizowania. Opisując Francuzów, chłoszcząc „braci” z Koła Sprawy Bożej używał w sposób mistrzowski i bezlitosny ironii, To on napisał wiersze: *Mój Adamito, widzisz, jak to trudne; Polsko, Ojczyzno! padaj ze mną na kolana, Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli*, którego finałowa strofa staje się manifestacją także („my”) autoironicznego wyzwolenia, kolejnego oczyszczenia z idoli, bałwanów, jakie do czczenia podsuwa świat:

Teraz jesteśmy z ducha wytrzeźwieni,
Bracia rozumni – czciciele pieczeni...
W głowach się nie śni, jak pierwej, słonecznie,
Fletnie nie grają, mogiły spią wiecznie,
Czas nasz zgodzony z ziemi zegarami –
Stoim i spimy... a świat spi pod nami.²²

Niemniej jednak i tu przecież – za ironiczną fasadą – odsłaniały się uniwersalne źródła bałwochwalstwa towianistycznego i otrzeźwienia: problem czasu i wieczności, temat okropnych mogił „spiących wiecznie”, jak tajemnica zapieczętowana na zawsze, której Mistrz wbrew deklaracjom nie otworzył. Któż bowiem, jeśli nie ironista, napisałby słowa:

– Mamże powiedzieć sobie, że to jest jeszcze jedna z tych sekt przygotowawczych, którym Bóg nie mógł dać ostatecznego tryumfu, nie widząc ostatecznej czystości?... Jakże wam Stwórca świat podda – Żydy i Arabi – i Indiany – kiedy wy do mnie za to, żem o medalik N. Panny Mistrza nie prosił, już wstręt czuliście, już prawie gotowi byli odrzucić? – O jakimże wy jednym kościele marzyście?²³

A jednak łatwo postrzec, iż jest to również ten typ ironicznego języka, który niebezpiecznie zbliża się już do inwektywy, że nie sposób na takiej ironiczności ufundować jakiegokolwiek ethosu – poza niezależnością. Ostatecznie właśnie ta wiedza o Stwórcy okazuje się prymarna, nadrzędna i sprawcza wobec ironii: „– Jeszcze sami maleńcy i potrzebujący łaski Bożej, a już rzucacie interdykta i przekleństwa – już zarażacie przyszłość nieszczęściem?”²⁴. Ten, kto wypowiada te słowa, pozostając depozytariuszem tajemnic ironicznej szermierki, okazuje się wszelako człowiekiem z misją, wierzącym i mistycznie wiedzącym: „Albowiem – kończy mowę – i ja mam na dnie serca prawo Boże, i ja mam rozkaz Boży –”²⁵. Będzie to, dookre-

²² Cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod. red. J. Krzyżanowskiego, wyd. cyt., t. I, s. 81.

²³ J. Słowacki, *Odezwa do braci w Kole*, DW, t. XV, s. 256.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże. Por. sąd XX-wiecznej teolożki o pisaniu jako misji odzwierciedlającej twórczość Boga: K. Strzelecka OSV, *Berit – Przymierze*, przedmowa W. Chrostowski, Warszawa 1995, s. 34: „Pasja pisania, pasja tworzenia, by dzielić się owocami własnej pracy, to nic innego, jak bardzo dalekie, ale prawdziwe podobieństwo do »wewnętrznej« potrzeby Boga, aby innych obdarowywać bogactwem swego żywiolowego bytu”.

śła Słowacki, misja strzeżenia „prawdziwej wiary, i dawnego sztandaru Ojczyzny mojej...”²⁶

Nie mógłby tak powiedzieć autor-ironista, może tak oznajmić człowiek religijnie egzaltowany lub mistyk, który od czasu do czasu – dla obrony, ataku, głosząc swe „Słowo” – uruchamia ironiczne kody językowe, ale ironię jako obraz świata i ukierunkowaną wobec niego postawę wyrugował dawno z podmiotowości, a językowe techniki ironizowania trzyma pod kluczem, używając ich incydentalnie, by nie p odważać własnej wiary i przeświadczenia innych, że naprawdę wierzy w genezyjskie Objawienie.

▪ Dwie nicości, pomiędzy którymi sytuował się wczesnoromantyczny człowiek można, jak wiemy, rozumieć też jako dwie pełnie, pomiędzy którymi ironista uprawia swą grę. Między Niewysłowionym Bogiem a nieogarnionym światem nowożytna podmiotowość rozgrywa taniec wolności absolutnej i zarazem przepełnionej smutnym sceptycyzmem. Buduje i destrukuje. Wznosi i równa z ziemią. Podobnie postępował Słowacki, z tym, że już na początku usadowił się – w *Szafarym* – wobec tego, co dlań było najistotniejsze. Wobec, mówiąc słowami Szczęsnego, „zagadki wszystkich religii”²⁷. Człowiek Słowackiego, uwięziony w świecie jak ofiary w rozżarzonej, piekielnej „byku Falarisa”, zniewolony jak Platończy ludzie-marionetki musi znaleźć wyjście – choćby za cenę samoizolacji ze wspólnoty pogodzonych z życiem pełnym pustki – z labiryntu, gdzie panuje marionetkowi i „margeritkowi” niepewność, gdzie przypadek udaje los, a niezagrożone panowanie sprawuje śmierć. Słowacki – zrywając w kolejnych tekstach płatki sensu i bezsensu z „margeritki świata” (tak, nie..., tak, nie...) dochodzi wreszcie do afirmacji „Tak!”, oznaczającej kontemplacyjne skupienie na Duchu i wieczności przeciw chaosowi rzeczywistości. Ironiczna niwelacja iluzji oczywistości, że świat „jest, jaki jest”, zaś los człowieka „musi być taki, jaki i tak będzie”, więc doprowadzi go do grobu po miałkim i beczynnym życiu, wywoływała w Słowackim najgłębiej sięgające sprzeczności, oburzenie, o którym nie zapominał nawet pod koniec życia pisząc Rapsod IV *Króla-Ducha*:

XXIX

Pustki duchowe... to mają do siebie,
Że kiedy szczęście jasne cicho leci
Jak anioł złoty na błękitnym niebie,
Które rumieni – oświeca – i kwieci....
Blichtr, który ducha do mogiły grzebie,

²⁶ J. Słowacki, *Odezwa do braci w Kole*, tamże.

²⁷ Z ambiwalencji, wiążących się z mistycyzmem i imaginacyjnym poszukiwaniem zdawali sobie sprawę sami mistycy. Por. św. Teresa od Jezusa, *Twierdza wewnętrzna*, wyd. cyt., s. 390: „Przystępuję teraz do widzeń przez wyobraźnię, do których, jak mówią, łatwiej niż do poprzednich może zakraść się diabeł; i sądzę, że tak jest. Wszakże, gdy pochodzą od Pana, widzenia te, zdaniem moim, większy z pewnego względu pożytek przynoszą, ponieważ lepiej odpowiadają naszej naturze” [podkr. – J. Ł.].

Wielki swój ogień na mogile nieci,
A gdy go... tłuszcza – i próchnem utoczy
Słup wstaje w niebo, skręca się i huczy.²⁸

Słowacki w ten sposób nie spłonął, Boga odkrył jako twórczego Ducha, siebie umieścił wysoko na drabinie bytów jako część boskości, Ducha, część, która wyprawiała się w podróż przez złudny, ale pasjonujący kosmos form i ciał, materii i zmysłów, by w końcu – i tak nieśmiertelna – wrócić *ad fontes*, do Pełni. Ogołoczone przez ironię przestrzenie – w tym „ja” – napełnił symboliczną treścią genezyjskiego Objawienia. Tak wypełniona wyobraźnia, wbrew sugestiom tych, którzy widzieli u poety zalążki szaleństwa, sprawiła, iż czasem kruchą, a czasem mocną (ale jednak!) równowagę zyskiwała cała podmiotowość Słowackiego.

Odtąd zresztą „karmił” imaginację już nie *logosem* literatury, lecz Księgi i tych wszystkich prastarych form, które, jak *credo*, kształtowały się przez wieki. Wsparł się na Tradycji, ale, odwołując się do myśli starszej niż chrystianizm, i tę Tradycję przekroczył w sposób radykalny, niedosiężny dla jego braci-emigrantów. Mógłby wtedy powtórzyć za późniejszym od niego myślicielem, iż: „Piękno już jest innym światem, poza tym światem”, że: „Kontemplacja innego świata, duchowego, zakłada przezwyższenie tego świata, oddzielającego nas od Boga i od świata duchowego”²⁹. Mógłby – ale nie powtórzyłby, zapewne... Bowiem piękno wpisał w sam fundament bytu, w konstrukcję świata, uczynił z niego nie predykat, ale konstytutywny element Ducha, peregrynującego przez widzialność. I dopowiedziałby także: „innego” świata nie ma, bo „inny” jest już tutaj, tkwi w tym świecie, w którym żyjemy, poruszamy się i jesteśmy, a „ten” świat – przez podmiot, przez Ducha rozlanego w naturze, dzięki imaginacji i pamięci – wszczepiony pozostaje stale w „tamten” świat.

Tak więc wszystko ustanowił i usadowił na swoim miejscu: Ojca w centrum tego, co jest, świat „milionów Chrystusów” w dynamicznym ruchu metamorfóz znoszących śmierć, zaś Ducha – osadził w głębi całej rzeczywistości. Z tej pozycji wolno mu było wołać: „Baranki moje, / Zaświtał czas, / Nad piękne źródło / Powiodę was...” A ironia? Ironię trzymał związaną jak apokaliptyczną bestię i monstrum; trzymał ją na podorędziu, w pogotowiu, jednakże nie pragnąc już kolejnych jej manifestacji. Mogła zniknąć, gdy w słowie wypracowała przestrzeń dla epifanii Słowa.

Spychowo–Ełk–Białystok–Warszawa 1997–2004.

²⁸ J. Słowacki, *Król-Duch*, Rapsod IV. Pieśń II, DW, t. XVI, tekst opr. J. Kuźniar, s. 463–464.

²⁹ M. Bierdiajew, *Autobiografia duchowa*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 201, rozdział *Świat twórczości. Sens twórczości i przeżywanie ekstazy twórczej*.



Wąwóz wśród gór. Rysunek Słowackiego
z *Albumu podróży na Wschód*.



Serafin. Fragment fresku..

Bibliografia (wybór)*

I. Bibliografia podmiotowa

- J. Słowacki, *Balladyna*, M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970.
- J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleina, t. I-XVII, Wrocław 1952–1975.
- J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I–VI, Wrocław 1990.
- J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I–XIV, Wrocław 1959.
- J. Słowacki, *Kordian*, M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Kordiana”*, Warszawa 1967.
- J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, opracowała A. Kowalczykowska, wyd. II, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
- J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu. Opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troczyński, Warszawa 1996.

II. Bibliografia przedmiotowa

- Adamkiewicz-Iglińska B., *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001.
- *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*. *Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- Babiński H. F., *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1973, z.2.
- Bilińska S. R., *Chrystus i chrześcijaństwo w twórczości Słowackiego epoki mistycznej*, Tarnów 1929.
- Biliński K., *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.
- Brzozowski J., *Drobiazgi Słowackiego*, rozdział w: tegoż, *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, w: *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i opracowanie H. Markiewicz, t. II, Wrocław 1990.
- Bychowski G., *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i opracowanie D. Danek, Kraków 2000.
- Chmielowski P., *Nowe fragmenty Juliusza Słowackiego*, „Ateneum” 1890, t. II, z. I.
- Chrzanowski I., *Czy „Lilla Weneda” jest arcydziełem dramatu?*, w: *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. II, Kraków 1939.
- Cieśla M., *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.
- Cieśla-Korytowska M., *Etyczny aspekt mesjanizmu Juliusza Słowackiego*, w: *teże: O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
- Cieśla-Korytowska M., *O wolności mesjasza – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, w: *teże: O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.
- Cieśla-Korytowska M., *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992.
- Csató E., *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.
- Cysewski K., *Recepcja badawcza mistycznej twórczości Słowackiego*, w: tegoż, *Między historią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002.
- Czermiński A., *Ukraina w poezji Słowackiego*, Kraków 1930.
- Dąbrowicz E., *Listy – lustra (Pomiędzy Juliuszem Słowackim a Salomeą Bécu)*, w: *O liście polskim...*, Białystok 2000.
- Derejczyk W., *Ludwik Spitznagel. Przyjaciel Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1994.
- Dopart B., *Uwagi o definiowaniu mistycyzmu romantycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka III (XXIII), Poznań 1996.
- *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.

* Bibliografia uwzględnia tylko wybrane prace o Słowackim, a także te teksty, dzieła, studia, które były szczególnie inspirujące dla sformułowanych w książce koncepcji interpretacyjnych.

- Fiećko J., „Ostatni” wobec „Anhellego”. Z dziejów polemiki między Krasińskim a Słowackim, w: Zygmunta Krasiński – nowe spojrzenia, Toruń 2001.
- Floryńska H., *Metafizyka heroizmu. Koncepcje genezyjskie i historiozofia Juliusza Słowackiego*, „Studia Filozoficzne” 1972, nr 10.
- Furmanek E., *Symboliczne wizje aniołów w twórczości Słowackiego*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm....*, Białystok 2004.
- Grabowski T., *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle epoki*, t. I-II, Poznań 1920.
- Gutowski W., „I kto zagasił okropne światło?” *Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polsce*, Toruń 1991.
- Halkiewicz-Sojak G., *Kilka uwag o kategorii „tajemnicy” u Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata....*, pod red. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997.
- Hertz P., *Portret Słowackiego*, Warszawa 1953.
- Ingot M., *Mysł historyczna w „Kordianie”*, Wrocław 1973.
- Ingot M., *Nie tylko o „Kordianie”. Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002.
- Ingot M., *Wstęp do: J. Słowacki, Fantazy*, BN I nr 105, Wrocław 1976.
- Ingot M., *Wstęp do: J. Słowacki, Kordian*, BN I nr 2, Wrocław 1986.
- *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie dobry romantyzmu. Rekoncesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.
- Janik M., *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Lilla Weneda*, wyd. VI, Wrocław 1948.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog z Marią Żmigrodzką o filmowym „Mazepie”*, w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Janion M., *Kuźnia natury*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.
- Janion M., *Tragizm*, w: *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Janion M., Żmigrodzka M., „Horsztyński”. *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzyznaście arcydzieł...*, Warszawa 1996.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyczne tematy egzystencji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa 1995.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Jochemczyk M., „Przedpiekle”. *Epistolarna powieść Juliusza Słowackiego*, „Świat i Słowo” 2003, nr 1, *Wobec wartości*, Bielsko-Biała 2003.
- *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieślak-Korytowska, W. Szturc, A. Ziołowicz, Kraków 2000.
- *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951.
- *Juliusz Słowacki i Ukraina*, red. R. Radiszewskij, Kijów 2000.
- *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999.
- *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
- *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, współpraca S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960.
- Kalinowska M., *Antymysteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, część I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.
- Kalinowska M., *Kilka słów o posągowej piękności marmurowej w poezji Słowackiego*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Kalinowska M., *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.
- Kalinowska M., *Miłość i sacrum w „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 47, Toruń 1996.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kamionka-Straszakowa J., „Nasz naród jak lawa”. *Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.
- Kasperski E., *Mistyka i metodologia. O dyskursach liryczno-mistycznych Juliusza Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany...*, Olsztyn 1997.
- Kiezuń A., „Słowackiemu na mogiłę”. *Księgi upamiętniające galicyjskie obchody roku jubileuszowego*, w: tejże, *Śladami tradycji. Szkice o twór-*

- cach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004.
- Kiślak E., *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.
 - Kiślak E., *Słowacki ulryjski*, w: *Słowacki współczesny*, Warszawa 1999.
 - Kiślak E., *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyzmu*, Warszawa 2000.
 - Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I-IV, Warszawa 1924-1927.
 - Kleiner J., *Tragizm dwoistego oblicza czynu w „Edypie królu”*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i opracowanie A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981.
 - Korotkich K., *Ikony Słowackiego. Wyobrażenia Theotokos w „Zmii”, „Śnie srebrnym Salomei” i „Beniowskim”*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
 - Korzeniewicz-Davies M., *Chłopski Arystofanes Juliusza Słowackiego. Między ironią a mistycznym rewelatorstwem*, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
 - Kotliński A., *Słowacki drapieźny*, w: *Słowacki współczesny*, Warszawa 1999.
 - Kotliński A., *Strategia pająka*, w: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych...*, Warszawa 1996.
 - Kott J., *„Mazepa” na wielkiej scenie*, w: *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962.
 - Kowalczykowa A., *„Fantazy”. Widmo bankructwa i harda hrabianka*, w: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996.
 - Kowalczykowa A., *„Genesis z Ducha” Słowackiego – czy na pewno rok 1844?*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
 - Kowalczykowa A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
 - Kowalczykowa A., *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, Warszawa 1999.
 - Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
 - Kridl M., *„Anhelli” a „Księgi pielgrzymstwa polskiego”. Ustęp z dziejów walki Słowackiego z Mickiewiczem*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. IV.
 - Krukowska H., *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, Białystok 2005.
 - Krysowski O., *„Słońce ogromnych kręgi...”. Malarstwo inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.
 - Krzyżanowski J., *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego*, „Twórczość” 1959, nr 9.
 - Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
 - Kulczycka D., *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego-mistyka*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
 - Kulczycka D., *Ewolucja motywu słowika w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Almanach Historycznoliteracki”, t. II, red. L. Libera, R. Szytber, Zielona Góra 1999.
 - Kuziak M., *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001.
 - Kuziak M., *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego (zarys problematyki)*, w: *O liście polskim...*, Białystok 2000.
 - Kuziak M., *Teoria możliwych „Faustów” w polskim dramacie romantycznym. „Kordian” – „Samuel Zborowski”*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, Białystok 1999 (t. I).
 - Kwapiszewski M., *„Stepowy ty król!” Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, Lublin 2003.
 - Lebioda D. T., *Kosmogonia tragiczna „Króla-Ducha”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2004.
 - Lebioda D. T., *Szaman – Diabeł Juliusza Słowackiego. Głosa do romantycznych praktyk szamanistycznych*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, Białystok 1999 (t. I).
 - Libelt K., *„Mazepa”, tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczółowski, Wrocław 1963.
 - Libelt K., *Ojciec Marek*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, Wrocław 1963.
 - Libera L., *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.
 - *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 1998.
 - Lyszczyna J., *Dramat romantyczny w refleksji Stanisława Ropelewskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2005.
 - Łubieniewska E., *„Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław-Warszawa 1985.
 - Łubieniewska E., *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6.
 - Łubieniewska E., *Upiorny Anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998.

- Maciejewski Jarosław, „Kordian” – dramatyczna trylogia, Poznań 1961.
- Maciejewski Jarosław, *Powieści poetyckie Słowackiego*, opr. J. Fiecko, Poznań 1991.
- Maciejewski Jarosław, *Wiersze „papieskie” Juliusza Słowackiego*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego Romantyzmu*, Lublin 1995.
- Maciejewski M., „Kształty poetyckie i razem realne” w *liryce mistycznej Słowackiego*, w: tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz*, Wrocław 1997.
- Makles T. J., *Narodziny historii w „Mindowem” Juliusza Słowackiego. Z zagadnień historyzmu romantycznego*, Katowice 1992.
- Makowski S., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1976.
- Makowski S., *Tajemnice tzw. „Prób poematu filozoficznego”*, w: *Twórczość Słowackiego...*, Olsztyn 1992.
- Makowski S., *Wejść w system i zrozumieć*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10-11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Makowski S., *Wielki Nieobecny (Kilka uwag na zakończenie Roku Słowackiego)*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, z. 1-2.
- Małecki A., *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1-3, Lwów 1901.
- Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.
- Masłowski M., *Koncept roli w dramatach Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z.3.
- Maślanka J., *O tekście „Beniowskiego”*, w: tegoż, *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm): twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1902.
- Miciński T., *Słowacki i Calderon w „Xięciu Niezłomnym”*, w: *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906.
- Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. *Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001.
- Mocarowska-Tycowa Z., *Rzym antyczny i Kampania Rzymska w malarstwie romantycznym*, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Mucha B., *Pisarze rosyjscy w opinii Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, z.4.
- *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793-1830*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999.
- *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Nawarecka L., „Rozbójnik”. *O walce ducha z ciałem w Rapsodzie 1 „Króla-Ducha”*, w: *Poetyka przemiany...*, Olsztyn 1997.
- Nawarecka L., *Epoka ciemna. O micie kosmogonicznym w Rapsodzie I „Króla-Ducha”*, w: *Twórczość Słowackiego...*, Olsztyn 1992.
- Nawarecka L., *Idea Trójcy Świętej w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Nawarecka L., *Ikona świata. O materii przemienionej w „Królu-Duchu”*, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Nawarecka L., *Postać Króla Ducha w kontekście idei przeobstwienia*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996.
- Nawarecki A., *Trzy żarty Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Słowackiego*, Katowice 1982.
- Nawrocka E., „[...] list to nie słowo”. *O listach Słowackiego do matki*, w: *O liście polskim...*, Białystok 2000.
- Nawrocka E., *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992.
- Nesteruk M., *Dramat „dziwiny i duchowy”. Zarys interpretacji „Samuela Zborowskiego”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XIV-XV/1979-1980.
- Newlin-Wagner T., *Słowacki wobec zagadnienia predestynacji*, Kraków 1918.
- Nowicka E., *Ogród w „Księciu Niezłomnym”, Księżę Niezłomny w ogrodzie*, „Prace Polonistyczne”, seria LII, Łódź 1997.
- Okulicz-Kozaryn R., *Druidyczna Litwa Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i ...*, Poznań 2000.
- Opacki I., „Ewangelija” i „nieszczęście”, w: *Poezja romantycznych przełomów*, Wrocław–Warszawa 1972.
- Opacki I., *Mówione wierszem*, Katowice 2004.
- *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, ogłosił H. Biegeleisen, Warszawa 1901.
- Pawlikowski J. G., *Studyów nad „Królem-Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, Warszawa – Lwów 1909.
- Peiper T., *Stary mąż młodej żony*, w: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, Kraków 1974.

- Piechota M., *Polska dawna i przyszła w pismach Słowackiego. (Na tle toposu pamięci i sławy)*, w: *Słowacki współczesnych i ...*, Poznań 2000.
- Pigoń S., *Uwagi o Prologu „Kordiana”*, w: *Na wyżynach romantyzmu*, Kraków 1936.
- Pilewicz A., *Srebrny sen Salomei – historia Persefony*, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Piwińska M., *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1971.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, w: *Dramat polski. Interpretacje...*, Gdańsk 2001.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Piwińska M., *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów, Wrocław 1973.
- Piwińska M., *Rozpaczający starzec*, „Teksty” 1979, nr 1.
- Piwińska M., *Wstęp*, do: Juliusz Słowacki, *Ksiądz Marek*, BN I nr 29, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Płaszczewska O., *Błazen i blażeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002
- Płaszczewska O., *Kreacje błaznów w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Rozważania rocznicowe o Juliuszu Słowackim*, „Ruch Literacki” 2000, z. 1.
- Poklewska K., Brzozowski J., *O Mickiewiczu i Słowackim. Cztery szkice*, Łęczyca 1999.
- *Postaci i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Białystok 23-26 X 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I–II, Białystok 1999 – 2001.
- *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowskiej, J. Ławskiego, Białystok 2005.
- Próchnicki W., *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
- Przybylski R., *Krzemieńska makatka*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Przychodniak Z., *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana”*, w: *Słowacki współczesnych i ...*, Poznań 2000.
- Przychodniak Z., *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001.
- Pyczek W., *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.
- Raszewski Z., *Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967.
- Raszewski Z., *Mazepa*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966.
- Reicher-Thonowa G., *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933.
- *Religijny wymiar literatury polskiego Romantyzmu*, red. D. Zamącińska, M. Maciejewski, Lublin 1995.
- *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002.
- *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*, „Dialog” 1959, nr 12 (44), stenogram dyskusji, która odbyła się redakcji „Dialogu” dn. 8 X 1959 r. z udziałem Jana Błońskiego, Edwarda Csató, Jana Kotta, Stefana Treugutta, Kazimierza Wyki.
- Rymkiewicz J. M., *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J. M., *Ludzie dwoiści. (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
- Rymkiewicz J. M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Saganiak M., *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia...*, Warszawa 2002.
- Saganiak M., *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.
- Saganiak M., *Wyobraźnia mistyczna Juliusza Słowackiego*, w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza...*, Warszawa 2002.

- Sawicka-Lewczuk B., *Bohater w pułapce – o „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
- Sawicka-Lewczuk B., *O sposobie oglądania Wschodu przez Słowackiego mistycznego. Prolegomena*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Sawicka-Lewczuk B., *Symbolika świętyńi prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Sieradzki J., *Juliusz Słowacki „Fantazy”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i postowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.
- Sinko T., *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925.
- Siwiec M., *Mit Orfeusza i Eurydyki w ironicznym zwierciadle Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki ...*, Słupsk 2002.
- Skubalanka T., *Mickiewicz. Słowacki. Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
- Skuczynski J., „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.
- Skuczynski J., *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa–Poznań–Toruń 1986.
- Skuczynski J., *Przetworzenia Mickiewiczowskiego wzorca misterium teatralnego: „Samuel Zborowski” Słowackiego i „Wyzwolenie” Wyspiańskiego*, w: *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000.
- Sławińska I., *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*, w: *Juliusz Słowacki. W stu pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*, pod red. M. Bizana i Z. Lewinówny, Warszawa 1959.
- Słowacki E., *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. I–III, Wilno 1826.
- *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dzidosz, Lublin 2003
- Słowacki J., *Wybór poezji*, wybór i postowie M. Jastrun, Warszawa 1955.
- *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, opr. J. Starnawski, Wrocław 1956.
- *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.
- *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000.
- Sokołowski M., „Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epejeja słowiańska, Warszawa 2004.
- Spytkowski J., *O zasadniczej idei „Kordiana”*, Kraków 1948.
- Stanisław M., *Poglądy literackie młodego Słowackiego*, w: *Na przelomie Oświecenia i Romantyzmu...*, Rzeszów 1999.
- Stefanowska Z., *Słowacki jako nowoczesny inteligent*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski...*, Kraków 2000.
- Strzyżewski M., *Juliusza Słowackiego pojedynek z krytyką (strona poety)*, w: *Słowacki współczesnych i ...*, Poznań 2000.
- Strzyżewski M., *Zygmunta Krasieńskiego „Kilka słów o Juliuszu Słowackim” jako tekst krytycznoliteracki*, w: *Zygmunt Krasieński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- *Studia i szkice o Słowackim*, red. J. Brzozowski, „Prace Polonistyczne”, seria L II (1997), Łódź 1997.
- *Studia o twórczości Juliusza Słowackiego*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.
- Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1976.
- Sugiera M., „Mazepa”: z przestrzeni tragedii w romantyczny mit, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod redakcją D. Ratajczakowej, Wrocław 1992.
- Szargot M., *„Halcyjon zimorodkiem zwany”*, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Szczegłaćka E., *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasieński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.
- Szlagowski A., „Lilla Weneda” w świetle Biblii. *Mowa wygłoszona podczas uroczystej inauguracji roku akad. 1927–28 w dniu 23 października 1927*, Uniwersytet Warszawski, Mowy Rektorские 6, Warszawa 1928.
- Szmydtowa Z., *Ariostyczna droga Słowackiego*, w: *teże, W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór Z. Libera, Warszawa 1979.
- *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

- Szturc W., „Nowa Dejanira” Słowackiego: repliki i resemantyzacje, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Szturc W., *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004.
- Szturc W., *Przemiany postaw etycznych bohaterów Słowackiego*, w: *O obrotach sfer romantycznych*, Bydgoszcz 1997.
- Szturc W., *Słowacki hiszpański*, w: *Słowacki współczesny...*, Warszawa 1999.
- Szturc W., *Symbolika ziarna w „Dziadów” cz. III Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.
- Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.
- Szymanis E., *Genezyjski kontekst wizji pradziców Polski w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, z. 1-2.
- Śliwiński M., *Juliusza Słowackiego próby przewyciężenia nowożytnych antynomii*, w: tegoż, *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997.
- Śliwiński M., *Słowackiego kategoria narodu*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
- Świrad L., *Jaszczur ze skrzydłem u nogi. O „Walcławie” Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Słowackiego*, Katowice 1982.
- Tarnowski S., *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1904.
- Tarnowski S., *Dwa odczyty [...] 1. „Balladyna”, Tł. „Lilla Weneda”*, Poznań 1881.
- Tomkowski J., *„Kordian” jako dramat mistyczny i gnostyczny*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Tomkowski J., *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.
- Tomkowski J., *Mistyka i egzystencja*, „Więź” 1988, nr 3.
- Tretiać J., *Juliusz Słowacki*, t. 1-2, Kraków 1864.
- Treugutt S., *„Beniowski”. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1994.
- Treugutt S., *Księżę niezłomny na murach Baru*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. Z. Stefanowskiej, Kraków 1972.
- Troszyński M., *„Kordian” – dzieje bohatera*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3.
- Troszyński M., *Austeria „Pod Królem Duchem”: raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001.
- Trybuś K., *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny...*, Wrocław 1992.
- Trznadel J., *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Warszawa 1989.
- Trzynaście arcydzieł romantycznych, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996.
- *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety*. Olsztyn, 21–23 X 1989, red. H. M. Małgowska, A. Kotliński, Olsztyn 1992.
- Ujejski J., *Juliusza Słowackiego „Kordyan”*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, t. I, ze słowem wstępnym Emanuela Dworskiego, Lwów 1909.
- Ujejski J., *Wstęp do: J. Słowacki, Kordjan*, Chicago 1945.
- Wasilewski Z., *Mickiewicz i Słowacki*, Kraków 1922.
- Weinberg J., *Nieco refleksji wokół nowej książki o Słowackim*, „Ruch Literacki” 1996, nr 5.
- Wesołowska E., *„Crudelitas” u Słowackiego na tle antycznych wzorów*, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Wójcicki K., *„Agezylausz” Juliusza Słowackiego*, „Sfinks” 1913, sierpień i wrzesień.
- Wybraniec K., *Kobieta jako adresat listów Juliusza Słowackiego*, w: *O liście polskim...*, Białystok 2000.
- Zabierowski S., *Krąg archetypów w „Lilli Wenedzie”*, w: „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, nr 3, *Prace Historycznoliterackie*, t. I, *Z historii i teorii literatury*, pod red. S. Zabierowskiego i B. Łopatkówny, Katowice 1969.
- Zabierowski S., *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981.
- Zaleski M., *Słowacki idylliczny*, w: *Słowacki współczesny...*, Warszawa 1999.
- Zgorzelski Cz., *Juliusz Słowacki „Na sprowadzenie prochów Napoleona”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001.
- Zgorzelski Cz., *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961.
- Zgorzelski Cz., *„W Tobie jest światłość, siła mego łona...”. O liryce religijnej Słowackiego*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.
- Zieliński J., *Słowacki narkotyczny*, w: *Słowacki współczesny...*, Warszawa 1999.

- Ziemia K., *Salomea 'Bécu i młody Słowacki. Imitacja, dialog i konflikt wyobraźni matki i syna*, w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza...*, Warszawa 2002.
- Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002.
- Zwierzyński L., *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003.
- Zwierzyński L., *Tragizm w dramatach mistycznych Juliusza Słowackiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2005.
- Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.
- Żmigrodzka M., „Samuel Zborowski” jako dramat religijny, w: *Dramat i teatr religijny...*, Lublin 1991.
- Żmigrodzka M., *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002.

III. Konteksty interpretacyjne

- Aveni A., *Imperia czasu. Kalendarze, zegary i kultury*, przeł. P. Machnikowski, Poznań 2001.
- Axer J., *Warszawa: antyczne głosy i głosy*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bałajewski A., *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Benn G., *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, przeł. J. Kałużny, J. Koźbiał, R. Turczyn, Poznań 1988.
- Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
- Bierdiajew M., *Autobiografia filozoficzna*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002.
- Bierdiajew M., *Filozofia wolności*, przeł. E. Matuszczyk, Białystok 1995.
- Bittner I., *Romantyczna idea „odnajdywania siebie” i jej wyraz w korespondencji Zygmunta Krasińskiego*, Łódź 2002.
- Bittner I., *Romantyczne „ja” studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984.
- Bittner I., *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998.
- Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.
- Bolecki W., *Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Borejsza J. W., *Piękny wiek XIX*, Warszawa 1984.
- Borges J. L., *Poszukiwania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1990.
- Brentano C., *Bajka o baronie Skoczycie*, przeł. J. St. Buras, „Literatura na Świecie” 2000, nr 10–11.
- Brzozowski St., *Pamiętnik*, Kraków 1913.
- Buczyńska-Garewicz H., *Czy prawda jest przytępieniem?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.
- Bułgakow S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, przeł. H. Paprocki, Białystok – Warszawa 1992.
- Chlipowski K., *Ironiczna tragiczność. „Powinowactw z wyboru”*, w: Janion M., Żmigrodzka M., *Odysseya wychowania...*, Kraków 1998.
- Chomik P., *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003.
- *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003.
- *Chrześcijańskie życie duchowe*, praca zbiorowa pod red. J. Augustyna SJ, Kraków 1997.
- Curtius R. E., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłumaczenie i opracowanie A. Borowski, Kraków 1997.
- Czerwińska J., *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999.
- Czyż A., *Wyobraźnia – obcuje w literaturze polskiego baroku*, w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza...*, Warszawa 2002.
- Dąbrowicz E., *Litwa Niemcewicza*, w: *Julian Ursyn Niemcewicz ...*, Warszawa 2002.
- Dembińska-Siury D., *Plotyn*, Warszawa 1995.
- Dopart B., *Poezja romantyczna – liryka romantyczna – liryka romantyków*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1994, nr XXIX.
- *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy*, red. Cierniak U., ks. Grabowski J., Częstochowa 2003.
- Duncan D. E., *Historia kalendarza*, przeł. M. Wrześniewski, Warszawa 2002.

- Dybizbański M., *Powtórzenie cudu (aż nadto) greckiego. O eksperymencie Ludwika Łętowskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2005.
- Eco U., *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1997.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1-3, przełożył S. Tokarski, Warszawa 1997.
- Eliade M., *Świat, miasto, dom*, przeł. I. Kania, „Znak” 1991, nr 12.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowie S. Tokarski, Łódź 1993.
- Elzenberg H., *Przeżycia związane z przyrodą*, „Znak” 1969, z. 7 – 8.
- *Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł*, wybór A. Soboul, przeł. J. Rogoziński, J. Guranowski, Warszawa 1957.
- *Encyklopedia kultury bizantyjskiej*, red. O. Jurewicz, Warszawa 2002.
- Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991.
- Feliksiak E., „*Maria*” *Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997.
- Fieguth R., „*Poezja w fazie krytycznej*” i *inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000.
- Filipowicz S., *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988.
- Foucault M., *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa-Wrocław 2000.
- Girard R., *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, przeł. M. Goszczyńska, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Skrzydła i pięta*, Kraków 2004.
- Górski K., *Divide et impera*, red. E. Feliksiak, wstęp P. Łosowski, Białystok 1995.
- Grzybowska K., *Na mar ginesie dwóch dramatów Słowackiego*, Kraków 1933.
- Guitton J., *Mój mały katechizm*, przeł. T. Szafranski, Warszawa 1980.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Hadot P., *Plotyn albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, posłowie Z. Nearczuk, Kęty 2004.
- Hölderlin F., *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wiersze wybrane przeł. A. Libera, Kraków 2003.
- Hölderlin F., *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. i opr. A. Miłska, W. Markowska, Warszawa 1982.
- Igliński G., *Śmiałość Erosa i świętość Krzyża. Egzystencjalna teodycea „Na Wzgórzu Śmierci” Jana Kasprowicza wobec tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej*, Olsztyn 1995.
- *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Zespół Badań Literackich nad Historią Kultury Epok Dawnych Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego 14–15 X 1998 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień, Warszawa 2000.
- *Tronia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.
- Janion M., *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Jankelevitch V., *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przełożyli S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1993.
- *Józef Wybicki i inni. Wybór publicystyki powstania kościuszkowskiego*, wstęp i opr. A. Woltanowski, Białystok 1996.
- Kalewska A., *Camões i inni alla palaca (O literaturze portugalskiej w Polsce)*, „Ogród” 1991, nr 317.
- Kaźmierczak Z., *Natchnienie lub złudzenie. Myśli o intryganctwie rzeczy*, Warszawa 2004.
- Kierzek P., *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Brenta*, Kraków 2004.
- Kijewska A., *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny: podmiotowe warunki doświadczenia mistycznego w tradycji neoplatońskiej*, Lublin 1994.
- Kijowski A., *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, Kraków 1984.
- Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
- Kleiner J., *Tragizm*, Lublin 1946.
- Kłoczowski OP J.A., *Mesjanizm, czyli teologia polityczna po polsku*, „W Drodze” 1987, z. 9.
- Kobielski S., *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Komar J., *Imaginacja w polskiej świadomości literackiej w XVIII/XIX wieku*, „Roczniki Hu-

- manistyczne. Filologia Polska”, Lublin 1966, t. XIV, z. 1.
- Konończuk E., *Człowiek Faust (Od goetheańskiej pełni symbolu do jego dwudziestowiecznych redukcji)*, w: *Ėthos literatury w niespokojnym świecie*, red. E. Feliksiak, Białystok 1989.
 - Kopania J., *Bezsilne piękno rozumu. Szkice filozoficzno-literackie*, Białystok 2002.
 - Kostkiewiczowa T., *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997.
 - Kotliński A., *Pluć i łapać. O PRL-owskiej prozie dla dzieci i młodzieży*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
 - Kozak S., *Źródła romantyzmu i nowoczesnej myśli społecznej na Ukrainie*, Wrocław 1978.
 - Krasiński Z., *Dziela literackie*, wybrał i uwagami opatrzył P. Hertz, t. 1-3, Warszawa 1973.
 - Krasiński Z., *Przedświt*, opr., przypisy G. Hal-kiewicz-Sojak, Toruń 2004.
 - Kraushar A., *Zarysy literacko-historyczne*, Warszawa – Kraków 1911.
 - Krauss H., *Skrzydlate słowa biblijne. Słownik zwrotów biblijnych*, Warszawa 2001.
 - Kresy Wschodnie, tekst R. Marcinek, zdjęcia S. W. Tarasow, Kraków 2002.
 - Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985.
 - Krzemień K., *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.
 - Kuczyńska A., *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988.
 - *Kultura międzywojennego Wilna. Materiały konferencji w Trokach (28-30 VI 1993)*, red. A. Kiezuń, Białystok 1994.
 - Kurkowska M., *Dwa światy pod jednym dachem. Kobiety i męskie ideały życia i wzorce obyczajowe epoki biedermeieru*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
 - Kwapiszewski M., *Powieść i zmierzch romantyzmu. Wokół refleksji krytyczno-literackiej Antoniego Marcinkowskiego*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
 - Leks SCJ P. ks., *„Słowo Twoje jest prawdą...” Charzmat natchnienia biblijnego*, Katowice 1996.
 - Lichtenberg G.Ch., *Ńformy*, przeł. A. Szlosarek, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4.
 - Łapot M., *Juliusz Słowacki na warsztacie badawczym Czesława Zgorzelskiego*, „Ruch Literacki” 1999, nr 6.
 - Ławski J., *Poetyka księgi i mit Słowiańszczyzny – prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe...*, Białystok 2003.
 - Marić S., *Jeźdźcy Apokalipsy. Wybór esejów*, opr. J. Wierzbicki, Warszawa 1987.
 - Mayen J., *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972.
 - Meyer H., *Pamięć, wędrówka i przymus powtarzania w Mickiewiczowskich „Sonetach krymskich”*, „Ogród. Kwartalnik Humanistyczny”, 2003, nr 1-2.
 - Meinhold W., *Bursztynowa wiedźma Maria Schweidler...*, przeł. M. Półrola, wydała i posłowo opatrzyła A. Rudolph, Dettelbach 2004.
 - Mickiewicz A., *Dziela*, t. 1-14, Warszawa 1993-1998.
 - Mickiewicz A., *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000.
 - Mikiciuk E., *Wizja raju w „Braciach Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe...*, Białystok 2003.
 - Miłosz Cz., *Dostojewski i Swedenborg*, „Zeszyty Literackie” 2004, nr 1.
 - Miłosz Cz., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1995.
 - Mitzner P., *„Teatr Tadeusza Kościuszki”. Postać naczelnika w teatrze 1803–1994*, Warszawa 2002.
 - Mocarska-Tycowa Z., *Chrystus w literaturze politywizmu*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 11.
 - Mochnacki M., *Rozprawy literackie*, opr. M. Strzyżewski, Wrocław 2000.
 - Nalepa M., *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003.
 - *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
 - *Obłok niewiedzy*, przeł. W. Unolt, Poznań 2001.
 - Okoń J., *Św. Wojciech i „Bogurodzica” jako czynniki kształtowania polskiej świadomości narodowej*, „Ruch Literacki” 1998, nr 6.
 - Okulicz-Kozaryn R., *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.
 - Oleksowicz B., *Juliana Ursyna Niemcewicz „Pochwała Tadeusza Kościuszki”*, w: *Julian Ursyn Niemcewicz...*, Warszawa 2002.

- *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*, red. E. Przybył, Kraków 2001.
- Ozorowski E., „Mysterion” i „sacramentum” jako klucz do rozumienia kultury Słowian-chrześcijan, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe...*, Białystok 2003.
- *Pasja w wizji wielkiej mistyczki i stygmatyczki Anny Katarzyny Emmerich*, Wrocław 2004.
- Pawłowiczowa J., „Sama święta powaga prawdy”. *O teatrze schyłku XVIII wieku*, „Wiek Oświecenia” nr 10, Warszawa 1994.
- Peckham M., *O koncepcję romantyzmu*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.
- Pelczar J. ks., *Zarys dziejów kaznodziejstwa w kościele katolickim*, Kraków 1896.
- Perelman Ch., *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, Warszawa 2002.
- Piórczyński J., *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997.
- *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i opr. T. Namowicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.
- Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
- Podgórski M., *Uwagi o szyku przydawki przymiotnej i dopełniaczowej w języku artystycznym Słowackiego na podstawie liryki z lat 1825–1842*, „Roczniki Humanistyczne. Filologia Polska”, Lublin 1966, t. XIV, z. 1.
- Podgórski W. J., *Litwa–Polska XIX i XX wieku. Inspiracje literackie, kulturalne, oświatowe. Wybór esejów*, Warszawa 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolika kreacji artystycznej*, w: teje, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.
- *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Olsztyn 22-23.XI.1995 roku*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1997.
- Poulet G., *Mysł nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004.
- Próchniak P., „W pustce”. *Osiem notatek o jednym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003.
- Przybylski R., *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.
- Przybylski R., *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, Warszawa 2003.
- Przybylski R., *Sardanapal. Opowieść o tyranii. Na pożegnanie ohydneho stulecia*, Warszawa 2001.
- Przybylski R., *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.
- Przybylski R., *Zmierch rozumnego heroizmu czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.
- Przychodniak Z., *Alojzy Teliński „Barbara Raziwiłłówna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje...*, Gdańsk 2001.
- *Psychoanaliza i literatura*, wybór, opr. i red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.
- Pszczołowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.
- Puzynina J., *Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997.
- Pyskaty L., *Antropologia „Prelekcji paryskich”*, „W Drodze” 1987, z. 9.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Romilly J. de., *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994.
- Rudaś-Grodzka M., *Demonizm*, w: Janion M., Żmigrodzka M., *Odysseyja wychowania...*, Kraków 1998.
- Ryba J., *Wolter i jego starość*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995.
- Rymkiewicz J. M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., Mickiewicz. *Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Rzeszewski M., *Kaznodziejstwo. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 1957.
- Sade D. A. F. de, *Sto dwadzieścia dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przekład i wstęp B. Banasiak i K. Matuszewski, Łódź 2002.
- Sala Ch., *Casper David Friedrich and Romantic Painting*, Paris 1993.
- Salas A., *Paweł z Tarsu. Pierwszy teolog chrześcijaństwa*, przeł. E. Krzezińska, Częstochowa 2003.

- Salij OP J., *Biblijna idea męczeństwa w „Dziadów” części III*, w: *Biblia a literatura*, pod red. S. Sawickiego, J. Gotfryda, Lublin 1986.
- Salmonowicz S., *Śmierć cnotliwego rewolucjonisty*, „Wiek Oświecenia” nr 8, Warszawa 1992.
- Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, katowice 2004.
- Scheler M., *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*, przełożył, wstępem i przypisaniami opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
- Scheler M., *Problemy religii*, tłumaczenie i wstęp A. Węgrzecki, posłowie J. A. Kłoczowski OP, Kraków 1995.
- Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i przypisaniami opatrzyła K. Krzemiennowa, Warszawa 1983.
- *Semantyka milczenia 2*, red. K. Handke, Warszawa 2002.
- *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Semenenko P. ks., *Mistyka wyłożona podług nauk konferencyjnych*, Kraków 1886.
- Seweryn D., „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sienkiewicz B., *Nuda i świadomość w powieści inteligentkiej*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
- Siwicka D., *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki o Romantyzm*, Warszawa 1995.
- Siwicka D., *Romantyczni przez okno*, w: „...przez oko... przez okno”. *Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*, red. M. Tramer, W. Bojda, A. Bąk, Katowice 1998.
- Siwicka D., *Śmiech jowialny*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996.
- Speyr A. von, *Tajemnica śmierci*, przeł. M. Węclawski, Poznań 1999.
- Stala M., *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001.
- Stefanowska Z., *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Kraków 1998.
- Stinissen OCD W., *Wieczność pośrodku czasu*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Poznań 2001.
- Strzyżewski M., *Michał Podczaszyński – zapomniany romantyk*, Toruń 1999.
- Sudolski Z., *Kraśiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Sudolski Z., *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Sudolski Z., *Wincenty Kraśiński i współcześni. Studia i materiały*, Warszawa 2003.
- *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, red. E. Rzewuska, Lublin 1997.
- Szahaj A., *Tronia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996.
- Szczegłańska E., *Towianizm w świetle listów Zygmunta Kraśińskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R. XXXVIII (2003), Warszawa 2004.
- Szczepankowska I., *Językowe mechanizmy agitacji na rzecz „państwa prawa” w publicystyce polskiego oświecenia*, w: tejsze, *Studia nad polszczyzną epoki stanisławowskiej*, Białystok 2004.
- Szczepankowska I., *Modelowanie pojęcia „wolność” w „Listach patriotycznych” Józefa Wybickiego*, „Białostockie Archiwum Językowe”, red. B. Nowowiejski, 2001, nr 1.
- *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998.
- Śniadecki J., *Pisma filozoficzne*, t. 1-2, Warszawa 1958.
- Tazbir J., *Od Haura do Isaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989.
- Tazbir J., *Szkice o literaturze i sztuce*, w: : tegoż, *Prace wybrane*, opr. S. Grzybowski, t. 5, Kraków 2002.
- Thomas D., *Markiz de Sade*, przeł. J. Korpany, Warszawa 2003.
- Tillitte X., *Chrystus filozofów. Prolegomena do chrystologii filozoficznej*, przeł. A. Ziernicki, wprowadzenie T. Gadacz SP, Kraków 1996.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 1999.
- Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000.
- *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej*, red. Z. Światłowski, S. Uliasz, Rzeszów 1998.
- Tronina A. ks., *Kultura w świetle Biblii*, w: *Drogi i rozdroża kultury...*, Częstochowa 2003.
- *Ukraińsko-polski literaturni kontieksi*, red. R. Radiszewskij, Kijów 2003.
- Wais J., *Gilgameusz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001
- Walicki A., *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970.
- Weinberg J., „*Laura i Filon*” i „*Śniadanie na trawie*”. *Z rozważań nad sielanką nowoczesną w poezji i malarstwie*, „Ruch Literacki” 1997, z. 4.
- Węclawski T., *Nuda wieczna?*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.

- *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, red. E. Feliksiak, M. Leś, t. I-IV, Białystok 2002 – 2004.
- „Wiek Oświecenia” nr 11, *W dwusetną rocznicę Powstania Kościuszkowskiego*, Warszawa 1995.
- Wiśniewska L., *Celderonowskie życie snem oraz półjawa i półsen von Kleista*, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopec, Poznań 2003.
- Witkowska A., *Romantyczny naród: klęska i triumf*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
- Wittgenstein L., *Wykłady o wierze*, przeł. A. Wierzbicka, „Znak” 1969, z. 7–8.
- *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVIII-XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, współdział. E. Dubas-Urwanowicz, P. Guzowski, Białystok 2003.
- Wiaźniński C., *Światłocienie zła*, Wrocław 1998.
- Wolicka E., *Próby filozoficzne. W kręgu wybranych zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii*, Kraków 1997.
- Wolicka E., *Sacrum w sztuce – punkty zapalne sporu*, „Znak” 1991, nr 12.
- Woronicz J. P., *Kazania tudzież nauki parafialne*, Kraków 1845.
- *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez i A. Czyż, Warszawa 2002.
- *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.
- Zahorski A., *Kościuszek – romantyczny symbol polskiej legendy w twórczości Julesa Micheleta*, „Wiek Oświecenia” nr 9, Warszawa 1993.
- Zawadzka D., *Pomnik, wiersz i Niemcewicz. Media przeszłości w literaturze wczesnoromantycznej, w: Julian Ursyn Niemcewicz...*, Warszawa 2002.
- Zgorzelski Cz., *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981.
- Żbikowski P., *...bolem śmiertelnym ściśnion mam serce...* *Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998.
- Żukowski T., *Wyrzeczenie*, w: Janion M., Żmigrodzka M., *Odyseja wychowania...*, Kraków 1998.
- „*Żyję miłością*”. *Korespondencja Kornela Ujejskiego*, zebrał, opr. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, współpraca O. Krysowski, Warszawa 2003.

Nota bibliograficzna

1° W pierwotnej, skróconej wersji publikowane były rozdziały:

- „*Credo*” mistyka. *Funkcje słowa w genezyjskiej twórczości Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Olsztyn 22–23 listopada 1995*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1997, s. 61–64.
- *Słowacki i libertyński rys kultury francuskiej? (w kręgu idiosynkratycznych wyobrażeń okresu genezyjskiego)*, „*Almanach Historycznoliteracki*”, t. II, red. L. Libera, R. Szyber, Zielona Góra 1999, s. 57–76.
- *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Głosy do rozważań o wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, „*Prace Polonistyczne*”, seria LII, *Studia i szkice o Słowackim*, red. J. Brzozowski, Łódź 1997, s. 45–98.

2° **Fragmety złożone do druku:**

- *Neoplatonizm Juliusza Słowackiego*, w: materiały konferencji: *Granica. Konferencja naukowa organizowana przez Zakład Kultury Literackiej i Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego 11–12 XI 2002*, red. S. Zabierowski, współpraca L. Zwierzyński, Katowice 2004.
- *System genezyjski jako projekt kultury: „Święta przyszłe narodowe” Juliusza Słowackiego*, w: „*Syn pieśni*”. *Juliusza Słowackiego koncepcja poezji*, red. A. Kotliński, Olsztyn 2005.

3° **Tezy rozprawy o Horsztyńskim prezentowane były na sesjach:**

- *Problem tragedii i tragizmu w aspekcie teoretycznym i historycznoliterackim*, Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu IFP UwB, Białystok 22 – 24 XI 2001.
- *Słowacki współczesnych i potomnych*, Zakład Literatury Romantyzmu UAM, Poznań 8–10 XI 1999.
- *Świat w zabawie – „zabawa” światem*. *Ludzyczne koneksje literatury*, sesję przygotowała: A. Rzymaska, Zakład Teorii Literatury IFP WSP, Olsztyn 10 – 11 XII 1997.

Indeks osobowy*

A

Abel, L. 382
Abelard, Pierre 87
Abramowicz, Zofia 175, 313, 560
Abramowiczówna, Zofia 255
Abramowska, Janina 28
Adamkowicz-Iglińska, Bożena 411, 553
Ajschylos 27
Aleksandrowicz, Alina 108
Aleksandrowska, Elżbieta 264
Alembert, Jean le Rond d' 169
Alfieri, Vittorio 30
Allemann, Beda 47, 52, 74
Altaner, Berthold 463, 466, 496
Andrzejewski, Bolesław 25
Anzelm z Cantenbury 464
Appiusz Klaudiusz 185
Arasse, Daniel 403
Arc, Jeanne d' 118, 216
Areopagita, Dionizy (patrz: Pseudo-Dionizy Areopagita) 424
Ariosto, Lodovico 350, 368, 381, 385
Arnstowicz, Krystyna 527
Arystoteles 25, 254, 255, 401, 413, 458, 546
Asz-Szanfara 350
Atanazy, święty 438
Augustyn, Józef 341, 560
Aveni, Anthony 560
Axer, Jerzy 239, 560

B

Babinger, Franz 366
Babiński, Hubert F. 545, 553
Bachelard, Gaston 560
Bachórz, Józef 263, 297
Bachtin, Michał 242
Backvis, Claude 366
Bacon, Francis 350, 425, 477, 529
Baczko, Bronisław 487
Badinter, Elisabeth 108
Baglajewski, Arkadiusz 560
Bajcar, Adam 280, 554
Bąk, Adam 61, 564
Baka, Józef 365
Bakon (patrz: Bacon Francis)
Balbus, Stanisław 206, 219, 222, 560
Balcerzan, Edward 427
Baliński, Michał 398
Ballanche, Pierre Simon 404, 444, 553
Bałus, Waldemar 190
Balzak, Honore de 241, 524
Banasiak, Bogdan 171, 231, 334, 533, 563
Bansemer, J. M. 265
Bara, Joseph 486
Baran, Bogdan 387
Barbey d'Aureville, Jules-Amedee 531
Barth, Karl 81, 134, 560
Barthes, Roland 81, 560
Bartmiński, Jerzy 485
Bartoszyński, Kazimierz 427
Baryka, Piotr 88, 360

Baszkiewicz, Jan 99, 183, 260
Bauman, Zygmunt 137, 325
Bazyli, patriarcha 464
Beckford, William 231, 521
Bécu, August 149, 160, 161, 534
Bécu, Salomea (patrz: Słowacka-Bécu, Salomea)
Bédier, Joseph 363
Bednarczuk, Leszek 180
Bednarz, Mieczysław 530
Béguin, Albert 170
Belloc, Jean Louis 483
Belza, Witold 38, 290
Benedykt, święty 530
Benjamin, Walter 78
Benn, Gottfried 338, 560
Berent, Waclaw 561
Bergson, Henri 481
Bernardin de Saint-Pierre Jacques-Henri 111, 188, 408
Białostocki, Jan 524
Biegeleisen, Henryk 15, 264, 425, 478, 556
Bielik-Robson, Agata 322, 332, 339, 560
Bielski, Joachim 125
Bielski, Marcin 125
Bieńczyk, Marek 81, 105, 108, 274, 337, 532, 556, 560
Bierdiajew, Mikołaj 552, 560
Bilińska, R. S. 553
Biliński, Krzysztof 44, 64, 86, 134, 147, 549, 553
Billig, Peter 539

* Indeks nie uwzględnia występujących w całej książce nazwisk: Słowackiego, postaci biblijnych, a także imion bohaterów mitologii.

- Biołczew, Bojan 506
Biolik, Maria 359
Bittner, Ireneusz 560
Bizan, Marian 13, 24, 29,
354, 356, 362, 368, 474,
553, 558
Błoński, Jan 424, 453, 557
Bobowska, Patrycja 26, 255,
Bogucka, Maria 108
Böhme, Jakub 33, 34, 36, 401,
481, 541, 543, 546
Bojda, Wioletta 564
Bojko, Monika 277
Bokwa, Ignacy 155, 470
Bolecki, Włodzimierz 115,
380, 427, 560
Boleski, Andrzej 452
Boliwar, Simon 31
Bonnet, Karol 350, 434
Borejsza, Jerzy W. 560
Borges, Jorge Louis 560
Borowczyk, Jerzy 30, 558
Borowiecka, Ewa 39
Borowska, Małgorzata 253
Borowski, Andrzej 28, 49,
560
Borusławski, Józef 184
Boruwalaski, Joseph (patrz:
Borusławski Józef)
Boucher, de Perthes
Jacques 481
Brandwajnowie, L. i R. 507
Branicki, Franciszek
Ksawery 77
Bratuń, Marek 533
Brecht, Bertolt 52
Brentano, Clemens 560
Brodziński, Kazimierz 14,
209, 275, 314, 429, 547
Brogowski, Leszek 560
Bronarska, Maria 332
Bronowicz, Janusz 41
Brożek, Mieczysław 185, 255
Bruchnalski, Wilhelm 129
Bruchnalski, Wilhelm 129
Bruegel, Pieter starszy 361
Brutus, spiskowiec 240
Brzechwa, Jan 94
Brzozowski, Jacek 109, 116,
191, 249, 418, 427, 517,
553, 557, 558, 560, 565
Brzozowski, Stanisław 401,
481, 538, 553
Buber Martin 84
Buchowski, Michał 485
Buczynska-Garewicz, Hanna
301, 560
Budrewicz, Tadeusz 80
Budzyk, Kazimierz 88, 205
Budzykowa, Hanna 88, 205
Budzyński, Michał 240
Bukowski, Piotr 78
Bułgakow, Sergiusz 560
Buras, Jacek Stanisław 25,
560
Burdziej, Bogdan 249, 560
Bychowski, Gustaw 9, 148,
168, 193, 522, 553
Byczkowski, Tytus 477
Byron, George Gordon 14,
39, 44, 45, 135, 219, 220,
224, 229, 237, 238, 242,
251, 265, 266, 272, 346,
350, 356, 366, 370, 521,
528, 531, 533, 548
C
Cage, John 282
Cagliostro, Alessandro (właśc.
Giuseppe Balsamo) 77
Calderon, de la Barca 199,
350, 556
Camoens (patrz: Kamoens)
Campanella, Tommaso 507,
337, 508, 509, 512
Caprettini, G. P. 357
Casanova, Giacomo 77, 169
Cendrowska, Grażyna 46
Cervantes, Saavedra Miguel
de 367, 368
Chałubiński, Mirosław 260
Chateaubriand, Francois-René
de 39, 102, 114, 135, 218,
302, 331, 531
Chaucer, Geoffrey 385
Chlebowski, Bronisław 39,
539
Chlebowski, Piotr 237
Chlipalski, Krzysztof 560
Chmielowski, Piotr 39, 479,
539, 553
Chodkiewicz, Jan Karol 368
Chodkiewiczowa, Karolina
z Walewskich 268
Chodkowski, Andrzej 56
Chodźko, Aleksander 356,
357
Choiński, Krzysztof 108
Chomicz, Mieczysław 563
Chomik, Piotr 560
Chomiński, Józef 56
Chrostowski, Waldemar 550
Chryzostom, Jan 533
Chrzanowski, Ignacy 553
Chwedeńczuk, Bohdan 455
Cichowicz, Stanisław 82, 379,
528, 561, 563
Ciechowicz, Jan 84, 545, 554,
558
Ciernoczołowski, Artur 555
Cierniak, Urszula 76, 560
Cieśla, Maria (patrz Cieśla-
Korytowska, Maria)
Cieślak, E. 141
Cieślak, Tomasz 98
Cieśla-Korytowska, Maria
24, 25, 113, 118, 175, 376,
406, 409, 414, 430, 444,
553, 554
Cieszkowski, August 119,
350, 477
Cioran, Emil 105, 337
Claudel, Paul 305
Condorcet, Jean Antoine
de 92
Constant, Benjamin 521
Cordemoy, Gerauld de 69
Corneille, Pierre 164
Cousin, Victor 29
Crébillon, syn (właśc. Claude-
-Prosper Jolyot de Crebil-
lon) 521
Cromwell, Olivier 229, 249

- Crowther, Paul 171
 Csató, Edward 553, 557
 Curtius, Ernst Robert 28, 49, 560
 Cuvier, Georges 350, 434
 Cynceron (Cicero Marcus Tullius) 203, 238, 239, 241
 Cygal-Krupowa, Zofia 180
 Cymborska-Leboda, Maria 475
 Cysewski, Kazimierz 79, 159, 269, 553
 Cytowska, Maria 542
 Czabanowska-Wróbel, Anna 214, 563
 Czajkowski, Antoni 238
 Czaplinski, Przemysław 190, 327, 562
 Czartoryski, Adam Jerzy 208, 524
 Czczot, Jan 186, 187
 Czermiński, Adrian 553
 Czerwińska, Jadwiga 560
 Czerwiński, Marcin 399
 Czubek, Jan 186
 Czyż, Antoni 274, 316, 365, 373, 401, 532, 560, 565
 Czyżak, Agnieszka 267, 565
- D**
- Dacewicz, Leonarda 97
 Danek, Danuta 9, 209, 343, 522, 553
 Danielewicz-Zielińska, Maria 487
 Dante, Alighieri 24, 220, 254, 350, 545, 546
 Danti, A. 124
 Darwin, Erazm 477
 Darwin, Karol 425, 435, 481, 511
 Davidson, D. 293
 Dąbek-Wirgowa, Teresa 297
 Dąbrowicz, Elżbieta 80, 553, 558, 560
 Dąbrowski, Roman 180
 Dąbrówka, Andrzej 154
 Dąbska, Izydora 66, 128, 198, 284, 289, 295, 298, 301, 305, 548, 549
 Dembińska-Siury, Dobrochna 36, 407, 423, 560
 Demokryt z Abdery 533
 Demostenes 97, 98, 118
 Derejczyk, Waław 553
 Dernałowicz, Maria 264
 Descartes, René 69, 145, 166, 167
 Despota, Dymitr 464
 Destorrents, Rafael 462
 Diderot, Denis 92, 108, 118, 169, 227, 520, 521, 526
 Diogenes 173, 221, 232, 233, 234, 236, 239, 241
 Diogenes, Laertios 235
 Diokles 234
 Dionizjusz II Młodszy 253, 255
 Dionizjusz Starszy 253, 255
 Dionizjusz, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 262, 309
 Długosz, Józef 261
 Dmitruk, Krzysztof 179
 Dobrzyńska, Teresa 198, 382
 Doktor, Jan 150
 Dopart, Bogusław 244, 261, 370, 392, 499, 553, 560
 Dostojewski, Fiodor 562
 Druzbicki, Kacper 316
 Dubas-Urwanowicz, Ewa 168, 565
 Ducasse, Isidore-Lucien (patrz: Lautreamont)
 Dudziak, Paweł 280
 Duncan, David Ewing 560
 Duvignaud, Jean 505
 Dworski, Emanuel 559
 Dybel, Paweł 563
 Dybizbański, Marek 561
 Dyrek, Krzysztof 341
 Dziadek, Adam 563
 Dziekoński, Józef Bohdan 137, 207
 Dzięcioł, Alina 86
- E**
- Eckhart, Mistrz 33, 36, 401, 563
 Eco, Umberto 92, 561
 Eischylos 30
 Ekier, Jakub 20, 34
 Eliade, Mircea 561
 Elsner, Gaspar 107
 Elyan, Kasper 442
 Elzenberg, Henryk 561
 Emmerich, Katarzyna, Anna 563
 Epikur 230, 257, 477, 533
 Eriugena, Jan Szkot 561
 Eska, Donata 424
 Eubulides 235
 Eugeniusz IV, papież 464
 Eurypides 27, 30, 62, 350
 Eutyches, monofizyta 498
 Evdokimov, Paul 117, 518, 561
- F**
- Falaris, tyran Agrygentu 251, 254, 255, 256, 257, 259, 262, 551
 Falkówna, Maryla 410
 Fedeki, Ziemowit 329
 Federowicz, M. B. 206
 Fejdun z Argos 255
 Feliński, Elżbieta 85, 180, 425, 561, 562, 565
 Feliński, Alojzy 563
 Feliński, Zygmunt Szczyński 484, 519
 Fichte, Johann Gottlieb 577
 Ficino, Marsiglio 542
 Fiećko, Jerzy 31, 554
 Fieguth, Rolf 208, 209, 561
 Filipowicz, Stanisław 105, 260, 362, 417, 503, 505, 506, 561
 Filon z Aleksandrii 458, 495
 Fisher, Jan 491
 Flaubert, Gustaw 533
 Floryan, Władysław 38, 290, 342, 436, 441, 442, 448, 484

- Floryńska, Halina 48, 554
Fornelski, Piotr 163
Forycki, Remigiusz 201, 232, 532
Foscolo, Ugo 35, 71, 156
Foucault, Michel 171, 211, 399, 403, 477, 561
Fourier, Charles 500
Frankiewicz, Małgorzata 181, 248
Frankowski, Janusz ks. 139
Fredro, Aleksander 82
Freud, Zygmunt 150, 537
Frevet, Ute 210
Fromm, Erich 260
Furmanek, Emilia 554
- G**
- Gabryl, Franciszek 481
Gacowa, Halina 265
Gadacz, Tadeusz 564
Gajus (Gaios) 422
Gall, Franciszek Józef 398
Galon-Kurkowa, Krystyna 361
Gałęzowski, Antoni 124
Ganoczy, Aleksander 435
Garczyński, Stefan 46
Gass, William 477
Gassendi, Pierre 526, 533
Gaszyński, Konstanty 11, 24
Gautier, Theophile 531
Gąsiorowski, Franciszek 136
Gąssowski, J. 491
Geertz, Clifford 477
Gervaso, Roberto 77, 169
Gessner, Salomon 360
Gibbon, Edward 256
Giddens, Anthony 328
Gildner, Anna 361
Gille-Maisani, Jean-Charles 116
Giller, Stefan, January 238
Gilson, Etienne 87
Girard, René 561
Glass, Lillian 248
Gliński, Kazimierz 238
- Głowacka, Barbara 69
Głowiński, Michał 16, 39, 46, 68, 79, 99, 101, 165, 181, 242, 411, 424, 453, 491, 561, 563
Godzimirski, Jakub M. 82, 379, 528, 561
Goethe, Johann Wolfgang 21, 35, 71, 72, 84, 122, 135, 155, 156, 224, 229, 323, 338, 350, 561
Gogacz, Mieczysław 421, 478, 514
Gogol, Mikołaj 514
Golański, Filip Nereusz 396
Gombrowicz, Witold 165, 167, 181, 385
Gomulicki, Juliusz Wiktor 478
Goszczyńska, Mirosława 561
Goszczyński, Seweryn 193, 275, 286, 308, 366, 378, 509, 510, 512, 562
Gotfryd, Jan 564
Gouhier, Henri 362
Goya y Lucientes, Francisco de 366, 375
Górecki, Henryk Mikołaj 282
Górski, Konrad 187, 279, 351, 352, 561
Grabianka, Tadeusz 487
Grabner-Haider, Anton 438
Grabowska, Maria 109, 256
Grabowski, J. 76, 467, 560
Grabowski, M. 267
Grabowski, Tadeusz 157, 269, 312, 320, 554
Graszewicz, Marek 101, 485
Greimas, Algirdas Julien 485
Grimal, Pierre 332
Gromadzki, Juliusz 425
Gruchała, Janusz S. 275, 491
Grünewald Matthias (właśc. Neithardt) 372
Grzeszczuk, Stanisław 275, 491
Grzeškowiak-Krwawicz, Anna 249
- Grzybowska, Krystyna 561
Grzybowski, Stanisław 136, 564
Guardini, Romano 41
Guillotin, Joseph Ignace 532
Guitton, Jean 501, 561
Gumkowski, Marek 41, 555, 559
Guranowski, Jan 227, 561
Gurowski, Adam 277
Gusdorf, Georges 170
Gutowski, Wojciech 175, 261, 419, 470, 554, 561, 565
Guzowski, Piotr 168, 565
- H**
- Hadot, Pierre 26, 255, 422, 471, 561
Hahn, Wiktor 263, 264, 267
Halbwachs, Maurice 82
Halkiewicz-Sojak, Grażyna 114, 554, 560, 562
Hall, Edward T. 485
Hammond, N. G. L. 253
Handke, Kwiryna 57, 564
Hannibal 185
Hanuszkiewicz, Adam 301
Hartleb, Ewa 92
Haur, Jakub Kazimierz 564
Hausner, Bernard 251, 340
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 93, 150, 212, 213, 336, 350, 425, 467, 477, 478, 529, 543
Heidenstein, Rajnald 125
Heikling, major 326
Heine, Henryk 524, 526
Heloiza, bratanica Fulberta 87
Heraklit z Efezu 42, 271
Herbert, Zbigniew 289, 504, 519
Herder, Johann Gottfried 21, 228
Hernas, Czesław 101
Hertz, Paweł 13, 24, 29, 150, 275, 354, 356, 362, 368, 494, 553, 554, 562

- Hieron z Ajtny 255
 Hikezjos, bankier 234
 Hintz, Marcin 134
 Hoever, Hugo 502
 Holbach, Paul-Henri de 520
 Hölderlin, Friedrich 477, 561
 Hołówka, Teresa 282
 Homer 24, 84, 110, 350, 385
 Hopfinger, Maryla 30
 Hugo, Wiktor 110, 350, 524
 Hutnikiewicz, Artur 39, 555
 Huttenlocker, J. 282
- I**
- Igliński, Grzegorz 561
 Iłowiecki, Józef 38
 Inglot, Mieczysław 82, 181, 384, 554
 Iwanow, Wiaczesław 475
 Iwasiów, Inga 223
 Iwaszkiewicz, Jarosław 167
 Iwaszkiewicz, Justyna 564
 Izydor, patriarcha 464
- J**
- Jacourt, Louis de 334
 Jadacki, Jacek Juliusz 283, 284, 286
 Jadwiga, królowa 515
 Jakowska, Krystyna 382
 Jakub z Piotrkowa 443
 Jakubowski, Jan Zygmunt 399
 Jamblich, filozof 424
 James, William 48
 Jan z Głogowa 25, 428
 Jan z Kijan 205
 Janik, Michał 263, 267, 333, 554
 Janin, Jules 533, 547
 Janion, Maria 35, 41, 71, 104, 109, 133, 134, 166, 168, 185, 201, 232, 256, 301, 331, 351, 354, 387, 388, 405, 532, 554, 556, 558, 560, 561, 565
- Jankelevitch, Vladimir 561
 Jankowski, Czesław 517
 Januszewska, Hersylia 511
 Januszewski, Stanisław 162
 Januszewski, Teofil 265, 372
 Januszkiewicz, Eustachy 12, 494, 510
 Japola, Józef 553
 Jaroszyński, Edward 119
 Jarry, Alfred 533
 Jasiński, Jakub 106, 108, 182
 Jaspers, Karl 133
 Jastrun, Mieczysław 184, 558
 Jean Paul (właśc. Richter Johann Paul Friedrich) 35, 216
 Jellenta, Cezary 16
 Jezierski, Franciszek Salezy 258
 Joachimowicz, Lesław 458
 Jochemczyk, Mariusz 281, 554
 Joyce, James 517
 Józef, patriarcha 464
 Juda, Celina 506
 Juliusz Cezar 240
 Jung, Carl Gustaw 541
 Jurewicz, Oktawiusz 561
 Justyn 452
- K**
- Kaczkowski, Zygmunt 238
 Kaczmarek, Marian 126
 Kaczmarek, Wojciech 553
 Kaczyńska, Elżbieta 297
 Kainz, F. 292
 Kalewska, Anna 561
 Kalikst III, papież 492
 Kalinowska, Maria 12, 30, 40, 41, 44, 47, 53, 57, 72, 84, 181, 207, 219, 306, 307, 322, 343, 352, 392, 410, 545, 553, 554, 555, 560
 Kałamajska-Saeed, Maria 138
 Kałużny, Jerzy 338, 560
 Kamela, Małgorzata 479
 Kamińska, Anna 252
 Kamionka-Straszakowa, Janina 25, 554
 Kamoens (właśc. Camões Louis de) 31, 279
 Kania, Ireneusz 561
 Kant, Immanuel 170, 178, 350, 476
 Karamzin, Mikołaj 464
 Karpiński, Franciszek 152
 Karpluk, Maria 388
 Kartezjusz (patrz: René Descartes)
 Kasperski, Edward 153, 554
 Kasprowicz, Jan 561
 Kaszyński, Stanisław H. 240
 Katarzyna Wielka, caryca 101, 207, 228
 Kaufer, Dawid S. 73
 Kawyn, Stefan 39
 Kayser, Wolfgang 375
 Kazimierz Wielki 515
 Kaźmierczak, Zbigniew 101, 104, 294, 349, 561
 Keats, John 42
 Kelly, John N. D. 439, 498
 Kęszycka, Helena 399
 Kierkegaard, Soren 45, 153
 Kierszys, Zofia 256
 Kierzek, Paulina 561
 Kieślowski, Krzysztof 524
 Kieźuń, Anna 85, 264, 554, 562
 Kijowska, Agnieszka 561
 Kijowski, Andrzej 229, 561
 Kiliński, Jan 183, 232, 246
 Kisielewska, Alicja 347
 Kiślak, Elżbieta 12, 41, 44, 92, 464, 555, 559, 560
 Kitto, Humphrey Davy Findley 348, 561
 Klaczko, Julian 15
 Kleiner, Juliusz 9, 10, 15, 16, 18, 37, 38, 40, 257, 278, 290, 298, 342, 350, 351, 353, 362, 424, 434, 435, 441, 442, 448, 452, 456,

- 459, , 436, 481, 484, 543,
545, 553, 555, 561
- Kleist, Heinrich von 390, 477
- Klemens 502
- Klimowicz, Tadeusz 361
- Klinger, Friedrich Maximilian
von 330
- Kloch, Zbigniew 168
- Klossowski, Pierre 521
- Kłoczowski, Jan A. 561, 564
- Kniaźnin, Franciszek Dionizy 208
- Kobiedrzycki, Tadeusz 289
- Kobielus, Stanisław 106, 561
- Koblański, Józef 264
- Kochanowski, Jan 274, 275,
546
- Kochanowski, Marek 562
- Kochanowski, Piotr 361
- Kochowski Wespazjan 316
- Kochowski, Wespazjan 126
- Kolbuszewski, Jacek 101, 485
- Kolbuszewski, Stanisław 278
- Kołąkowski, Leszek 36, 422,
453, 541, 453, 561
- Komar, Jerzy 396, 561
- Komendant, Tadeusz 171
- Komensky, Jan Amos 136
- Konczewska, Helena 310
- Koniński, Karol Ludwik 530
- Konończuk, Elżbieta 562
- Konopczyński, Władysław
182
- Konopka, Kinga 515
- Konstanty (właśc. Konstanty
Pawłowicz) 13, 124
- Kopacki, Andrzej 115, 210,
346
- Kopaliński, Władysław 254
- Kopania, Jerzy 69, 145, 196,
167, 562
- Kopeć, Zbigniew 267, 565
- Kordaczuk, Wiesława 509
- Korolko, Mirosław 225, 515
- Korotkich, Krzysztof 137,
273, 280, 336, 342, 460,
555, 560
- Korpanty, Jerzy 564
- Korzeniewicz, Maria (patrz:
Korzeniewicz-Davies
Maria)
- Korzeniewicz-Davies Maria
48, 360, 409, 428, 479, 555
- Kosiński, Dariusz 212
- Kossakowski, Józef biskup
inflancki 107, 136, 139
- Kossakowski, Szymon het-
man 106, 108, 136, 246
- Kossowski, Henryk Piotr bp
445, 487
- Kostaszuk-Romanowska,
Monika 70
- Kostkiewiczowa, Teresa 221,
229, 491, 562
- Kościółek, Anna 514
- Kościusko, Tadeusz 209,
229, 249, 562
- Kotliński, Andrzej 261, 338,
348, 364, 380, 428, 454,
555, 559, 562, 565
- Kott, Jan 169, 526, 555, 557
- Kowalczykowa, Alina 23, 32,
43, 64, 90, 178, 197, 347,
357, 372, 374, 375, 393,
406, 426, 432, 451, 523,
532, 553, 555, 562
- Kowalski, Jacek 366
- Kowalski, Seweryn 493, 540
- Kozak, Stefan 562
- Kozłowski, Eligiusz 519
- Koźbiał, Jan 560
- Krajewski, Michał Dymitr
317, 337
- Kralowa, Halina 77
- Krasicki, Ignacy 162, 221,
226, 227
- Krasiński, Wincenty 564
- Krasiński, Zygmunt 11, 12,
15, 21, 24, 30, 63, 109,
119, 122, 150, 181, 198,
213, 224, 237, 238, 262,
352, 256, 354, 383, 384,
385, 433, 447, 474, 480,
521, 527, 536, 554, 556,
558, 560, 562, 564
- Krasowska, Małgorzata 263
- Kraszewski, Józef Ignacy 80,
238
- Kraushar, Aleksander 562
- Krauss, Heinrich 562
- Krawczykowski, Zbigniew
390
- Kreja, Bogusław 97, 215
- Kresilas z Kydonii, rzeźbiarz
237
- Kridl, Manfred 9, 243, 555
- Krokiewicz, Adam 256, 407,
469
- Kromer, Marcin 125
- Krońska, Irena 235
- Kroński, Tadeusz 467
- Krukowska, Halina 15, 31,
32, 84, 122, 167, 175, 191,
193, 208, 275, 286, 308,
329, 348, 358, 386, 472,
555, 557, 562
- Krysowski, Olaf 122, 408,
442, 555
- Krysztofiak, Anna 409
- Krzeczkowski, Henryk 521,
529, 531
- Krzemieniowa, Krystyna 35,
382, 562, 564
- Krzemień-Ojak, Sław 12, 70
- Krzemińska, Ewa 563
- Krzyżanowska, Zofia 125,
159
- Krzyżanowski, Julian 22, 28,
125, 159, 174, 441, 553,
555
- Kubacki, Waclaw 351, 481
- Kubale, Anna 214
- Kuczyńska, Alicja 562
- Kudelska, Dorota 220, 555
- Kuderowicz, Zbigniew 390
- Kukulnik, Paweł 547
- Kuksewicz, Zdzisław 25, 428
- Kulczycka, Dorota 200, 409,
555
- Kulesza-Woroniecka, Iwo-
na 182
- Kułakowska, Joanna 138

Küng, Hans 155, 470
 Kuran, Michał 369
 Kurkowska, Mirella 562
 Kuryś, Agnieszka 116
 Kurzowa, Zofia 180, 287
 Kuziak, Michał 54, 55, 84,
 109, 144, 147, 166, 206,
 380, 409, 545, 554, 555
 Kuźma, Erazm 115, 427
 Kuźniar, Jan 552
 Kwapiszewski, Marek 12, 19,
 278, 280, 555, 562
 Kydryński, Juliusz 332
 Kypselos z Koryntu 255

L

La Mettrie, Julien de 398, 403
 Lacroix, Pierre Chardelot de
 231
 Lamarck, Jean-Baptiste 350,
 434, 481
 Lamartine, Alphonse de 350,
 533
 Landman, Adam 467
 Lanoux, Andrea 263
 Lautreamont, de (właśc.
 Isidore Ducasse) 533
 Le Goff, Jacques 92
 Leach, Edmund 485, 505
 Lebioda, Dariusz Tomasz
 504, 555
 Leciejewicz, Lesław 491
 Leeuw, Gerardus van der 390
 Leibniz, Gottfried Wilhelm
 92, 119, 162, 344
 Leks, Paweł 562
 Lelewel, Joachim 149
 Lenartowicz, Teofil 238, 275,
 276, 277
 Lermontow, Michał 284, 314
 Leroux, Piotr 481
 Leś, Mariusz 565
 Leśmian, Bolesław 98, 539
 Leśniak, Kazimierz 235
 Lessing, Gotfryd Ephraim
 84, 330
 Leszczyński, Damian 211,
 561

Lévinas, Emanuel 460
 Lewański, Julian 88, 205
 Lewinówna, Zofia 558, 565
 Lewis, Matthew Gregory 118,
 224, 531
 Libelt, Karol 15, 555
 Libera, Antoni 561
 Libera, Leszek 46, 110, 200,
 217, 249, 263, 539, 555,
 565
 Libera, Zdzisław 205, 226,
 367, 558
 Lichtenberg, Georg Chri-
 stiph 562
 Liciński, Ludwik Stanisław
 179
 Limanowski, Mieczysław
 351, 352
 Lipiec, Magda 530
 Liszt, Franciszek 12
 Loyola, Ignacy 530
 Lubomirska, Franciszka 264,
 268
 Lubomirski 168
 Lukrecjusz 374, 477, 533, 537
 Luter, Marcin 434, 437
 Lüthi, M. 382
 Lutosławski, Wincenty 481
 Lyszczyna, Jacek 555

Ł

Łaguna, Piotr 39
 Łapiński, Zdzisław 477
 Łapot, Mieczysław 562
 Ławski, Jarosław 15, 28, 32,
 84, 167, 220, 280, 342,
 460, 557, 560, 562
 Łesia Ukrainka (właśc. Łarysa
 Kosacz-Kwitka) 109
 Łętowski, Ludwik 561
 Łobodzińska, Roma 97
 Łoch, Eugenia 15
 Łojek, Jerzy 533
 Łopatkówna, B. 559
 Łosowski, Piotr 561
 Łoski, Włodzimierz 453,
 454, 463, 496
 Łoś, Jan 124

Łubieniewska, Ewa 18, 23,
 449, 459, 490, 544, 555
 Łukasiewicz, Justyna 441,
 529

M

Machiavelli, Nicolo 104
 Machnikowski, Paweł 56
 Maciejewski, Janusz 250
 Maciejewski, Jarosław 28, 31,
 99, 109, 112, 132, 161,
 188, 265, 386
 Maciejewski, Marian 51, 278,
 419, 436, 556, 557
 Macpherson, James 84
 Majchrowski, Zbigniew 84,
 545, 554, 558
 Makles, Tadeusz J. 556
 Makowiecki, Andrzej Z. 297
 Makowski, Jarosław 137
 Makowski, Stanisław 124,
 195, 224, 251, 252, 263,
 264, 271, 278, 384, 415,
 418, 454, 492, 554, 556
 Malczewski, Antoni 28, 31,
 32, 46, 49, 51, 52, 53, 99,
 191, 193, 207, 220, 241,
 242, 243, 262, 263, 264,
 265, 266, 267, 269, 273,
 286, 288, 338, 351, 363,
 364, 365, 368, 427, 533,
 561, 562
 Malczewski, Jacek 539
 Maleszyński, Dariusz C. 204
 Małecki, Antoni 9, 13, 14,
 18, 242, 265, 345, 436,
 479, 556
 Małgowska, Hanna Maria
 364, 454, 559
 Man, Paul de 76, 339
 Mandeville, Bernard de 477
 Mann, Tomasz 52
 Marat, Jean Paul 486
 Marcinek, Roman 326, 562
 Marcinkowski, Antoni 562
 Marczevska, Katarzyna 116
 Marek Aureliusz 362
 Marek z Efezu 464

- Margański, Janusz 348, 561
 Marić, Sreten 562
 Mariusz, wódz rzymski 255
 Markiewicz, Henryk 14, 351, 352, 389, 553
 Markiewicz, Zygmunt 135, 376
 Markowska, Wanda 561
 Markowski, Michał Paweł 81, 294, 427
 Marlowe, Christopher 330, 332, 333
 Masłowski, Michał 55, 556
 Maślanka, Julian 13, 381, 556
 Matthews, Charles 521
 Matusiak, Maria M. 509
 Matuszczyk, Ewa 560
 Matuszewski, Ignacy 9, 15, 401, 415, 480, 481, 482, 556
 Matuszewski, Krzysztof 171, 231, 533, 563
 Mayen, Józef 283, 292, 304, 562
 McElroy, B. 206
 Mech, Krzysztof 98, 343
 Mehmed Zdobywca, sułtan 130, 366
 Meinhold, Wilhelm 562
 Meller, Katarzyna 366
 Memling, Hans 462
 Mencwel, Andrzej 481, 538
 Merimée, Prosper 531, 533
 Merton, Tomasz 445
 Messiaen, Olivier 283
 Meyer, Holt 342, 562
 Michailović z Ostrovicy, Konstanty (autor *Pamiętników Janczara*) 77, 123, 124, 128, 129, 130, 224
 Michalski, Krzysztof 524
 Michał Anioł Buonarroti 253, 440
 Michał z Wrocławia 25, 428
 Michałowska, Teresa 25, 124, 542
 Michel, Francois 363
 Michelet, Jules 350, 565
 Miciński, Tadeusz 214, 317, 481, 556
 Mickiewicz, Adam 12, 13, 14, 46, 49, 57, 72, 84, 89, 93, 96, 97, 99, 108, 110, 116, 120, 124, 135, 142, 149, 175, 180, 181, 185, 187, 201, 208, 237, 238, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 261, 266, 274, 279, 280, 286, 312, 314, 318, 343, 351, 372, 381, 391, 418, 427, 476, 479, 480, 481, 482, 495, 499, 506, 512, 522, 524, 540, 546, 553, 556, 557, 558, 559, 562, 563, 564, 565
 Mieszkowski, Tadeusz 321
 Międzyrzecki, Artur 507
 Mikiciuk, Elżbieta 562
 Mikułowski-Pomorski, Jerzy 76
 Milan, Luis da 56
 Milewska-Ważbińska, Barbara 542
 Miller, Max 72
 Miller, William 482
 Milska, Anna 561
 Milton, John 143, 370
 Miłosz, Czesław 374, 536, 562
 Miłosz, Oskar 536
 Minczewska-Gospodarek, Kamelia 39
 Mirabeau, Honoré Gabriel 520
 Mitzner, Piotr 562
 Mocarska-Tycowa, Zofia 556, 562
 Mochnacki, Maurycy 91, 195, 406, 429, 476, 524, 562
 Montfort, Ludwik Maria Grignon de 316
 Moore, Tomasz 491
 Morawski, Kalikst 71, 156
 Morełowski, Józef 208
 Morin, Edgar 82, 379, 528, 533
 Mounin, Georges 104
 Mrukówna, Julia 498
 Mucha, Bogusław 556
 Muecke, D. S. 46, 47, 61
 Mukařovský, Jan 304
 Murat (właśc. Murad II, sułtan) 129
 Murillo, Bartolomeo Esteban 372
 Musset, Alfred de 521, 524
- N**
- Naborowski, Daniel 275
 Nalepa, Marek 49, 51, 562
 Namowicz, Tadeusz 20, 21, 25, 563
 Napoleon Bonaparte 260
 Naruszewicz, Adam 205
 Nawarecka, Lucyna 23, 342, 409, 460, 468, 556, 559
 Nawarecki, Aleksander 72, 74, 173, 207, 268, 365, 556, 563
 Nawrocka, Ewa 556
 Nerczuk, Zbigniew 26, 255, 561
 Nesteruk, Małgorzata 556
 Neuman, A. 230
 Newlin-Wagner, Tadeusz 346, 544, 556
 Nicole, Pierre 533
 Niedźwiecki, Leonard 12, 336, 533
 Niemcewicz, Julian Ursyn 13, 126, 129, 360, 565
 Niesiołowski, Józef 107
 Nietzsche, Friedrich 101, 338, 533
 Norwid Cyprian 15, 51, 57, 67, 68, 116, 127, 181, 237, 238, 253, 381, 425, 477, 533, 564
 Norwid, Ludwik 532, 536
 Novalis (właśc. Friedrich von Hardenberg) 21, 34, 553
 Nowaczyński, Piotr 559
 Nowicka, Elżbieta 260, 556

Nowicka-Jeżowa, Alina 275,
380, 422, 561
Nowodworski, Feliks 238
Nowowiejski, Bogdan 70
Nycz, Ryszard 242, 294, 477

O

Ochab, Maryna 563
Oesterreicher-Mollwo, Ma-
rianna 54, 199
Okoń, Jan 369, 562
Okoń, Waldemar 237
Okopień-Sławińska, Aleksan-
dra 491
Okulicz-Kozaryn, Radosław
338, 556, 562
Olbracht, Jan 124
Oleksowicz, Bolesław 562
Olizarowski, Tomasz
August 194
Olszewski, Mikołaj 561
Olszewski, Witold 235
Opacki, Ireneusz 23, 556,
558
Opaliński, Łukasz 168
Opolka-Kokoszka, Bogna
460
Orieux, Jean 527
Orkan-Łęcki, Maciej 563
Orłowski, Hubert 338, 560
Orygenes 405, 466, 496
Ostaszewska, Joanna 382
Oświęcimowie, Stanisław i
Anna z Kunowy 531
Owczarz, Ewa 261, 277, 556
Owidiusz (Publius Ovidius
Naso) 252, 332
Ozorowski, Edward bp 563

P

Pachciarek, Paweł 321, 435,
463, 496
Pajgert, Adam 13
Paleolog, Jan 464
Panajtos z Leontinój 255
Panufnik, Maria 36, 422
Papla, Eulalia 336

Paprocka-Podlasiak, Bogna
113, 553
Paprocki, Henryk 499, 552,
560
Paradowski, Jan 240
Parnicki, Teodor 327
Pascal, Blaise 230, 434, 533
Passi, Izaak 39
Paszkowski, Józef 114
Pattaro, G. 455, 486
Pattey, Eglantyna 531
Paulin z Noli, święty 491
Paweł VI, papież 438
Paweł z Tarsu, święty 455
Pawlikowski, Jan Gwalbert
16, 543, 556
Pawlikowski, Michał 410, 543
Pawłowiczowa, Janina 563
Pawłowski, Kazimierz 294,
422
Pawlyczko, Dmytro 280
Paz, Octavio 163
Peckham, Morse 563
Pecold, Kazimierz 555
Peiper, Tadeusz 556
Pelczar, Józef 400, 563
Perek, Marzena 366
Perelman, Chaim 563
Perillus, artysta ateński 252,
254
Perpeet, Wilhelm 154
Perthes, Boucher de 481
Peyre, Henri 403
Phalaris (patrz: Falaris)
Piechota, Marek 30, 557
Pieróg, Stanisław 476
Pigoń, Stanisław 245, 481,
546, 557
Pilewicz, Anna 557
Piłat, Poncjusz 468, 524
Pindar 255
Piotr Wielki, car 362
Piotr z Piotrawina 209
Piotrowicz, Ludwik 255
Piórczyński, Józef 25, 33, 36,
563
Piramowicz, Grzegorz 396

Pirecki, Piotr 206
Piwińska, Marta 27, 33, 59,
197, 201, 257, 261, 274,
286, 304, 345, 414, 471,
478, 479, 483, 520, 539,
545, 557
Pizystrat z Aten 255
Platon 26, 30, 33, 34, 35, 90,
92, 93, 94, 123, 146, 178,
179, 218, 219, 253, 328,
337, 350, 394, 422, 456,
458, 538, 546, 548, 551
Plotyn 26, 33, 35, 255, 407,
408, 422, 423, 424, 452,
469, 471, 538, 546, 549
Plutarch z Cheronei 255
Płachecki, Marian 485
Płaszczewska, Olga 237, 557
Płuciennik, Jarosław 171,
400, 563
Pniewski, Zbigniew 502
Podbielski, Henryk 255
Podczaszyński, Michał 564
Podgórski Wojciech Jerzy
563
Podraza-Kwiatkowska, Maria
15, 175, 557, 563
Podrez, Ewa 373, 565
Podsiad, Antoni 87
Poe, Edgar Allan 481
Poklewska, Krystyna 557
Pol, Wincenty 281
Poliajos 253, 259
Polowa, Kornelia 281
Pomorski, Adam 122, 323
Poniatowski, Stanisław
August 77, 109, 204
Pope, Aleksander 398
Popiel, Magdalena 306
Popiołek, Bożena 168
Potocka, Joanna 168
Potocki, Aleksander 264
Potocki, Jan 76
Potocki, Stanisław Szczę-
sny 264
Potocki, Wacław 127
Poulet, Georges 424, 452,
453, 563

- Półrola, Małgorzata 562
Praz, Mario 521
Proklos, filozof 422, 423, 424, 453
Prokop, Jan 559
Prokopiuk, Jerzy 54, 199, 390
Próchniak, Paweł 179, 563
Próchnicki, Włodzimierz 42, 56, 186, 355, 557
Prussak, Maria 557
Przerwa-Tetmajer, Kazimierz 563
Przesmycki, Zenon 15
Przybylski, Ryszard 162, 188, 272, 307, 366, 403, 405, 409, 415, 459, 480, 557, 563
Przybył, Ewa 98, 563
Przybyszewski, Stanisław 101, 175
Przychodniak, Zbigniew 30, 267, 557, 558, 563
Pseudo-Dionizy, Areopagita 424, 452
Pszczółowska, Lucylla 563
Pułaski, Kazimierz 108
Puszkin, Aleksander 329, 521
Put, Leszek Maria 489
Puzynina, Jadwiga 284, 563
Pyczek, Waclaw 412, 557
Pylak, Bolesław 437, 440
Pyrrus, król 185
Pyskaty, Lucyna 563
- R**
- Rabelais, Franciszek 350, 367, 368, 533
Radiszewskij, Rościsław 554, 564
Rafael Santi 30, 372, 498
Rahner, Karl 321
Rasiński, Lotar 211, 561
Raszewski, Zbigniew 557
Ratajczak, Dobrochna (patrz: Ratajczakowa Dobrochna)
Ratajczakowa, Dobrochna 24, 84, 144, 176, 403, 430, 545, 553, 554, 556, 558
Raube, Sławomir 146
Reicher-Thonowa, Gizela 17, 24, 242, 340, 557
Reid, Thomas 477
Rej, Mikołaj 254, 274, 359
Rembowski, Jan Nepomucen 453
Restif de La Bretonne, Nicolas 486, 521, 522, 527
Reszke, Robert 72
Ręczkowski, Ireneusz 238
Ricoeur, Paul 181, 355, 418, 563
Riemann, Hugo 56
Rimbaud, Arthur 533
Ritz, German 115, 530
Rogozński, Julian 227, 561
Romilly, Jacqueline de 563
Ronsard, Pierre de 523
Ropelewski, Stanisław 555
Rorty, Richard 339, 564
Rosenzweig, Franz 84
Rotter, Ekkehart 141
Rotter, Gernot 141
Rousseau, Jean Jacques 84, 108, 116, 387, 487, 521, 522, 527, 533
Roux, Jean Paul 366
Rucińska, Zofia 264, 268
Rudaś-Grodzka, Monika 563
Rudniański, Stefan 398
Rudolph, Andrea 562
Rudziński, porucznik 139
Rudziński, Roman 133
Rutkowski, Krzysztof 482
Ryba, Janusz 563
Rymkiewicz, Jarosław Marek 339, 418, 557, 563
Rysińska, Zofia 150
Rzepka, Wojciech Ryszard 123, 130, 442
Rzeszowski, Marian 563
Rzewuska, Elżbieta 223, 564
Rzewuski, Henryk 136, 280
Rzyska, Anna 565
- S**
- Sade, Donatien Alphonse Françoise de 118, 231, 341, 334, 375, 391, 521, 532, 533, 535, 537, 548, 563
Sadurski, Andrzej 352
Saganiak, Magdalena 50, 67, 339, 410, 415, 442, 557
Saint-Martin, Louis Claude de 404, 543
Sajkowski, Alojzy 445
Sala, Antonio 563
Sala, Charles 563
Salij, Jacek 564
Salmonowicz, Stanisław 564
Salomea, błogosławiona 502
Salwa, Piotr 357
Sand, George (właśc. Aurore Dudevant) 546
Sandler, Samuel 9, 15
Sanguszko, Eustachy 77
Sapieżyna, Teofila z Jabłonowskich 182
Sardanapal (właśc. Assurbanipal), władca Asyrii 304
Sawicka, Barbara (patrz: Sawicka-Lewczuk Barbara)
Sawicka-Lewczuk, Barbara 15, 68, 545, 558
Sawicki, Stefan 68, 127, 253, 559, 564
Sawrymowicz, Eugeniusz 124, 174, 554
Scheler, Max 170, 564
Schelling, Friedrich Wilhelm 25, 387, 387, 401, 541, 543, 546, 564
Schiller, Friedrich 21, 39, 240, 252, 325, 350, 531, 546
Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von 20, 21, 24, 25,

- 34, 213, 344, 346, 381,
385, 546, 547
- Schopenhauer, Artur 84, 336,
387, 543
- Szczaniecka, Maria 453
- Seidler, Grzegorz Leopold
527
- Semenenko, Piotr 399, 400,
530, 546, 564
- Senancour, Etienne Pivert
de 35
- Seneka, Lucjusz Anneusz 72,
121, 203
- Sennacherib 256
- Serres, Marcel de 481
- Serwiusz, król 193
- Seweryn, Dariusz 520, 564
- Shakespeare, William (patrz:
Szekspir)
- Siemek, Marek J. 150
- Sieniawska, Elżbieta 168
- Sienkiewicz, Barbara 327
- Sienkiewicz, Henryk 106, 564
- Sieradzki, Jacek 558
- Sieroszevska, Barbara 71,
156
- Sikora, Adam 424, 500, 509,
510
- Silesius Angeles (właśc.
Scheffler Johannes) 33,
36, 401, 543
- Simon, Heinrich i Marie 458
- Sinko, Tadeusz 146, 218, 401,
533, 558
- Sinko, Zofia 229
- Siwek, Paweł 25, 219
- Siwicka, Dorota 61, 108, 274,
482, 506, 512, 532, 556,
563, 564
- Siwiec, Magdalena 409, 558
- Skarbińska, Alicja 485
- Skarga, Piotr 127, 502, 503
- Skibicki, Michał Rola 11, 22,
31, 44
- Skowronek, Alfons 321
- Skrzypek, Marian 108
- Skubalanka, Teresa 57, 381,
558
- Skuczyński, Janusz 62, 90, 95,
117, 352, 359, 558
- Skwarczyński, Zdzisław 258
- Słapek, Dariusz 238
- Sławińska, Irena 244, 553,
558, 563
- Sławiński, Janusz 491, 559
- Słomczyński, Maciej 143, 517
- Słomka, Walerian 155
- Słomski, Wojciech 146
- Słowacka-Bécu, Salomea 159,
372, 373, 501, 503, 560
- Słowacki, Euzebiusz 19, 36,
148, 160, 161, 163, 164,
558
- Smolarski, Mieczysław 520
- Smoleń, Barbara 445
- Smoleń, Władysław 492
- Smulski, Jerzy 277, 556
- Sobolewska, Anna 294
- Sobol-Jurczykowski, An-
drzej 560
- Soboul, Albert 227, 561
- Sofokles 27, 352, 385
- Sokołowski, Mikołaj 415,
479, 519, 558
- Sokółska, Urszula 97
- Sokolski, Jacek 86, 361
- Sokrates 35
- Soliński, W. 92
- Sosnowski, Andrzej 76
- Soszyńska, Anna 441, 529
- Sowiński, Adolf 252, 330
- Sowiński, Leonard 238
- Spengler, Oswald 338
- Speyr Adrienne von 564
- Spink, J. S. 230, 526
- Spitznagel, Ludwik 553
- Spytkowski, Józef 195, 558
- Stabryła, Stanisław 72
- Staël-Holstein, Anne Louise
Germaine de 228, 531
- Staff, Leopold 71, 156, 278
- Stala, Marian 563, 564
- Staniewicz, Emeryk 134, 549
- Stanisz, Marek 29, 164, 558
- Stanosz, Barbara 293
- Stanula, Emil 498
- Starnawski, Jerzy 10, 11, 16,
40, 558
- Stasiński, Piotr 30, 386
- Staszic, Stanisław 92
- Stefanowska, Zofia 96, 99,
104, 201, 245, 328, 481,
557, 558, 564
- Steiner, George 477
- Stelmaszczyk, Barbara 98,
116
- Stendhal (właśc. Henri Beyle)
169, 531
- Stępień, Paweł 275, 422, 561
- Stępniewska, Alicja 110
- Stinissen, Wilfrid 564
- Stockhausen, Karlheinz 282
- Stoff, Andrzej 79
- Strykowski, Maciej 125
- Strzelecka, Kinga 550
- Strzelecki, Władysław 185
- Strzyżewski, Mirosław 558,
562, 564
- Stuart, Maria 29, 109, 110
- Stuiber, Alfred 463, 466, 496
- Suchodolski, Bogdan 92
- Sudolski, Zbigniew 12, 13,
119, 124, 249, 262, 281,
477, 502, 509, 554, 558,
564, 565
- Sue, Eugeniusz 393
- Sugiera, Małgorzata 558
- Sukiennicka, Wanda 501
- Sulżycka, A. 328
- Suszczyński, Zbigniew 286
- Suzo, Henryk 487
- Swedenborg Emanuel 33, 34,
404, 445 543, 562
- Swift, Jonathan 342
- Swoboda, Tomasz 563
- Szacki, Jerzy 260
- Szafrński, Tadeusz 561
- Szahaj, Andrzej 339, 564
- Szanfary (patrz: właśc. Asz-
-Szanfara), poeta przed-
muzułmański
- Szargot, Maciej 207, 359,
558, 564

Szczaus, Agnieszka 313, 388
Szczegliacka, Ewa 12, 213,
558, 564
Szczepaniec, Józef 77
Szczepankowska, Irena 276,
564
Szczyapa, Józef 208
Szekspir, William 16, 39, 57,
98, 114, 135, 162, 220,
221, 222, 242, 286, 322,
325, 350, 359, 377, 381,
545, 548
Szenic, Stanisław 184, 215
Szląkowski, Antoni 558
Szleszyński, Bartłomiej 280
Szlosarek, Artur 562
Szymdtowa, Zofia 367, 558
Szóstak, Anna 94
Szpiczakowska, Monika 180
Sztachelska, Jolanta 80, 106,
558
Szturc, Włodzimierz 21, 39,
42, 44, 83, 85, 93, 120,
213, 216, 271, 324, 330,
344, 346, 364, 384, 385,
409, 430, 468, 496, 515,
544, 554, 559
Sztzyber, Radosław 200, 555,
565
Szwejgier, Krzysztof 282
Szweykowski, Zygmunt 28
Szykowski, Marian 199
Szymanis, Eligiusz 559
Szymańska, Beata 301
Szymański, M. 255
Szymutko, Stefan 327
Szyndler, Bartłomiej 139

Ś

Ślaski, Jan 124
Śliwiński, Marian 114, 237,
451, 554, 559, 563, 565
Śliwiński, Piotr 190, 327, 562
Śniadecki, Jan 396, 397, 399,
400, 428, 429, 476, 547,
564
Śniadecki, Jędrzej 398
Światłowski, Zbigniew 564

Świderkówna, Anna 173, 253
Świętopełk, książę 277
Świnka, Jakub 443
Świrad, Lucyna (patrz: Nawa-
recka Lucyna)

T

Tarasow, Siergiej W. 326, 562
Tarkwiniusz, król 193
Tarnawska-Kaczorowska,
Krystyna 282
Tarnowska, Maria 562
Tarnowski, Stanisław 39, 43,
158, 178, 479, 480, 559,
Tasso, Tarquato 350, 361
Tatara, Marian 418
Tatarkiewicz, Anna 355
Tatarkiewicz, Władysław
403, 424
Tauschnitz, drukarz 549
Tazbir, Janusz 136, 244, 361,
564
Teilhard de Chardin, Pierre
479, 481
Tell, Wilhelm 30
Teokryt 360
Teresa z Avila (właśc. Święta
Teresa od Jezusa, doktor
Kościoła) 445, 487, 551
Terminińska, Kamilla 167
Tertulian 463
Thomas, Donald 564
Tieck, Ludwik 25
Tillich, Paul 343
Tillitte, Xavier 564
Tischner, Józef 170, 315, 564
Tokarski, Stanisław 561
Tomasz, święty 489, 546
Tomaszewski, Dyzma Boń-
cza 400
Tomkowski, Jan 44, 141, 445,
487, 542, 559
Towiański, Andrzej 416, 424,
436, 438, 466, 479, 487,
509, 510, 518
Tramer, Maciej 61, 564
Trentowski, Bronisław 119,
350, 477

Tresmontant, Claude 69
Tretiak, Józef 9, 401, 481,
538, 559
Treugutt, Stefan 13, 31, 65,
178, 260, 348, 557, 559
Trojanowiczowa, Zofia 108,
557
Tronina, Antoni 564
Troszyński, Marek 18, 92, 93,
201, 415, 441, 442, 448,
479, 529, 553, 558, 559
Trousseau, Armand 483
Trubieckoj, Eugeniusz 499
Trybuś, Krzysztof 559
Trzeciakowski, Wiesław 34
Trznadel, Jacek 39, 43, 84,
102, 218, 559
Tuczyński, Jan 481
Tullia, córka Serwiusza 193
Turczyn, Ryszard 560
Turowicz, Maria 41
Tuwim, Julian 329
Twardowski, Kasper 491
Twardowski, Samuel ze
Skrzypny 125, 126, 368,
369, 548
Tytus Liwiusz 185, 193, 241
Tyzenhauz, Antoni 107

U

Ujejski, Józef 150, 559
Ujejski, Kornel 13, 251, 560,
565
Uliasz, Stanisław 564
Unolt, Wojciech 562
Ursel, Marian 11, 49, 71, 133,
156
Urwanowicz, Jerzy 168, 565
Usakiewicz, Joanna 146
Uspienski, Leonid 497, 498

V

Vedfelt, Ole 539
Veronese, Paolo 372
Vigny, Alfred de 524
Villiers de L'Isle-Adam
Auguste de 533

Voltaire (patrz: Wolter)
 Vorgrimler, Herbert 321
 Vrtel-Wierczyński, Stefan
 124, 129

W

Wądołowski, Wojciech 273
 Wais, Jadwiga 197, 564
 Walicki, Andrzej 401, 564
 Wasilewski, Zygmunt 312,
 476, 559
 Waśko, Andrzej 105, 122,
 180, 275
 Wawrzyniak, J. 294
 Ważyk, Adam 329
 Węclawski, Tomasz 70, 564
 Węgrzecki, Adam 170, 564
 Weinberg, Jerzy 194, 366,
 559, 564
 Weintraub, Wiktor 351, 352,
 354, 359, 387
 Wesołowska, Elżbieta 203,
 240, 322, 559
 Wężyk, Franciszek 127
 Wiater, Mariola 116
 Wiegandt, Ewa 267, 565
 Wieniarski, Antoni 136
 Wierusz-Kowalski, Jan 439,
 561
 Wierzbička, Anna 565
 Wierzbički, Jan 562
 Wilkoń, Aleksander 180
 Wilkoszewska, Krystyna 286
 Wilkowska-Chomińska, Kry-
 styna 56
 Winiarczyk, Adam 173, 233
 Winiarczyk, Adam 67
 Winiarski, Jerzy 358
 Wirtemberska Maria 108
 Wiśniewska, Lidia 565
 Witkowska, Alina 39, 275,
 314, 438, 487, 531, 563,
 565
 Wittgenstein, Ludwik 66,
 305, 565
 Witwicki, Stefan 546
 Witwicki, Władysław 337

Witwińska, Maria 353
 Władysław Jagiellończyk 124
 Władysław IV, król Polski
 130, 369
 Władysław Warneńczyk, król
 Polski 129
 Włodarski, Maciej 203, 366
 Włodkowska, Zofia 41
 Wodziński, Cezary 565
 Wójcicki, Jacek 92
 Wójcicki, Kazimierz 559
 Wojtyła, Karol 472
 Wolf, pastor (patrz: Wolff)
 Wolff, pastor angielski 134,
 548, 549
 Wolicka, Elżbieta 117, 422,
 518, 565
 Woltanowski, Andrzej 209,
 561
 Wolter (właśc. Francois-Ma-
 rie Arouet) 35, 91, 92,
 119, 228, 229, 232, 310,
 334, 486, 500, 520,
 521, 526, 527
 Woronicz, Jan Paweł 127,
 208, 565
 Woźniak, Monika 403
 Woźniakiewicz-Dziadosz,
 Maria 278, 558
 Wróblewski, Piotr 97, 180
 Wrześniewski, Marek 560
 Wujek, Jakub ksiądz 139, 142,
 144, 221, 340, 498, 549
 Wybicki, Józef 209, 229, 561,
 564
 Wybraniec, Katarzyna 559
 Wydra, Wiesław 123, 130,
 442
 Wydrycka, Anna 14
 Wyka, Kazimierz 557

Y

Young, Edward 350, 387, 390

Z

Zabawa, Krystyna 179
 Zabierowski, Stefan 559, 565

Zabłocka, Magdalena 561
 Zabłudowski, Tadeusz 130,
 366
 Zacharska, Jadwiga 562
 Zachmacz, Zdzisław Maciej
 106, 107
 Zahorski, Andrzej 565
 Zajączkowski, Andrzej 455
 Zajączkowski, Ryszard 237
 Zakrzewski, Bogdan 555
 Zaleski, Józef Bogdan 238
 Zaleski, Marek 304, 559
 Zaleski, Zygmunt Lubicz 508
 Załuski, Roman 12
 Zamaćńska, Danuta 557
 Zawadzka, Danuta 85, 308,
 565
 Zawadzki, Waclaw 78, 524
 Zbaraski, Krzysztof 126
 Zgorzelski, Czesław 279, 452,
 559, 562, 565
 Ziejka, Franciszek 499
 Zielińska, Marta 558, 563
 Zieliński, Jan 481, 559
 Zieliński, Marek 487
 Ziemia, Kwiryna 373, 560
 Ziemińska, Katarzyna 109,
 336, 387
 Ziernicki, Arkadiusz 564
 Zimand, Roman 485
 Ziołowicz, Agnieszka 21, 27,
 35, 62, 90, 430, 554, 560
 Ziomek, Jerzy 88, 258
 Zwierzyński, Leszek 560,
 565
 Zwingli, Huldreich 434, 437

Ż

Żbikowski, Piotr 29, 49, 208,
 396, 556, 565
 Żelazny, Jan 479
 Żeleński-Boy, Tadeusz 111,
 119, 169, 218, 241, 334,
 363, 367, 408
 Żmigrodzka, Maria 12, 19,
 25, 35, 41, 44, 71, 91, 134,
 166, 168, 274, 284, 331,

405,409, 418, 469, 479,
546, 554, 556, 557,558,
560, 561, 563, 565
Żółkiewski, Stefan 30
Żukowski, Tomasz 565
Żuławski, Juliusz 45, 521,
529, 531
Żurowska, Joanna 170
Żurowska, Maria 497
Żurowski, Maciej 403, 564
Żyro, Tomasz 482
Żywiołek, Artur 499

Summary

Irony and mysticism. Borderline experiences of Juliusz Słowacki's poetic imagination

The main issue this study undertakes to solve is the question posed by scholars who analyzed the poetry of Juliusz Słowacki in the first half of the 20th century, namely, how could the most ironic poet of Polish Romanticism become a mystic? The author also tries to ascertain whether a poet engrossed in mysticism could still preserve his irony, and lastly – what happened to the ironic predispositions of the poet's imagination after his mystical transformation.

In Chapter I, the author sheds new light on these issues. He points out the connections between Friedrich Schlegel's concept of romantic irony and his fascination with the philosophy of Plato and neo-Platonism (Plotinus), which present a dynamic view of reality and existence as opposed to the ideas of Aristotle. An important context of the theory of irony is the nineteenth-century discovery of the unorthodox theology and philosophy of such personalities as Master Eckhart, Jacob Böhme or Angelus Silesius, which in turn influenced the outlook of Fichte, Schelling, Hegel, and Schopenhauer. The interrelations of irony and mysticism, the author claims, are already visible in the early phases of the development of the German and European Romantic movement.

The first, substantial part of the study (Chapter II) analyzes *Horsztyński*, Słowacki's unpublished drama. Irony is the main element of this work's esthetic structure; it also permeates the general viewpoint presented in the drama. It is a particular type of irony: unlike F. Schlegel, who uses irony to play with the reader by creating illusions and then destroying them, Słowacki's irony aims at self-defeat. The writer creates a world in which all acts of communication end in fiasco, and speech, reading, and writing prove to be equally pointless. A multiplication and strengthening of irony in the drama creates the phenomenon of „ironic irony”, to the negation of irony through more irony. *Horsztyński* is a drama of the „negative way to knowledge.” Through it, the main character discovers his own entity, which later evolves into the mystical „I”.

The second part of the study contains an analysis of another ironic drama, *Baladyna*. This time, special attention is paid to the motive of death, one which plays an important role in Słowacki's works. *Balladyna* obeys the rules of the „theater of death” – ten characters die in the drama. At the same time, Słowacki's presenta-

tion of death is toned down, poetically euphemistic. The techniques and strategies of utilizing irony in this tragedy are different than those used in *Horsztyński*. The drama is prefaced by a letter of dedication addressed to Zygmunt Krasiński (the Ideal Reader), in which Słowacki gives hints as to the interpretation of his work by pointing toward L. Ariosto, Dante, Homer, the French poets, and Shakespeare.

On the other hand, the drama is closed by an ironic epilog which questions all the knowledge gained by reading the preceding five acts of the tragedy. This ironic piece of art proves to be an incessant game between the creator and his work, between the poet and the reader, between Słowacki and his auto-ironic and melancholy self-portrait presented in the drama. *Balladyna* creates – as opposed to *Horsztyński* – a positive concept of romantic irony understood as a particular set of opinions, discourse, and type of creative energy. Słowacki creates an optimistic and ironic „tragedy” which he calls „bitter art.”

The third part of the book (Chapters IV–VIII) is concerned with analyzing Słowacki’s mystical texts. These are short works in which the poet and mystic transforms traditional forms and ideas, such as the Credo (the Polish *Wierzę...*) or the calendar of feast days (*Święta przyszłe narodowe*). Słowacki notes down his visions and creates an unusual journal of his mystical meditations, dreams, and philosophical projects (*Raptularz*). The conclusions of this part of the book can be summarized as follows:

1. Słowacki’s mystical imagination springs from the neo-Platonic vision of the Cosmos.

2. The poet’s „I” undergoes a deep metamorphosis.

3. In 1842 Słowacki becomes a visionary and prophet, and turns away from the role of poet and artist.

4. In his mystical period, Słowacki rejects irony both as a viewpoint and as a type of discourse.

5. Where traces of ironic discourse do appear in his mystical works, they serve polemical purposes only (in discussions with Towiański or Mickiewicz).

6. The imagination of the poet retains its ironic predispositions, but the poet-as-mystic does not wish to use irony any longer.

The overall conclusion of the study is that there is no sharp division between irony and mysticism. An ironic „cleansing” of the image of the world was a necessary condition of the mystical metamorphosis of Juliusz Słowacki’s personality. If he had not first worn the mask of ironist and individualist, he would not have become the mystical author of his personal *Credo*.

Przełożyła: *Magdalena Paśnikowska*